UNIVERSITÉ PARIS 8 VINCENNES À ST. DENIS
École doctorale Pratiques et théories du sens
Doctorat en lettres et sciences humaines
Études italiennes

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE
Scuola dottorale in storia dello spettacolo
Dottorato in storia dello spettacolo
Teatro

« À LA RECHERCHE D'UN THÉÂTRE PERDU »

GIOVANNI POLI (1917 - 1979) ET LA *NÉO-COMMEDIA DELL'ARTE* EN ITALIE, ENTRE TRADITION ET EXPÉRIMENTATION



Thèse de doctorat de Giulia Filacanapa

SOUS LA DIRECTION DE

Mme Françoise DECROISETTE (Professeur émérite, Université Paris 8)
Mme Anna Maria TESTAVERDE (Professore associato, Università di Bergamo)

Soutenue le 15 mai 2015

JURY

M. Marco Consolini (Professeur, Université Paris 3, section 18)
Mme Françoise Decroisette (Professeur émérite, Université Paris 8, section 14)
Mme Anna Maria Testaverde (Professore associato, Università di Bergamo, études théâtrales)
M. Piermario Vescovo (Professore associato, Università Ca' Foscari, litterature théâtrale italienne)

A Manu, per tutto

RÉSUMÉ DE LA THÈSE EN FRANÇAIS

L'Europe du XX^{e} siècle voit la création de compagnies et centres de recherche qui se consacrent à la redécouverte des modules de la *Commedia dell'Arte*, véritable forme de théâtre traditionnel en Occident qui a décliné après la 'réforme' de Goldoni. Giovanni Poli représente l'exemple le plus significatif de ce processus de réinvention que nous appelons, avec un néologisme, *néo-Commedia dell'Arte.* Ayant eu accès à ses archives privées et après les avoir retranscrites et proposées en annexe, nous avons pu entrer dans tous les méandres de son activité polymorphe et voir comment elles répondaient à nos questionnements. La présente thèse est structurée en trois parties allant de la pensée à la pratique et vice-versa. La première interroge la formation de la pensée de Poli autour de la *Commedia dell'Arte* afin de comprendre quelle était la démarche qui l'a conduit à concevoir son spectacle le plus célèbre *La Commedia degli Zanni* (1958). La deuxième est dédiée à sa pratique artistique, corrélée à la fois à la dramaturgie et aux mises en scène inspirées du phénomène historique, attachant une importance particulière à la technique du montage anthologique, l'une des caractéristiques principales de son écriture 'postdramatique'. La dernière partie analyse les processus de transmission de cette réinvention, qui advient à travers son activité pédagogique et les 'voyages' au sens propre et au sens figuré entrepris avec sa *néo-Commedia dell'Arte*. Puisant à la fois dans la tradition théâtrale italienne et dans l'avant-garde, il réinvente un système référentiel, se révélant une cheville indispensable à la reconstruction du panorama européen et mondial de la *néo-Commedia dell'Arte.*

SUMMARY OF THE THESIS IN ENGLISH

Europe of the XXth century sees the creation of companies and research centers which dedicate themselves to the rediscovery of the modules of *Commedia dell'Arte*, the real shape of western traditional theater, which declined after the 'reform' of Goldoni. Giovanni Poli represents the most significant example of this process of reinvention that we call, with a neologism, *néo-Commedia dell'Arte*. Having had access to his private archives and having transcribed and proposed them in appendix, we were able to enter all the meanders of his polymorphic activity and to see how they answered our questionings. This thesis is structured in three parts, moving from the thought to the practice and vice versa. The first one, questions the formation of Poli's thought around *Commedia dell'Arte* to understand what was the approach which led him to conceive his most famous play *La Commedia degli Zanni* (1958). The second part is dedicated to his artistic practice correlated, at the same time, with dramatic art and with directions inspired by the historical phenomenon, setting a particular importance to the technique of anthological editing, one of the main features of his 'postdramatic' writing. The last part analyzes the processes of transmission of this reinvention, which happens through his educational activity and the 'journeys' literally and figuratively undertaken with his *néo-Commedia dell'Arte*. Drawing at the same time on Italian theatrical tradition and on the avant-garde, he reinvents a reference system, showing itself an essential core to the reconstruction of European and world panorama of *néo-Commedia dell'Arte*.

REMERCIEMENTS

Une thèse n'est en aucun cas un travail solitaire. C'est un travail long, passionnant, épuisant, fascinant, dans lequel on est entraîné pendant de longues années, et dans lequel on entraîne à son tour tout son univers personnel et professionnel. Certes, parfois on doit s'isoler et faire le vide autour de soi pour pouvoir avancer et donner forme à ses idées, mais de manière générale, on n'est jamais vraiment seul ! Bien au contraire … Donc des remerciements s'imposent.

Tout d'abord ma plus grande gratitude va à mes directrices de recherche, les professeures Françoise Decroisette et Anna Maria Testaverde, car de manière différente mais tout à fait complémentaire, elles m'ont accompagnée pas à pas tout au long de cette gestation. Je n'oublierai jamais la richesse des échanges lors des *pranzi fiorentini* avec Mme Testaverde ou des après-midis parisiens chez Mme Decroisette où j'étais rentrée la première fois lors de notre premier entretien en 2009. Les masques exposés aux murs m'ont de suite fait réaliser que je n'aurais jamais pu trouver meilleur guide. Je les remercie toutes les deux pour leur soutien indéfectible, pour avoir été toujours exigeantes, me poussant au-delà de mes limites, pour avoir été sévères quand il le fallait, pour avoir cru en moi, sans jamais cesser de m'encourager.

Autre cheville indispensable de cette thèse, la famille Poli, et en particulier les fils de Giovanni Poli, Stefano et Massimo, qui ont accepté de m'ouvrir la porte de la maison de famille, et du Théâtre de l'Avogaria, me permettant ainsi de rentrer dans cette forêt vierge des archives. Merci de m'avoir accordé ce privilège, mais aussi du temps que vous m'avez dédié lors de mes nombreux séjours à Venise, et pour nos longs échanges. Un remerciement particulier pour Stefano qui m'a aidée à déchiffrer l'écriture *a zampe di gallina* de son père ! Une autre pensée pour Alina, la *badante* de Madame Poli, une des personnes les plus gentilles que j'ai jamais rencontrées, qui, avec sa simplicité et ses plats savoureux, m'a apaisée, rendant possible les longues heures de recherche dans les archives.

Un *grande grazie* aussi à Adriano Iurissevich qui m'a hébergée dans son charmant appartement de la *Giudecca* lors de mes séjours, pour la passion partagée pour le théâtre qui nous a tenus éveillés nombre de nuits, mais aussi pour ses souvenirs d'acteur et de metteur en scène, notamment à l'Avogaria. En évoquant ce petit théâtre fascinant, comment ne pas penser à Paolo Bertinato, qui aujourd'hui y enseigne le jeu théâtral en langue vénitienne, mais qui autrefois était l'un des acteurs de Poli, mémoire historique de ces dernières années d'activité. *Grazie* Paolo pour avoir toujours répondu à mes requêtes, pour avoir été d'une disponibilité sans fin, pour avoir respecté mon travail, mettant en place un espace approprié pour mes recherches, et enfin pour avoir agrémenté mes fins de journée autour d'un bon *spritz*.

Des remerciements s'imposent vis à vis de Lorena del Poz, surintendante aux *Beni librari* de la Vénétie, avec qui nous avons entrepris les démarches nécessaires en vue d'une acquisition du fonds par la *Bibliothèque Nationale Marciana* ; mais aussi d'Anna Scannapieco et Piermario

Vescovo qui m'ont guidée tous deux dans mes recherches dans les archives et bibliothèques vénitiennes, et qui se sont toujours montrés disponibles et jamais avares de conseils.

Un remerciement particulier va aussi à Sara Mamone et Siro Ferrone, ainsi qu'à tous les professeurs de l'école doctorale florentine qui ont enrichi mes réflexions et aidé à forger mes instruments méthodologiques au cours de ma première année de doctorat que j'ai eu la chance d'effectuer à Florence. Je garde un très agréable souvenir des discussions avec mes collègues doctorants florentins avec qui j'ai partagé une année très dense de séminaires et de rencontres.

Tout autant importantes pour l'aboutissement de cette thèse, ont été les activités de recherche menées au sein de l'École doctorale théorie et pratique du sens et du Laboratoire d'études romanes. Je tiens à remercier tous les collègues pour m'avoir soutenue et encouragée, tant au niveau intellectuel qu'économique, me permettant d'effectuer des terrains de recherche, notamment au Canada. Notre laboratoire a été un lieu de rencontres très enrichissant qui a permis l'organisation de journées d'étude et séminaires ; pour cela je tiens à remercier ma collègue lusophone Caterina Firmo, ma collègue hispanophone Natalia Molinaro, et ma coéquipière du département d'études italiennes Claire Chassagne, dont je ne pourrai jamais oublier les liens d'amitié et de complicité qui nous ont unis pendant nos premières années de recherche.

Une pensée de gratitude va aussi à tous mes collègues du département d'italien de l'Université Paris 8 qui ont, de manière différente, toujours soutenu et encouragé mes recherches, me donnant ainsi la possibilité de vérifier dans la pratique de l'enseignement la validité de mes recherches théoriques. Un remerciement particulier va à mes collègues-amis Gianfranco Borioni et Marilina Ferro, mais aussi et surtout à Céline Frigau Mannig et Laura Fournier : elles ont été dès le départ mes points de repères dans la *selva oscura* de l'administration universitaire, se révélant des enseignants-chercheurs talentueux, des femmes formidables et des amies incontournables, précieuses dans la relecture de longs extraits de ces travaux de recherche. Sans leur appui, je n'aurais jamais pu mettre en place mon cours expérimental d'apprentissage de la langue italienne à travers le théâtre, et le jeu masqué. C'est grâce à cette expérience que la compagnie *GenteGente!!* est née, fédérée autour d'un projet de mise en scène d'une pièce de Giovanni Poli, que nous présentons aujourd'hui dans différents festivals universitaires en France et à l'étranger. C'est grâce à leur énergie et enthousiasme que les dernières années de ma recherche se sont faites plus paisibles et joyeuses. À tous j'adresse tout mon *affetto* et ma gratitude. À Paris 8, j'ai aussi eu le bonheur de rencontrer Patrice Besnard, qui a su, grâce à son savoir-faire et à sa technicité, redonner vie aux bandes vidéo retrouvées dans les archives de la famille Poli.

Derrière ces pages, il y a aussi la présence de tant d'amis passionnés qui ont accepté à la dernière minute de donner un coup d'œil à mes travaux, en les enrichissant de leurs remarques et de leurs corrections toujours pertinentes. Merci du fond du cœur à Laetitia, Erica, Laura, Ouafae et Françoise, ma *madrina* française. Puis il y a les amis de toute une vie qui ont couru à mon aide pour la mise en page de cette thèse. Le mie *stelle* : Lucia, Evelina e Valentina … merci mes

amies ! Merci aussi à Chiara et Linda qui n'ont jamais cessé de m'encourager, de croire en moi, et de m'attendre, supportant tous mes refus et moments d'absence, en étant là dès mon arrivée en France, depuis mon tout premier jour à l'AIDAS à Montreuil.

À ce propos, je voudrais aussi remercier ma famille théâtrale, mes maîtres-amis Stefano Perocco et Carlo Boso, qui m'ont transmis leur passion pour la *Commedia dell'Arte* et le jeu masqué, qui ont facilité ma rencontre avec certains des acteurs et metteurs en scène que j'ai pu interviewer, enrichissant la réflexion de mon sujet de thèse. Une pensée affectueuse aussi à tous les amis créateurs de masques de l'Atelier de Stefano, qui sont pour moi une deuxième famille, et où j'ai passé tant de soirées en compagnie des masques en cuir et des moules en bois, objets respirant la beauté du théâtre.

Pour conclure, je tiens à saluer toute la famille Barbeau qui m'a accueillie comme l'une d'entre eux, me faisant toujours sentir en famille, appréciant mon travail et me soutenant de tout leur amour. Toute ma gratitude va à ma formidable famille sans laquelle je ne serais pas celle que je suis aujourd'hui ! *Al mio babbo, alla mia mamma, alla mia nonna* et *al mio fratello speciale* : merci d'avoir toujours été présents, de m'avoir laissée partir poursuivre mes rêves sans jamais me faire peser mon absence. Merci de m'avoir comprise et acceptée pour celle que je suis… Je dédie enfin cette thèse à mon Manu, parce que c'est avec lui que j'ai partagé tout cela, jours après jours, pendant toutes ces années, c'est avec lui que j'ai partagé tous mes moments de joie mais aussi de crise, c'est lui qui, avec son amour et son dévouement, m'a permis de mener à terme ce beau projet.

E allora grazie a tutti, perché senza di voi non ce l'avrei fatta!

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS 7

SOMMAIRE 10

AVERTISSEMENTS 15

AVANT-PROPOS 15

INTRODUCTION 20

Commedia dell'Arte : un terme « magique » et galvaudé 21

Un long voyage dans l'espace et le temps 27

La Commedia dell'Arte entre passé et futur 32

Un passeur d'exception : Giovanni Poli 38

Les archives Poli, clé de voûte d'une réflexion sur la *néo-Commedia dell'Arte* ?.... 41

Des archives à sauver 43

Les archives de personnes : un patrimoine du XX^{e} siècle 46

D'autres fonds à explorer 48

I^{er} Partie - De la pensée à la pratique : le parcours de formation 55

CHAPITRE I. LA SAISON DES RENCONTRES ET DES DÉBATS 57

I. La scène vénitienne entre les deux siècles 57

I. 1 Le théâtre dialectal, une tradition en péril dans le nord de la péninsule au début du XX^{e} siècle 58

I. 2 Venise en plein air, vedette du théâtre international. La naissance de la Biennale Teatro 60

I. 3 Le régime et sa politique de décentralisation dans des espaces publics : l'arrivée des grands metteurs en scène européens 62

II. L'Arco : premiers pas sous un « trait d'union » culturel et artistique : 1945-1948 65

II. 1 Le manifeste d'une association unitaire de rupture : L'Arco 68

II. 2 Poli chef de file de la section Théâtre de l'Arco 71

II. 3 Un homme de lettres en guerre, portrait d'un antihéros 74

II. 4 Poli, poète néo-crépusculaire 76

III. L'expérience de l'Antigone 78

III. 1 Un texte moderne sur un mythe ancien 80
III. 2 Les choix de mise en scène de Poli pour un théâtre total 82
III. 3 La controverse de l'Arco : révélateur du « retard » italien 85
IV. Fondements esthétiques d'une poétique de l'image 89
IV. 1 Le théâtre comme libre moyen d'expression en conflit ouvert contre le théâtre vériste 91
IV. 2 Autonomie du théâtre par rapport à la littérature 94
IV. 3 Entre l'acteur et l'œuvre dramatique, un « regista poeta » 97
CHAPITRE II. LA SAISON DE LA RECHERCHE ET DES ESSAIS : UN VOYAGE À REBOURS 100
I. Poli réduit au Ridotto 100
I. 1 Les *ridotti*, nouveaux temples de la Venise du XVIII[e] siècle 102
I. 2 Le *Piccolo Teatro* de Venise 104
I. 3 La lecture publique : une praxis pour s'approprier le geste 107
I. 4 Une cruche cassée au commencement du voyage 109
II. Le théâtre Universitaire Ca' Foscari : berceau de la néo - Commedia dell'Arte 112
II.1 Le panorama intellectuel où se développent les recherches de Poli 112
II. 2 Le théâtre italien après la deuxième guerre mondiale : un triangle fécond 117
II. 3 La naissance du Théâtre Universitaire Ca' Foscari 124
II. 4 Ca' Foscari : un modèle à imiter 127
II. 5 Le Théâtre Ca' Foscari, une anomalie des théâtres de "base" ? 132
III. Le répertoire du Théâtre Universitaire Ca' Foscari 135
III. 1 Éduquer le public : créer un réseau 136
III. 2 Une saison de répétitions générales 141
III. 3 La diversité de la programmation 146
IV. Vers l'affirmation d'un théâtre total : l'intérêt de Poli pour la dramaturgie vénitienne 153
IV. 1 Une entrée en matière : *La venexiana* (1950) 157
IV. 2 *Le massere* (1953) et l'exploration du rythme goldonien 169
IV. 3 Poli et son idée du réalisme goldonien 179
IV. 4 Les « deux Charles » ennemis-amis : *L'Augellin Belverde* (1954) 184
IV. 5 *La finta ammalata* (1956) ou la *Commedia dell'Arte* à tout prix 203

II^ÈME PARTIE - LA PRATIQUE : TEXTES ET REPRÉSENTATION 211

CHAPITRE I. LA *COMMEDIA DELL'ARTE* SELON POLI : UNE DRAMATURGIE *SUI GENERIS* 213

I. Un Goldoni anti-Goldoni : les premiers collages à Ca' Foscari 213

I.1 Goldoni, le « poète-lettré » de la *Commedia dell'Arte* 218

I. 2 *Le storie di Arlecchino* (1957) : enquête sur les rapports entre Goldoni et la *Commedia dell'Arte* 222

I. 3 Au-delà du drame : le montage anthologique 229

I.4 *La Venezia di Goldoni* (1957) : un Janus Bifrons 238

I. 5 Analyse du procédé du montage polien 249

II. Un spectacle-manifeste : La Commedia degli Zanni au Théâtre Ca' Foscari 1958 .. 261

II. 1 Une comédie préméditée dans l'esprit de l'impromptu 264

II. 2 Zanni : anti-héros de la pièce 273

II. 3 Les feux de la rampe de "l'italianité" : succès critique et succès public 284

II. 4 L'ingrédient secret : la compagnie 293

III. Histoire génétique d'un canevas moderne 298

III. 1 Les motivations artistico-culturelles 298

III. 2 Repères théoriques et historiographiques 301

III. 3 Les différentes éditions 307

III. 4 Variantes graphiques et formelles : affirmation d'"autorialité" 315

Annexe : partie II, chapitre 1 325

CHAPITRE II. *LA COMMEDIA DELL'ARTE* AU-DELÀ DES ZANNI 329

I. Un retour aux sources filtré par l'expressionisme 329

I. 1 Les trois éditions de *Piovana* entre Ca' Foscari et Palazzo Durini 334

I. 2 Andrea Calmo : la joie de la découverte 343

I. 3 Giovanni Poli et le plurilinguisme dialectal 350

II. Les nouveaux collages "politiques" à l'Avogaria 355

II. 1 La mise en place d'une nouvelle esthétique 358

II. 2 Le théâtre choral : *Cronache veneziane* 362

II. 3 Avogaria, un théâtre pauvre : *L' alfabeo dei villani* (1971) 368

III. Du métathéâtre à l'affirmation de Poli comme auteur 376

III. 1 *Gli ultimi carnevali veneziani* : le métathéâtre comme véhicule de modernité. 379
IV. 3 *Mamole e Buli* : création dramaturgique individuelle 386
III. 3 L'espace scénique, un moteur de création 391

III^ÉME PARTIE - LA TRANSMISSION, OU DE LA PRATIQUE À LA PENSÉE 399

CHAPITRE I. LA PÉDAGOGIE THÉÂTRALE DE POLI : ABOUTISSEMENT DE SA PRATIQUE 401
I. Entre passion et nécessité : la construction d'une pédagogie 401
I. 1 Ca' Foscari et le projet de construction d'une école d'art dramatique 403
I. 2 Théorisation de sa pratique (1969) 409
I. 3 Le Séminaire de l'Avogaria 414
II. Une méthode syncrétique pour l'apprentissage de la Commedia dell'Arte 420
II. 1 Un témoignage unique : les élèves du Conservatoire du Québec (1975) 424
II. 2 Sur les pas de Stanislavski 426
II. 3 Les Zanni au centre : masques et pantomime 432
CHAPITRE II. LES VOYAGES DE POLI ET DE SA *COMMEDIA DELL'ARTE* 441
I. Le théâtre de Poli est-il un produit exportable ? 441
III. 1 Poli et *Green Bird* à New York au I.A.S.T.A (1962) 446
III. 2 *Barouf à Chioggia* à Montréal (1971) : le réalisme fantastique 450
II. Un voyage intragénérique : Poli et la mise en scène lyrique 456
II. 1 *Le tre melarance* de Prokofiev : le mariage parfait entre tradition et expérimentation 458
II. 2 La *regia lirica* selon Giovanni Poli ou de la *Commedia dell'Arte* dissimulée 465
II. 3 Les *Mefistofele* de Poli dans sa vision du Moyen-âge 469
Annexe : partie II, chapitre 1 482

CONCLUSION 483
INDEX DES NOMS ET DES TITRES 495
TABLE DES ILLUSTRATIONS 505
BIBLIOGRAPHIE 507

AVERTISSEMENTS

Nous avons indiqué les titres des œuvres de Giovanni Poli et ceux d'autres auteurs en les citant dans leur langue originale, accompagnés entre parenthèses d'une traduction française lors de leur première occurrence. Nous avons mis en italiques les titres des œuvres, et les mots empruntés à une langue étrangère, exceptions faites pour les noms de théâtres et de compagnies. Nous avons eu recours au *sic* pour signaler une contradiction entre le mot et le contexte, ou plus généralement une orthographe impropre.

Pour rendre la lecture plus fluide, nous avons traduit les différentes citations, qui ont été introduites en alinéa quand elles faisaient plus de quatre lignes ; leur version originale figure alors en notes de bas de pages. Lorsqu'elles sont brèves, elles ont été directement intégrées dans le *corpus* du texte, avec le même principe : d'abord dans la traduction française, puis leur citation originale, exceptions faites pour les extraits qui nous ont servi pour analyser la langue ou les structures syntactiques employées par Poli. Toutes les traductions de sources de première main, de l'italien ou de l'anglais, sont de notre responsabilité. Dans le cas contraire, les références bibliographiques de la traduction ont été explicitement précisées. L'usage des abréviations est resté limité.

Ill. = illustrations
AMP = les archives privées de la famille Poli conservées dans la demeure familiale
ATP = les archives privées conservées au siège du Théâtre de l'Avogaria
Scatole lignee = « Série : *Rettorato Scatole Lignee* 1912-1966 », conservée aux Archives Historiques de l'Université de Ca' Foscari, à Venise
BAQ = Bibliothèques et Archives nationales du Québec

En ce qui concerne *La Commedia degli Zanni*, seule pièce de Poli a avoir fait l'objet d'un nombre d'éditions important avec des variations notables, que nous analysons au chapitre III de la partie II, les abréviations utilisées, à partir de la seconde occurrence de chaque volume, sont les suivantes :

Z1960 = Giovanni Poli, *Le maschere latine, La Commedia degli Zanni*, éd. spéciale à l'occasion du Festival des Nations de Paris, Collana del Teatro Universitario Ca' Foscari, Venise, La Tipografica, 1960.
Z1963 = Giovanni Poli, *La Commedia degli Zanni, da documenti rinascimentali sulla Commedia dell'Art*e, Collana Del Teatro Universitario Ca' Foscari, n°5, Venise, La Tipografica, 1963.
Z1964 = Giovanni Poli, *La Commedia degli Zanni*, *documenti rinascimentali sulla Commedia dell'Arte,* Collana del Teatro-Studio di Palazzo Durini, n°2, Milan,Tipografia La rapida, 1964.
Z1973 = Giovanni Poli, *La Commedia degli Zanni*, *documenti rinascimentali sulla Commedia dell'Arte,* Vicence, Accademia Olimpica, 1973.
Z1983 = Giovanni Poli, *La Commedia degli Zanni*, *documenti rinascimentali sulla Commedia dell'Arte,* collana del teatro all'Avogaria, n°7, Venise, La Tipografica, 1983.

AVANT-PROPOS

> *Les historiens, écrit Aristote (Poétique, 51 b), parlent de ce qui a été (du vrai), les poètes de ce qui aurait pu être (le possible). Mais naturellement, le vrai n'est pas un point de départ, c'est la ligne d'arrivée. Les historiens (et, de manière différente, le poète) ont pour métier ce qui fait partie de la vie de chacun : démêler cet entrelacement du vrai, du faux et du fictif qui forme la trame de notre présence au monde*[1].

À la recherche d'un fil rouge pour relier mes années d'études, de réflexions et de rencontres, je me suis refugiée dans les pages de l'ouvrage de Carlo Ginzburg, *Le fil et les traces*, pour chercher un sens, un chemin afin d'ordonner mes idées et intuitions ; et comme dans un jeu de miroirs, cette lecture a été fructueuse. Une phrase m'a particulièrement fait réfléchir, une phrase du grand sinologue français Marcel Granet : « la méthode, c'est le chemin après qu'on l'a parcouru »[2]. Or, cette réflexion servait à Ginzburg d'incipit pour son chapitre *Sorcier et chamans* dédié à la généalogie de son travail de chercheur, et même si l'étymologie du terme « méthode » que propose Granet - *metà-odòs*, après le chemin - est peut-être imaginaire (comme le souligne notre historien), les mots de Granet soulèvent une problématique importante puisque souvent, dans les milieux scientifiques, « le discours sur la méthode n'a de valeur qu'en tant que réflexion *a posteriori* sur une recherche concrète, et non pas quand il se présente comme une série de prescriptions *a priori* »[3]. Je n'ai absolument pas ici la prétention de comparer mes intuitions ou mon parcours à celui d'un des plus estimés et réputés historiens de notre siècle, mais il est vrai que l'affirmation de Granet trouve une confirmation dans la réalité des choses, et notamment dans le parcours de Ginzburg selon qui, au départ de chaque chemin de recherche, il y a une « illumination soudaine, l'apparition d'un thème de recherche »[4], dans son cas la sorcellerie, dans le mien la *Commedia dell'Arte*[5] dans sa réinvention contemporaine.

---

[1] Carlo Ginzburg, *Le fil et les traces. Vrai, faux, fictif*, traduit de l'italien par Martin Rueff, éditions Verdier, 2010, p. 16-17. [Milan, Feltrinelli, 2006].
[2] *Ibid.,* p. 425.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid*., p. 426.
[5] Parmi les différentes façons d'écrire le terme *Commedia dell'Arte*, nous avons choisi de suivre celle qu'emploie Siro Ferrone dans son dernier volume sur la question, *Id*., *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Turin, Einaudi, 2014.

Je ne sais pas si je peux parler d'une « illumination », mais il est certain qu'un *court-circuit* a dû se produire dans ma tête de jeune étudiante, quand je me suis retrouvée, lors de la fin de mon Erasmus en Espagne, dans un village perdu de la province de Madrid, pour participer à un stage de *Commedia dell'Arte*. Au beau milieu d'une trentaine d'aspirants jeunes comédiens, je me suis confrontée pour la première fois à une tradition issue de mon pays, à cette histoire du théâtre italien que j'avais étudiée à l'Université de Pise, mais que pour autant j'avais l'impression de découvrir. Il y avait quelque chose d'étrange. Je me trouvais en présence de deux italiens - Carlo Boso et Stefano Perocco di Meduna - qui venaient de Paris et parlaient parfaitement espagnol, accompagnés par une jeune assistante colombienne. Nous avons créé des masques en cuir, nous les avons essayés et avons improvisé sur des structures dramaturgiques bien précises ; tout ce travail m'a procuré une sorte d'exaltation. J'avais redécouvert mes origines et en même temps, je me sentais dans un processus de renouvellement, les exercices qui nous étaient proposés étaient si vivants et imprégnés d'une valeur politique, que j'étais vraiment convaincue que je montais sur les tréteaux installés sur la place publique de la ville pour « parler » du peuple avec le peuple, pour dénoncer les injustices et les abus de notre société.

J'aurais rêvé de continuer mon chemin d'actrice, mais à la fin de l'été je suis rentrée en Italie et il fallait décider de la thématique de mon Master II et j'ai ainsi choisi d'affronter la question de la renaissance de la *Commedia dell'Arte* pendant le XX^{e} siècle, à travers l'expérience de deux *capocomici* modernes, Carlo Boso[6] et Leo de Berardinis[7], deux personnalités artistiques singulières, apparemment sans aucun lien, dont j'ai voulu à travers une étude comparative explorer l'univers pour en souligner le point de contact[8].

C'est ainsi que pour recueillir du matériel de recherche, je suis venue pour la première fois à Paris en 2007, grâce à la bourse Leonardo de la communauté européenne, à l'Académie Internationale des Arts du Spectacle, école dirigée par Carlo Boso. J'ai à cette occasion côtoyé son univers artistique et sa méthodologie de travail, rassemblant les

[6] Carlo Boso (Vicence 1946) est un dramaturge et metteur en scéne. Diplomé de l'Ecole d'Art dramatique du Piccolo de Milan, il entreprend une brillante carrière à la découverte lui aussi de la *Commedia dell'Arte*. Actuellement, il est codirecteur de l'Académie Internationale des Arts du Spectacle de Versailles.

[7] Leo De Berardinis (Gio 1939 - Rome 2008) est l'un des protagonistes de l'avant-garde théâtrale en Italie, artiste « visionnaire » que certains considèrent comme « unique » et comparable seulement à Carmelo Bene. Cf. Claudio Meldolesi, « L'apice di Leo, artista del riso oscuro », in *Comicità degli anni Settanta. Percorsi eccentrici di una metamorfosi fra teatro e media*, Eva Marinai, Sara Poeta, Igor Vazzaz (dir.), Pise, Edizioni ETS, 2005, p. 45-51, cf. p. 49.

[8] Pour les résultats de cette recherche, cf. Giulia Filacanapa, « La *néo-Commedia dell'Arte* ou « l'invention d'une tradition » : Carlo Boso et Leo de Berardinis, deux *capocomici* modernes », in *Langues Néo-latines*, 109^{e} année, n°372, mars 2015, p. 55-68.

interviews et le matériel bibliographique nécessaires pour conduire ma recherche. C'est dans ce cadre qu'est née ma collaboration avec Stefano Perocco di Meduna, maître créateur de masques en cuir, qui pendant mon stage, a mis à disposition ses archives privées et surtout ses souvenirs d'homme de théâtre. J'ai aussi travaillé à la création d'archives informatiques du matériel (vidéos, photos, articles de presse, etc.) qu'il avait accumulé pendant sa carrière. Et c'est ainsi que j'ai commencé à me familiariser avec le nom de Giovanni Poli, vénitien comme Perocco, et maître de Carlo Boso, tout comme le fut Giorgio Strehler. Mais qui était cet homme dont je n'arrivais pas à retrouver la trace, lui qui était tout juste relégué à la page 462, note 87, dans ce qui est considéré en Italie comme la bible du théâtre du XX^{e} siècle[9]?

Je dois remercier Gianfranco De Bosio si aujourd'hui je suis en train d'écrire ma thèse de Doctorat sur l'activité théâtrale de Giovanni Poli, dans l'espoir de contribuer, avec humilité, à la réflexion autour de cet auteur méconnu par le grand public, mais aussi dans l'ambition d'écrire un nouveau volet de l'histoire du théâtre contemporain : la *néo-Commedia dell'Arte*.

C'est en effet à la fin de ma première année de Doctorat que j'ai eu l'« illumination soudaine » dont parle Ginzburg ; à la suite d'un long après-midi passé dans le salon de l'appartement milanais de Monsieur De Bosio, à la recherche de réponses à mes nombreuses questions, lui qui jusqu'à ce moment-là avait été très aimable et disponible, me répondit avec sécheresse et fermeté : « Je n'ai aucune idée de qui vous parlez ». Je lui avais demandé s'il savait qui était Giovanni Poli et s'il pouvait m'en parler.

L'étrangeté de son refus m'a donné envie de conduire plus en profondeur ma recherche, qui jusque-là se proposait d'être une reconnaissance du panorama actuel de la dramaturgie d'acteurs impliquée dans les formes de la *Commedia dell'Arte*, et ainsi j'ai abandonné les archives du Piccolo Théâtre de Milano, qui m'ont malgré tout fourni des matériaux très intéressants, pour partir *alla volta*, c'est-à-dire en direction, de Venise. C'est dans cette ville suspendue entre le ciel et l'eau que mon chemin s'est enfin arrêté : j'avais trouvé mes archives. Le 27 avril 2011, je suis entrée pour la première fois dans l'appartement de Madame Carla Picozzi Poli, la veuve de Giovanni Poli, située *calle Castello n°6450* ; il m'a fallu du temps pour me rendre compte qu'il s'agissait d'une « maison musée », où le moindre détail allait contribuer à ma réflexion. Mais la situation était loin d'être simple, une fois surmontées les premières hésitations de la famille à

[9] Claudio Meldolesi, *Fondamenti del Teatro Italiano. La generazione dei registi*, Rome, Bulzoni, 2009, p. 462.

m'ouvrir la porte de leur foyer et de leurs mémoires, il a fallu démêler les fils de l'écheveau. Madame Poli, déjà très âgée, n'était hélas plus en mesure de répondre à mes questions et encore moins de m'aider dans la « reconstitution » des archives. Un travail de longue haleine m'attendait …

INTRODUCTION

> *Venise est un artifice. Ici, à Venise, où toutes les choses sont plus claires et lumineuses, plus légères et libres, elles servent un obscur, puissant, irréversible élan à l'apparence, la façade - ici l'apparence a épargné seulement l'image d'une scène sans âme, de la beauté trompeuse du masque*[10].

Le spectacle commence, le rideau se lève, la Venise du XVIII^e^ siècle s'offre à nous dans ses couleurs fascinantes et dans toutes ses contradictions. Dans ce décor théâtral, se tient un autre théâtre : une troupe de comédiens *dell'Arte* installe son rideau sur une place de la *Serenissima*. Ce sont les acteurs de Giovanni Poli, réunis en 1975 pour une de ses créations parmi les plus réussies : *Gli ultimi carnevali di Venezia* (*Les derniers carnavals de Venise*) ; une évocation des dernières années de la vie publique et privée de la République de la *Serenissima,* entre 1789 et 1796. C'est ainsi qu'à Venise, dans son petit théâtre de l'Avogaria, Giovanni Poli travaille avec des acteurs non professionnels à la découverte de la tradition vénitienne, dans l'intention d'identifier quels liens existent entre le concept abstrait de théâtre *all'improvviso* et les tendances les plus avancées de l'art du théâtre au XX^e^ siècle[11]. Transmettant et partageant ses intuitions sur les masques, il élabore au fil des années un style et une poétique toute personnelle de *néo-Commedia dell'Arte*, qui sera l'objet de ma thèse.

La *Commedia dell'Arte* fait son retour sur les scènes du XX^e^ siècle, influencée par l'avant-garde et enrichie de significations nouvelles. La référence la plus immédiate pour le grand public est celle de l'édition strehlerienne de L'*Arlecchino servitore di due padroni* (*Arlequin serviteur de deux maîtres*), le spectacle italien le plus représenté au monde, qui a sans doute contribué énormément à la création et à la diffusion d'une imagerie moderne de la *Commedia all'improvviso*, particulièrement l'édition de 1963 dite « *dei carri* »[12], où le metteur en scène, à l'aide d'un dispositif scénique, scinde l'espace en

---

[10] Georg Simmel, *Veding* [1907], in *Zur Philosophie der Kunst*, Potsdam, Kiepenheuer, 1922 ; trad. it. in Massimo Cacciari, *Metropolis. Saggi sulla grande città di Sombart, Endell, Scheffler, e Simmel,* Rome, Officina 1973, p. 194-197.

[11] Cf. Giovanni Poli, in *La Biennale di Venezia. 28° Festival internazionale del teatro di prosa. 15 settembre - 13 ottobre 1969*, Venise, La Biennale de Venise, 1969, p. 125.

[12] Cf. Myriam Tanant, « Strehler et Goldoni : Le miroir et la métaphore », in *Strehler. Les voies de la création théâtrale*, Aslan Odette (dir.), Paris, CNRS, 1989, p. 128. Il faut préciser que déjà, à partir de la troisième édition de l'*Arlecchino*, celle d'Édimbourg (1956), Strehler commence à mettre en place ce dispositif métathéâtral qui atteint une parfaite formalisation dans l'édition de 1963.

deux et nous présente à la fois la pièce de Goldoni et la troupe de comédiens qui la met en scène, dans une mise en abyme qui fige dans le regard du spectateur les masques d'autrefois, surgis du passé. Le travail de Strehler sur *Arlecchino* représente l'exemple le plus célèbre et commenté d'un phénomène particulier que, dans une précédente étude[13], nous avons désigné par le néologisme *néo-Commedia dell'Arte,* en écho aux emplois déjà existants pour désigner des courants artistiques divers (néo-impressionnisme, néo-avant-garde, néo-réalisme, etc.). Il s'agissait d'interroger la renaissance de la *Commedia dell'Arte* au XX^{e} siècle, de sonder les modalités d'un retour à des formes et valeurs d'un théâtre du passé élaborées par des *capocomici* modernes qui, en Italie et ailleurs, ont cherché à retrouver les techniques et instruments des comédiens *dell'Arte* et à se les approprier pour « recréer », pour faire revivre, ou tout simplement faire vivre à travers un nouvel emploi des pratiques et des techniques de jeu héritées du passé, ce qui constitue la seule forme de théâtre masqué occidental, communément appelée *Commedia dell'Arte*.

Commedia dell'Arte : un terme « magique » et galvaudé

Le terme fascine. Il est ambigu, complexe, magique. Il est accompagné le plus souvent de quelques images répétitives de personnages masqués - Arlequin en tête, véritable icône de la *Commedia dell'Arte* mondialement connue et employée pour des usages divers et variés - et se confond parfois avec une idée stéréotypée du jeu comique italien, voire de "l'esprit italien". Il fait toujours partie intégrante de notre culture théâtrale, souvent sans que l'histoire qu'il englobe et qui lui donne son sens ne soit vraiment connue. Combien de fois n'a-t-on pas entendu dire que telle école de théâtre propose un cours de *Commedia dell'Arte*, que tel autre spectacle est inspiré de la *Commedia dell'Arte*, et que telle compagnie, du Texas[14] ou d'ailleurs, est une compagnie

[13] Nous avons élaboré le concept de *néo-Commedia dell'Arte* lors de mémoire de Master II (*Laurea specialistica*) intitulé *La Commedia dell'Arte e il Novecento : Carlo Boso e Leo de Berardinis*, soutenu en novembre 2008 auprès de l'Université de Pise et sous la direction d'Anna Barsotti. La période d'investigation choisie à l'époque était plus contemporaine, car elle concernait les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, alors que dans cette nouvelle enquête, nous rétrodatons notre période d'une trentaine d'années (1946-1979). On pourrait presque y déceler un parcours d'études à rebours dans l'Italie des masques du XX^{e} siècle. Une partie de nos réflexions sur les questions soulevées dans le Master, ont fait l'objet d'une première publication, *Neo-Commedia dell'Arte ? Alla scoperta delle "Americhe" tra tradizione e sperimentazione* (in *Atti&Sipari*, n°7, octobre, 2010, p. 46-47). Elle a été réactualisée et augmentée dans un autre article publié dans la revue *Les Langues néo-latines,* sous le titre « *La néo-Commedia dell'Arte* ou "l'invention d'une tradition" : Carlo Boso et Leo de Berardinis, deux capocomici modernes », cit.

[14] Il est étonnant de remarquer le nombre toujours plus important de compagnies, en France et en Europe, mais aussi sur le continent américain, qui se déclarent de *Commedia dell'Arte* ou qui s'inspirent de ses

de *Commedia dell'Arte* ? Ce terme galvaudé, dont il est difficile de cerner exactement ce qu'il recouvre aujourd'hui, est employé de façon hétérogène et diverse pour désigner des réalités parfois très différentes les unes des autres, et il est fréquent qu'une "image" ou un rappel de ce phénomène soit utilisé pour marquer la "vénétianité", ou l'italianité d'une pièce. La *Commedia* est partout, mais vidée de son sens.

Il est d'ailleurs significatif que la seule revue européenne d'études théâtrales entièrement dédiée à la question, *L'Annuario Internazionale della Commedia dell'Arte*, s'ouvre avec une phrase aussi provocatrice que partagée : « La *Commedia dell'Arte* n'existe pas »[15]. Cette inexistence est due en partie au terme même, né postérieurement au théâtre masqué des premières compagnies des *comici* professionnels, vers la moitié du XVIII[e] siècle. Mais même si le terme pose problème, les directeurs de l'*Annuario Internazionale*, dans leur avant-propos, indiquent bien clairement les coordonnées temporelles qui délimitent ce phénomène, affirmant que :

> La *Commedia dell'Arte* marque un territoire de l'histoire du théâtre, allant du début du XVI[e] siècle au début du XIX[e] siècle, dans lequel se manifeste une forme de culture spectaculaire fondée sur le rôle prééminent des acteurs auxquels on relie le texte, la mise en scène, l'organisation, le consensus du public, l'édition. Les échos successifs de ce phénomène historique arrivent jusqu'à nos jours accompagnés de contresens nombreux et assourdissants auxquels le mythe est sujet[16].

Chargé de significations accumulées, la locution *Commedia dell'Arte* recouvre en fait une « pratique » - d'écriture et de jeu - « italienne », qui émerge dans le premier tiers du XVI[e] siècle, en opposition au théâtre académique, courtisan, « régulier », et traverse rapidement les frontières. Les recherches les plus récentes[17] ont montré que le trait le plus

---

masques. Nous pensons notamment à la compagnie *La Fenice* d'Austin (Texas, USA), à la compagnie *Teatro Punto* d'Amsterdam, *Il Carro dei comici* de Pesaro en Italie, à toutes les compagnies françaises qui chaque année peuplent les rues d'Avignon pendant le FestivalOff, comme la compagnie *Mystère Bouffe* ou la *Cie des Passeurs* de Paris, *La Compagnia dell'Improvviso* de Luca Franceschi, ou encore celle de*s Têtes de bois*, toutes les deux situées à Montpellier, pour citer seulement les plus importantes, car la liste des compagnies ou des centres de recherche intéressés par la *Commedia* est longue.

[15] Siro Ferrone et Anna Maria Testaverde (dir.), « Presentazione », in *Commedia dell'Arte. Annuario Internazionale*, I, Florence, Leo S. Olschki, 2008, p. VII.

[16] *Ibid*. [« Segna un territorio della storia del teatro che va dal primo Cinquecento all'inizio dell'Ottocento, dentro al quale si manifesta una forma di cultura spettacolare fondata sul ruolo preminente degli attori, cui viene ricondotto : il testo, la messa in scena, l'organizzazione, il consenso di pubblico, l'edizione. Gli echi successivi di quel fenomeno storico giungono fino ai nostri giorni con i numerosi e assordanti *fraintendimenti* cui è soggetto ogni mito »]. Toutes les traductions, sauf indication contraire, sont les nôtres.

[17] Il serait trop ambitieux de produire ici un « état des travaux sur la *Commedia dell'Arte* », ainsi nous nous limiterons à tracer, d'un point de vue chronologique, les principaux débats des études critiques italiennes sur ce phénomène. Avant les années soixante, trois ouvrages ont marqué le début des études sur la *Commedia dell'Arte* : Silvio D'Amico, *Enciclopedia dello spettacolo*, Rome, Unione Editoriale, 1966 ; Mario Apollonio, *Storia della Commedia dell'Arte*, Rome-Milan, Augustea, 1930 ; Vito Pandolfi, *La Commedia dell'Arte. Storia e testi*, 6 vol., Florence, Sansoni, 1957-1961. Ensuite, à partir des années

distinctif qui caractérise le terme même, forgé tardivement, est le professionnalisme : pour reprendre ici la très pertinente expression de Siro Ferrone, les comédiens italiens sont des « marchands »[18] partis à la conquête d'un espace théâtral en rénovation. Pour le dire autrement, avec Eduardo de Filippo, la *Commedia dell'Arte* est avant tout « l'art de la comédie »[19], où comédie veut dire théâtre et où l'art rejoint l'ancienne signification du terme, c'est-à-dire l'artisanat, le métier : *il mestiere dell'attore*.

L'histoire de la *Commedia dell'Arte* et des comédiens, profondément marquée par la diaspora des troupes, se confond, dès l'origine, avec l'histoire des différentes pratiques théâtrales - écritures et représentations - européennes, avec lesquelles les troupes des italiens se confrontent et qu'elles assimilent de diverses façons. Quand on parle de *Commedia dell'Arte,* il faut penser à un phénomène qui couvre une vaste période : quasiment deux siècles. Cette amplitude diachronique, qui rend d'autant plus difficile l'appréhension du développement artistique dans un temps limité de l'histoire, s'accompagne d'une densité synchronique, du fait de la grande quantité et variété des autres types de spectacles que la *Commedia* semble, à un certain moment, contaminer.

---

soixante, toute une nouvelle génération de chercheurs, influencés par l'École des Annales en France, se sont consacrés à ce sujet dans des travaux fondateurs pour l'histoire du théâtre : Flaminio Scala, *Il Teatro delle Favole Rappresentative*, Ferruccio Marotti (dir.), 2 vol., Milan, Il Polifilo, 1976 ; Roberto Tessari, *La Commedia dell'Arte nel Seicento. « Industria » e « arte giocosa » della civiltà barocca*, Florence, Olschki, 1969 ; Cesare Molinari, *Le nozze degli dei*, Rome, Bulzoni, 1968 ; Mario Apollonio, *Prelezioni sulla Commedia dell'Arte*, in AA.VV., *Contributi dell'Istituto di Filologia Moderna - Serie Storia del Teatro*, vol. I, Milan, Vita e Pensiero, 1968 ; Ferdinando Taviani, *La Commedia dell'Arte e la società barocca - La fascinazione del teatro,* Rome, Bulzoni, 1969. Dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, nous trouvons les essais les plus intéressants qui changent sensiblement la manière de voir et de sentir la *Commedia dell'Arte* surtout grâce à Ferdinando Taviani et Mirella Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte. Le memorie delle compagnie italiane del XVI, XVII, XVIII secolo* (1982), Florence, la Casa Usher, 1986 ; Roberto Tessari, *La Commedia dell'Arte : la Maschera e l'Ombra*, Milan, Mursia, 1981 ; Cesare Molinari, *La Commedia dell'Arte*, Milan, Mondadori, 1985 ; Siro Ferrone, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Turin, Einaudi, 1993 ; Ferruccio Marotti et Giovanna Romei, *La Commedia dell'Arte e la società barocca - La professione del teatro*, Rome, Bulzoni, 1991. Parmi les dernières études des années 2000, il est important d'évoquer : Philip Bossier, *Ambasciatore della risa : la Commedia dell'Arte nel secondo Cinquecento (1545-1590),* Florence, Editore Franco Cesati, 2004 ; Siro Ferrone, *Arlecchino. Vita e avventure di Tristano Martinelli*, Rome-Bari, Laterza, 2006 ; Anna Maria Testaverde (dir.), Anna Evangelista (transcription et notes), *I canovacci della Commedia dell'Arte*, Turin, Einaudi, 2007. Pour un approfondissement sur ces aspects bibliographiques, voir aussi Maria Ines Aliverti et Giulia Filacanapa, *Gli studi italiani sulla Commedia dell'Arte dal 1996 a oggi*, Miriam Chiabò et Federico Doglio (dir.), *Fortuna europea della Commedia dell'Arte*, Actes du XXXII Convegno Internazionale del Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, Rome 2-5 octobre 2008, p. 303-397. Vers la fin de la rédaction de notre thèse de doctorat, deux monographies ont été éditées en Italie sur l'histoire de la *Commedia* : Roberto Tessari, *La Commedia dell'Arte*, Rome-Bari, Laterza, 2013 ; Siro Ferrone, *Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Turin, Einaudi, 2014.

[18] Siro, Ferrone, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, cit. Avec le deuxième terme « corsaires », Ferrone parle plus des « voyages » des acteurs, que de leur professionnalisme, résumant ainsi avec son titre ternaire l'essence même de la *Commedia dell'Arte.*

[19] Eduardo De Filippo, *L'arte della commedia*, Turin, Collezione di Teatro, Einaudi, 1965. Il s'agit d'une comédie écrite par le célèbre auteur-acteur-metteur en scène napolitain en 1964 ; l'œuvre fait partie du recueil *Cantata dei giorni dispari*, c'est à dire les jours les plus difficiles - les jours impairs - qui suivent immédiatement la Seconde Guerre Mondiale.

Avant l'émergence du théâtre des improvisateurs, la vie culturelle en Italie et à l'étranger est marquée par la coexistence de diverses formes théâtrales : du théâtre savant, académique, développé dans les cours, notamment septentrionales, à partir du milieu du XV^{e} siècle, au théâtre de tréteaux et de vendeurs ambulants. La longue durée et l'extension géographique du phénomène en accentue donc la complexité, tout comme le fait qu'il s'agisse d'une pratique théâtrale fondée au départ sur la « négation » du théâtre « littéraire », érudit, régulier, et donc le rejet d'un théâtre de texte et d'auteur. De ce fait, la *Commedia dell'Arte* est à considérer comme l'antithèse de la culture humaniste car elle opposait à la « culture » officielle un certain nombre de difformités qui démontraient sa nature « autre » par rapport aux normes de l'expression théâtrale telles que la Renaissance les avaient réélaborées. Avec l'irruption de la *Commedia dell'Arte,* on opposait à une culture stable et académique le vagabondage ; aux personnages de la comédie et de la tragédie, les masques ; au style mesuré des spectacles des dilettantes de la cour, une gestuelle débordante et effrontée ; et enfin à l'exclusion des femmes du monde du travail, leur présence sur scène[20].

Mais le caractère vraiment distinctif du phénomène réside dans sa capacité à produire du théâtre sans réduire l'action qui se développe sur le plateau à une simple traduction d'un texte écrit par un auteur. Dans ce nouveau mode de création théâtrale, le rôle prépondérant appartient donc à l'acteur, qui est placé au centre de la création. Comme l'a suggéré Paolo Bosisio, « la voix, le geste, le corps deviennent, dans l'explosion de la création globale, des éléments non moins importants et significatifs que

[20] Pour un commentaire riche et approprié sur les études bibliographiques italiennes de la *Commedia dell'Arte* depuis 1996 jusqu'en 2008, nous faisons référence à la *Nota introduttiva* di Maria Ines Aliverti, qui retrace synthétiquement la cartographie des plus importants centres universitaires et écoles de pensée italiennes. Cet essai accompagne la bibliographie rédigée par Mme Aliverti et Giulia Filacanapa, *Gli studi italiani sulla Commedia dell'Arte dal 1996 a oggi*, cit., conçue en continuité avec la *Bibliografia ragionata internazionale* de Philip Bossier, publiée en 1996 à l'occasion des actes du colloque de la *XIX*^{e} *Conférence Internationale du Centre d'études sur le théâtre médiéval et de la Renaissance* de 1995, dédiée aux *Origini della commedia improvvisa e dell'arte*. En plus de cette bibliographie, Philip Bossier a rédigé un très riche essai bibliographique en introduction à son volume *Ambasciatore delle Risa*, cit., où il fait le point sur les études bibliographiques précédentes ; en particulier celles de Siro Ferrone, *Nota introduttiva*, in *Commedia dell'Arte*, Siro Ferrone (dir.), Milan, Mursia, 2 vol., 1985, I, p.45-69 ; *Id. Prefazione e aggiornamento bibliografico*, (depuis 1957) dans la réédition de Vito Pandolfi, *Commedia dell'Arte*, Florence, Le Lettere, 1988, 6 vol., I, p. XXI-XXX ; Ferdinando Taviani, Mirella Schino, « Dossier : la Commedia dell'Arte negli anni Ottanta », in *Lettere dall'Italia*, III, 9 (1988), p. 23-43 ; Thomas F. Heck, *Commedia dell'Arte . A Guide to Primary and Secondary Literature*, New York-London, Garland, 1988 (aujourd'hui disponible dans une nouvelle édition mise à jour : www.backinprint.com). Fabrizio Cruciani, Nicola Savarese, *Guide Bibliografiche : Teatro*, Milan, Garzanti, 1991, en particulier le paragraphe 5.2 dédié à la *Commedia dell'Arte*, p. 91-101. En faisant le point sur la bibliographie déjà existante en la matière, on se rend compte qu'elle est réellement immense.

les paroles prononcées »[21], cela correspond d'une part aux nouvelles ambitions artistiques des acteurs, et de l'autre aux exigences économiques de la nouvelle entreprise du spectacle. En effet, les différents masques, qui au cours des siècles deviennent le symbole de la *Commedia dell'Arte,* sont tout d'abord « le résultat d'une nécessité de rationaliser la production dramatique »[22] : les acteurs de *Commedia,* pour fixer ces types, leur donnent un nom, un costume, un âge, une provenance, mais pas un caractère. Les masques qui proliféraient dans les carnavals des différentes villes et qui étaient, pour ainsi dire, des personnages sans comédie, deviennent alors les atouts principaux pour définir ces types, d'où leur portée universelle malgré leurs origines péninsulaires.

Souvent, les chercheurs ont essayé de retracer l'origine de la *Commedia dell'Arte* à travers l'origine de ses masques, mais c'est une recherche qui vise une mauvaise cible. Peu importe en effet, pour arriver à une compréhension historique de la *Commedia*, de savoir d'où viennent les masques que les comédiens italiens utilisent, qu'ils soient originaires de Venise pour Pantalon, de Bergame pour Arlequin, de Bologne pour le Docteur, etc. Il est en revanche important de savoir pourquoi les acteurs les ont assumés, quels que soient les lieux où ils sont allés les chercher. En fixant le costume, le nom, le dialecte, l'âge, le statut social et le rôle des différents masques, l'acteur est également en mesure d'élaborer un ensemble de gestes, de postures, de déplacements, de réactions, d'expressions, de cadences, de tics, qui deviennent les caractéristiques de chaque typologie comique transmissible de ce fait aux autres acteurs. Ils développent en conséquence un patrimoine culturel et artistique qui devient leur outil de travail. Les compagnies professionnelles italiennes créent un théâtre fait de « *canovacci* » (scénarios), et « *parti libere* » (rôles libres), et ce faisant, comme l'a bien souligné Siro Ferrone[23], ils multiplient leurs possibilités théâtrales, tout en étant capables de rendre facilement compréhensibles leurs spectacles à des publics étrangers : telle fut ainsi la grande innovation des compagnies de théâtre italiennes.

---

[21] Paolo Bosisio, *Tra Goldoni e Strehler: Arlecchino e la Commedia dell'Arte*, Rome, Bulzoni, 2007, p. 16. [« La voce, il gesto, la corporeità divengono nell'esplosione della creazione globale, elementi non meno significativi e importanti delle parole che vengono pronunziate »].

[22] *Ibid.*

[23] Voir à ce propos tout le premier chapitre « L'invenzione del viaggio » in Siro Ferrone, *Attori, mercanti, corsari*,cit., p. 3-49. Sur la question de la composition dramatique, voir aussi : Ferdinando Taviani, « La composizione del dramma nella Commedia dell'Arte », in *Quaderni di Teatro*, n. 15, 1982. À partir des années quatre-vingt, la communauté scientifique s'intéresse aux canevas qui commencent à être réimprimés : Laura Falavolti, *Commedie dei comici dell'Arte*, Turin, Utet, 1982 ; Ferrucio Marotti (dir.), *La Commedia dell'Arte: storia, testi, documenti*, Rome, Bulzoni, 1978, [Rist. anast. 1991] ; Siro Ferrone (dir.), *Commedie dell'Arte*, cit. ; Arianna Frattali, « Tra le avventure dell'Arlecchino Martinelli e gli "scherzi" della diva Isabella », in *Ariel*, n. 2-3, 2006.

Un témoignage clé, pour bien comprendre la position des comédiens par rapport à l'activité dramaturgique, nous est offert par Flaminio Scala dans le *Prologue* de sa comédie *Il finto marito*[24]. Ce dialogue, où Scala revendique le droit absolu de l'acteur à la création et pas seulement à l'exécution, est souvent considéré comme le manifeste poétique des comédiens de *l'Arte* :

> L'art véritable de bien faire la Comédie, je pense, appartient à qui bien la représente, parce que si l'expérience est maître des choses, elle peut enseigner à celui qui a de l'esprit à bien composer, et à mieux représenter les sujets jouables [...] L'expérience fait l'art, donc beaucoup d'actes répétés font la norme, et si de cela on prend les préceptes, alors de telles actions on parvient à tirer la vraie règle, de telle sorte que le Comédien peut enseigner ses propres règles aux compositeurs de Comédies, mais pas l'inverse[25].

Il affirme ainsi que ce qui est fondamental dans une comédie, c'est l'importance de l'action. D'où la réduction de la partie « écrite » à un simple canevas qui est la trace narrative de la comédie à jouer, une description progressive de l'action sur scène, alors que les dialogues ne sont pas indiqués. Le canevas est un ensemble chronologique de scènes (d'où le terme italien de *scenario*) où sont déjà indiquées toutes les présences (entrées et sorties) des acteurs, destiné à une utilisation pratique, uniquement pour rappeler aux acteurs l'intrigue de l'histoire, le reste étant improvisé soir après soir par les comédiens. Une « dramaturgie d'acteur »[26] s'oppose alors à la dramaturgie d'auteur, et le texte, même s'il existe, est absolument secondaire.

Ceci rend évidemment encore plus abrupte la connaissance du phénomène, puisque plus encore que toute autre forme de théâtre reposant sur des textes prédéfinis, il faut percer le « secret »[27] de ce « jeu à l'italienne », de ce « théâtre d'acteurs » dont les techniques ont disparu avec ceux qui les pratiquaient. L'une des questions majeures qui se posent donc à son propos est celle de la « transmission », de l'héritage d'un art éphémère par essence, et plus que labile, étant donné la pratique mise en place, celle qui nous est parvenue sous les formes les plus diverses : iconographie (portraits d'acteurs,

[24] Flaminio Scala, *Il finto marito*, Venise, 1619. Scala écrit en réalité deux prologues qui sont publiés par Ferruccio Marotti in « Appendice VII » (p. CIX-CXVIII), dans son essai d'introduction à Flaminio Scala, *Il teatro delle favole rappresentative*, Milan, Il Polifilo, 1976.

[25] Flaminio Scala, « Prologo », in *Il Teatro delle Favole,* cit., p.7. [« L'arte vera del ben far le Commedie, credo io, che sia di chi ben le rappresenta, perché se l'esperienza è maestra delle cose, ella può insegnare à chi hà spirito di ben formare, e meglio rappresentare i suggetti recitabili, il ben distenderli ancora […]. L'esperienza fa l'arte, perché molti atti reiterati fanno la regola, et se i precetti ad essa si cavano, adunque da tali azioni si viene à pigliar la vera norma, sì che il Comico può dar regola à compositori di Commedie, ma non già quegli à questi »].

[26] Cf. Marco De Marinis (dir.), *Drammaturgia dell'attore*, Porretta Terme, I Quaderni del Borrello Ebbro, 1997.

[27] Ferdinando Taviani, Mirella Schino, *Il Segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, cit.

scènes de *Commedia* réinventées - comme celles de Callot, ou les dessins qui accompagnent les canevas de la *Raccolta corsiniana* -, portraits de types comiques, fresques représentant des canevas, comme dans le château de Traunitz, aquarelles ou lithographies tardives comme celles de Maurice Sand qui sont déjà une « reconstruction »)[28], canevas plus ou moins « rédigés », récits, poèmes de louange, nécrologies etc.

La *Commedia dell'Arte*, dont l'émergence semble liée à des espaces ouverts, et à un public très diversifié, atteint rapidement le public plus raffiné et cultivé des cours qui en assurent progressivement la célébrité, ce qui entraine par conséquent une compétition souvent impitoyable des troupes les plus acclamées et célèbres afin d'obtenir protections et subventions[29] ; et une distinction durable entre les artisans qui la produisent, créant une hiérarchie entre comédiens, histrions, mimes, et saltimbanques, destinée à durer[30]. Les comédiens deviennent ainsi des ambassadeurs de l'art et de la culture. En devenant un métier rémunéré, le théâtre modifie profondément ses instances fondatrices, son public cible, ses objectifs, et rentre dans un processus d'évolution de ce qui va devenir le spectacle en Europe.

Un long voyage dans l'espace et le temps

Le théâtre des comédiens professionnels naît sur la route[31], il voyage à travers l'histoire et le temps, se modifiant d'un pays à l'autre, d'une culture à l'autre à travers les

[28] La *Commedia dell'Arte* bénéficie d'un *corpus* iconographique exceptionnellement riche et vaste par rapport aux traditions théâtrales de la même époque, comme le théâtre élisabéthain dont nous n'avons que très peu de documents figuratifs, tout comme celui du *Siglo de oro.* Les ouvrages de références pour l'iconographie du théâtre masqué sont principalement : Cesare Molinari, *La Commedia dell'Arte*, Milan, Mondadori, 1985 ; Pierre-Louis Duchartre, *La Commedia dell'Arte et ses enfants*, Paris, Librairie Théâtrale, 1955.

[29] Siro Ferrone, *Comici dell'arte : corrispondenze*, Florence, Le lettere, 2 voll., 1993.

[30] Cf. Tommaso Garzoni, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo* [1585], Paolo Cherchi et Beatrice Collina (dir.), Turin, Einaudi, 1996.

[31] Sur l'organisation des comédiens *dell'Arte,* voir les études nées sous l'égide de Ludovico Zorzi à l'Université de Florence, où le chercheur était chargé de la chaire d'histoire du spectacle, en particulier: Anna Maria Evangelista « Il teatro dei comici dell'arte a Firenze (ricostruzione dello "Stanzione delle Commedie" detto di Baldraca) », in *Biblioteca Teatrale*, n. 23-24, 1979, p. 70-86 ; *Id.*, « Il teatro della Commedia dell'Arte a Firenze (1576-1653). Cenni sull'organizzazione e lettere di comici al Granducato », in *Quaderno di Teatro*, n. 7, 1980, p. 169-176 ; *Id.*, « Il teatro della Dogana detto di Baldracca », in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. Il potere e lo spazio. La scena del principe*, catalogue de l'exposition, Florence, Edizioni Medicee, 1980, p. 370-374 ; *Id.,* « Le compagnie dei Comici dell'Arte nel teatrino di Baldracca a Firenze : notizie degli epistolari (1576-1653) », in *Quaderni di Teatro*, n. 24, 1984, p. 50-66.

siècles. Déjà le Père Gian Domenico Ottonelli[32], en 1652, décrit (avec toutes les limites que la critique moderne a identifié et éclairci[33]) la tournée effectuée par les compagnies pendant l'année comique dans le circuit du Nord de l'Italie : « De Bologne à Milan, de Milan à Gênes, de Gênes à Florence, de Florence à Venise, où les compagnies arrivent en dernier car s'y tient le carnaval »[34]. Et même si les comédiens n'ont probablement jamais pu réaliser cette tournée entre le carême et le carnaval de la même année, nous sommes certains que la vie des compagnies de *Commedia* était marquée par des tournées plus petites autour d'un centre de gravité ; c'est le cas par exemple de Florence et des villes de Toscane, comme Sienne, Livourne et Lucques, ou encore de Venise (ou Mantoue) et des villes de l'arrière-pays du Po comme Padoue, Vicence et Vérone[35]. La force d'attraction des différentes villes varie avec le temps et avec l'évolution de la situation politique, il est donc difficile de déterminer un cadre bien précis, mais il est évident que Naples, Florence, Venise et Mantoue étaient, en moyenne, les centres théâtraux les plus actifs entre le XVI^{e} et XVII^{e} siècles.

Le théâtre professionnel, à Florence et à Mantoue, se développe à l'intérieur des cours et sous la gérance des deux familles régnantes, celles des Médicis et des Gonzague, dignes des meilleurs entrepreneurs de spectacle[36]. En revanche, à Venise, les nombreux lieux spécialisés dans l'accueil des compagnies professionnelles étaient gérés par des particuliers. À ce titre, la stratégie économique mise en place à Venise par l'acteur de Lucques, Francesco de' Nobili dit Cherea, entre 1508 et 1527, fut exemplaire. Non seulement il a emmené le théâtre hors des frontières de la culture humaniste (des cours animés par des lettrés et amateurs), mais il a essayé d'homologuer son travail avec l'activité professionnelle des marchands déjà utile et reconnue[37]. En 1508, il va jusqu'à

[32] Sur la figure du père jésuite Gian Domenico, fervent opposant des spectacles de théâtre, cf. : Ferdinando Taviani, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, vol. 1, cit.
[33] Cfr. Siro Ferrone, *Attori mercanti corsari*, cit., p. 4-5.
[34] Gian Domenico Ottonelli, *Della christiana moderatione del theatro. Libro quarto detto L'ammonitioni a' recitanti, per avvisare ogni cristiano a moderarsi da gli accessi nel recitare,* Florence, Bonardi, 1652, p.128.
[« Da Bologna a Milano, da Milano a Genova, da Genova a Fiorenza, da Fiorenza a Venetia, ove stando il Carnevale finiscono la compagnia »].
[35] Ou encore entre Bologne (ou Ferrara) et la région d'Emilia (Modène, Parme, Guastalla, Mirandola, Piacenza). Il est nécessaire d'ajouter à ces épicentres des régions théâtrales nordiques, les capitales de grands états comme Milan,Turin, Gênes. Ces villes avaient leurs propres initiatives théâtrales, mais elles étaient excentrées par rapport au centre de gravité composé par le bipolarisme entre Mantoue et Venise.
[36]Sur les capacités d'entrepreneurs de la famille De Medicis, dans le monde du théâtre et de la culture, cf. le chapitre de Siro Ferrone, « Don Giovanni impresario », in *Attori mercanti corsari*, cit., p.137-190.
[37] Cf. Siro Ferrone, *Attori mercanti corsari*, cit., p. 53. En 1508, Cherea demande à l'Etat vénitien le droit unique d'impression d'un certain nombre de textes théâtraux, des adaptations et vulgarisations de textes classiques ; ce fut donc lui qui introduisit pour la première fois le principe de distinction entre la propriété d'un texte littéraire et son adaptation théâtrale. Après un certain nombre d'années, ce furent les comédiens

demander au Conseil des Dix l'octroi de la Loggia de Rialto pour y jouer ses comédies : le cœur de l'activité commerciale de la ville. Mais il était encore trop tôt, et il faudra attendre la deuxième moitié du siècle pour voir naître, précisément aux alentours du Rialto dans le quartier San Cassiano, les deux premiers théâtres de Venise : ceux de la famille Michiel et Tron[38]. Cette régularisation des espaces dédiés à l'activité théâtrale était le meilleur compromis possible entre le conservatisme des Jésuites et l'esprit nouveau de la jeune aristocratie vénitienne, les *patrizi.* Par certains aspects, le « cas » de Venise, qui va nous intéresser plus particulièrement par la suite, rejoint d'autres capitales du spectacle en Europe telles que Florence, Gêne, Madrid, Paris, où un processus de régularisation des espaces destinés aux activités théâtrales professionnelles se met en place[39].

La croissance démographique qui submerge l'Europe entre la fin du XVI^{e} siècle et les premières décennies du XVII^{e} siècle a conduit à une accélération de la consommation, de la circulation des biens et des informations dans les grandes capitales. Les gouvernements locaux ont tenté de contrecarrer la grande masse des pauvres, des voyageurs et vagabonds envahissant les villes à la recherche de fortune. Il était donc nécessaire de définir des espaces qui garantissent le contrôle de la population en mouvement constant. Les théâtres, ainsi que les hôpitaux pour les pauvres, était les principaux établissements faisant partie de ce processus. Le voyage devient donc une des caractéristiques essentielles des troupes de *Commedia*, assurément pour des raisons économiques[40], mais aussi pour affirmer une soif de liberté[41] qui, selon Siro Ferrone, motive les choix de vie de certains acteurs qui seraient autrement incompréhensibles ; seule la décision de partir pour de longues périodes leurs permettaient de se libérer du poids de l'assujettissement du pouvoir.

> Le voyage de ces rebelles n'a ni but, ni destination, ni fin ni commencement : il est - selon les dires des comédiens - un « aller vagabond », un « mouvement

dell'Arte, tels que Flaminio Scala et Nicolò Barbieri entre autres, qui réclamèrent la propriété de certains canevas. C'est pour cela qu'ils se décidèrent à les publier *per esteso*, c'est-à-dire intégralement avec le dialogue.

[38] Pour l'histoire des théâtres de Venise cf. Ludovico Zorzi, *Il teatro e la città* : *ricognizione del cielo di Schifonia*, Bari, De Donato, 1977, p. 235-326 ; Nicola Mangini, *I teatri di Venezia,* Milan, Mursia, 1974 ; *Id.,* « Alle origini del teatro moderno : lo spettacolo pubblico nel Veneto tra Cinque e Seicento », in Nicola Mangini (dir.), *Alle origine del teatro moderno e altri saggi*, Modène, Mucchi, 1989, p. II-31.

[39] Cf, Siro Ferrone, *Attori mercanti corsari*, cit.,

[40] Cf. Roberto Tessari, *La Commedia dell'Arte nel Seicento. «Industria» e «arte giocosa» della civiltà barocca,* cit., p. 30.

[41] Cf. Siro Ferrone, *Attori, mercanti, corsari,*cit., p. 20.

perpétuel », une « flânerie », une condition de vie précaire et instable assumée pour vivre librement. Au moins dans les illusions et dans les choix de départ[42].

En effet, lorsque les compagnies *dell'Arte* veulent s'imposer de manière plus prégnante, aucune ne peut subsister sans la protection d'un Seigneur ou d'une cour. Les comédiens, ambassadeurs du rire[43], parfois « espions » au service de leurs protecteurs, faisaient pleinement partie du monde courtisan, assumant parfois des titres de noblesse, comme Pier Maria Cecchini, alias Frittellino qui, en 1614, est devenu noble à la cour de Ferrare.

Les troupes de comédiens professionnels ont parcouru l'Europe du XVII^{e} siècle et le voyage a été le point de départ de l'invention d'une nouvelle dramaturgie. Les répertoires de comédiens commencent à circuler et à rentrer en contact avec d'autres répertoires, d'autres cultures, d'autres publics. Ainsi, en voyageant, les acteurs ont dû modifier leurs répertoires en les simplifiant : ils ont dû jouer des textes qui plaisaient à différents publics, qui souvent ne parlaient pas leur langue ; des textes simples à improviser et facilement adaptables, imposant aussi des changements dans la composition de la compagnie. Le moteur dramaturgique de ces textes, dont le contraste des dialectes et des masques hétéroclites était le fondement, était souvent le conflit générationnel ou hiérarchique, thèmes capables de toucher un large public.

Les chercheurs estiment qu'historiquement, le phénomène de la *Commedia dell'Arte* est scandé par plusieurs dates qui peuvent être prises comme points de repères de l'apparition, du développement et de la « mort » de celle-ci : la date du premier contrat d'une compagnie de professionnels, 1545 ; le premier passage d'une compagnie de comédiens *dell'Arte* à la cour de France, en l'occurrence la compagnie des Gelosi invitée par Catherine de Médicis[44] en 1571 ; l'année du Sac de Mantoue 1630[45] ; 1653, quand les

---

[42] *Ibid.* [« Il viaggio di questi ribelli non ha né uno scopo, né una destinazione, non ha né una fine né un principio : è - secondo le parole dei comici - un "andar in volta", un "moto perpetuo", un "andare attorno", una condizione di vita precaria e instabile assunta per vivere liberamente. Almeno nelle illusioni e nelle scelte di partenza »].

[43] Philip Bossier, *Ambasciatore della risa : la Commedia dell'Arte nel Cinquecento (1545-1590),* cit.

[44] Mais la *Commedia dell'Arte* vit son moment de gloire en France, grâce à Marie de Médicis, épouse d'Henri IV, qui voulait reproduire dans la capitale le système théâtral testé à Florence par sa famille. Dans son dessein, les troupes de comédiens les plus qualifiés, une fois leurs comédies représentées dans les salles du Palais Royal, pouvaient descendre à l'Hôtel de Bourgogne (administré par les puissants Confrères de la Passion) et dans les salles mineures afin d'augmenter leurs revenus. La reine invita à plusieurs reprises les acteurs italiens à se produire en territoire français : les Desios*i*, avec Flaminio Scala, Pier Maria Cecchini et Tristano Martinelli pour participer à la célébration de son mariage à Lyon en 1600; les Gelosi d'Isabella et Franceso Andreini arrivent entre le printemps 1603 et juin 1604 ; entre l'hiver 1607 et l'automne 1608, c'est le tour de Pier Maria Cecchini et ses Accesi ; Giovan Battista et Virginia Andreini avec leur compagnie des Fedeli, sont invités entre septembre 1613 et juillet 1614, accompagnés par l'Arlecchino Tristano Martinelli ; et à partir de novembre 1620 jusqu'à la fin de l'année 1622, ils retournèrent célébrer la réconciliation momentanée de la Reine mère avec son fils, Louis XIII. La

Comédiens-Italiens s'installent au Théâtre du Petit-Bourbon, qu'ils partageront avec Molière en 1658 ; et très exactement le 18 janvier 1801, qui symboliquement détermine la « fin » du phénomène, quand la République Cisalpine interdit le jeu masqué de comédie par un édit[46].

Ce marquage chronologique est toutefois artificiel, la *Commedia dell'Arte*, comme nous l'avons déjà suggéré, est un phénomène protéiforme qui échappe à un cadre temporel rigide, ainsi qu'à toute tentative de lui conférer des termes *ab quo* et *ad quem.* Ainsi, aux dates ci-dessus, on peut aussi ajouter celles qui correspondent à la « réforme » et « restauration » de la *Commedia* au XVIII[e] siècle, proposées à Venise par les deux Charles, Goldoni et Gozzi, rivaux acharnés. Le théâtre des « improvisateurs » laisse la place à un théâtre réformé où l'improvisation n'a plus raison d'être, revenant progressivement à une « dramaturgie d'auteur » - même partielle comme chez Carlo Gozzi - qui relègue la « dramaturgie d'acteur » au passé. En France, où les troupes de comédiens italiens se sont institutionnalisées, la *Comédie-Italienne* devient le lieu d'élaboration d'un genre théâtral qui emprisonne les acteurs dans des pauses stériles et des tableaux qui n'ont plus rien de vivant. Le *Settecento* représente de ce fait un tournant fondamental où les tentatives de réformes successives transforment profondément le phénomène historique, déjà ébranlé, rendant encore plus complexe la saisie de ses particularités et de ses transformations. Outre la réforme goldonienne, la concurrence du *dramma per musica* est un facteur de désintérêt progressif, surtout des élites - mais peut-être pas du grand public - pour le théâtre d'acteurs. Le théâtre en musique devient rapidement l'outil idéal pour exercer la grande magnificence baroque, de ce fait :

> Le XVIII[e] siècle s'ouvre par un succès prodigieux de la scène musicale, à laquelle la *Commedia dell'Arte* - qui jusqu'à la fin du siècle précédent a joué le rôle de vecteur international du théâtre à l'italienne - n'est plus en mesure de soustraire son consentement en s'ouvrant ainsi à un phénomène de décadence destiné à durer longtemps[47].

---

permanence des comédiens italiens à Paris, soit à l'Hôtel du Petit-Bourbon, soit à l'Hôtel de Bourgogne jusqu'en 1697, année de leur expulsion du système théâtral d'outre-Alpes, fut décisive pour leur collaboration avec les plus grands dramaturges de l'époque, de Molière (1622-1673) à Marivaux (1688-1763).

[45] Siro Ferrone, *Attori, mercani, corsari*, cit., p. XV. Pour un recadrage d'ordre historique sur le XVII[e] siècle cf. Ruggero Romano, *Opposte congiunture : la crisi del Seicento in Europa e in America*, Venise, Marsilio, 1992.

[46] Roberto Tessari, *Commedia dell'Arte : la maschera e l'Ombra*, *cit.*. On peut ajouter la date de 1788, lorsque meurt le dernier acteur capable, selon Gozzi dans son *Ragionamento ingenuo*, de jouer à l'impromptu le Truffaldino, Antonio Sacco, meilleur interprète de l'époque du serviteur sot. (Cf. Ferdinando Taviani et Mirella Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, cit., p. 112)

[47] Paolo Bosisio, *Tra Goldoni e Strehler: Arlecchino e la Commedia dell'Arte*, Rome, Bulzoni, 2007, p. 21. [« Il Settecento si inaugura all'insegna di una prodigiosa fortuna delle scene musicali, a cui la Commedia dell'Arte, che fino alla fine del secolo precedente ha svolto il ruolo di vettore internazionale del teatro

L'*Improvvisa* demeure pourtant, dans le courant du XVIII[e] siècle, le divertissement favori du public de la péninsule et d'ailleurs, mais repose sur un corpus de canevas bien établi et très répétitif, la seule originalité qui lui reste étant la capacité performative de certains acteurs. Le niveau moyen des troupes italiennes baisse considérablement au cours du siècle. Ainsi, quand Goldoni et puis Gozzi réfléchissent sur le théâtre masqué, ils identifient avec une clarté impitoyable la détérioration esthétique et la dégénérescence commerciale dans la « répétitivité » et le caractère mécanique des répertoires dell'*Arte*[48]. Et si l'on abandonne la schématisation erronée forgée autour de la polémique entre les deux *commediografi* et imposée à la critique ultérieure par Francesco De Sanctis dans la *Storia della letteratura italiana*, qui oppose le fossoyeur (Goldoni) et le restaurateur (Gozzi) de la *Commedia dell'Arte*[49], on se rend vite compte qu'une intention commune - celle de « renouveler un patrimoine expressif qu'ils jugeaient compromis »[50] - les animait l'un comme l'autre, mais sur des bases différentes.

La Commedia dell'Arte entre passé et futur

Ce parcours synthétique dans les arcanes du phénomène historique de la *Commedia dell'Arte* nous a permis de repérer ce que l'on peut nommer des "éléments constitutifs" de la tradition, c'est-à-dire toute une série de techniques, codes et structures qui font partie du bagage professionnel des comédiens du passé et que l'on peut retrouver aujourd'hui dans le théâtre d'acteur inspiré des masques[51]. D'un point de vue dramaturgique, on fait référence aux typologies fixes et aux masques qui animent la scène et se caractérisent par

---

italiano, non riesce più a sottrarre consenso, aprendosi a fenomeno di decadenza destinato a protrarsi a lungo nel tempo »].

[48] *Ibid.*

[49] Carlo Gozzi retourne à la mise en scène des masques traditionnels dans un processus d'opposition à Goldoni - et à Chiari - que la critique à l'époque de Poli considérait comme une « guerre » qui se serait soldée par la victoire de Carlo Gozzi. Cette « guerre » entre Goldoni et Gozzi est un stéréotype aujourd'hui remis en question, notamment par Anna Scannapieco. Cf. Carlo Gozzi, *Ragionamento ingenuo. Dai "preamboli" all'«Appendice». Scritti di teoria teatrale*, Anna Scannapieco (dir.), Venise, Marsilio, 2013 ; et Anna Scannapieco, « *Su Goldoni e Gozzi, cantieri aperti, tra ieri e domani Sviluppi europei del teatro di Goldoni e Gozzi* », in *Il mondo e le sue favole. Sviluppi europei del teatro di Goldoni e Gozzi*, Susanne Winter (dir.), Rome, Ed. di Storia e Letteratura, 2006.

[50] Roberto Tessari, *Maschere di cera. Riforme, giochi, utopie : il teatro europeo del '700 tra pensiero e scena*, Milan, Costa&Nolan, 1997, p. 82 ; en général sur la question cf. le chapitre : « Tra Goldoni e Gozzi. Morte e trasfigurazione della maschera », in *Ibid.*

[51] Cf. Pier Giorgio Nosari, « La legge di Lavoisier alla prova. Maschere e figure animate nel teatro italiano contemporaneo », in *Commedia dell'Arte. Annuario Internazionale*, Siro Ferrone et Anna Maria Testaverde (dir.), I, Florence , Leo S. Olschki, 2008.

l'absence d'une dimension psychologique. En ce qui concerne l'écriture scénique, on intègre la technique de l'improvisation et la dramaturgie « *consuntiva* », c'est-à-dire une dramaturgie non définie *a priori* dans l'écriture. Mais surtout, on fait référence à la conception de l'acteur comme centre de l'action théâtrale, et comme opérateur théâtral transculturel : Evaristo Gherardi, à la fin du XVII[e] siècle, emploie la très belle image d'« oiseaux de passage » dans son *Théâtre italien*[52].

Si de nombreuses études ont été consacrées à ces « voyages » et à ces expériences transculturelles depuis une trentaine d'années[53], la question évoquée en ouverture, des processus de « transmission » et d'appropriation par les protagonistes de la scène contemporaine, de l'héritage des comédiens des siècles passés, reste encore largement ignorée. Comment affronter alors cette question ?

Revenons un instant sur le néologisme *néo-Commedia dell'Arte* dont nous parlions plus haut. Le préfixe « néo » signifie un retour à des formes et valeurs d'un style ancien. Appliqué à la *Commedia dell'Arte*, il annoncerait le renouveau d'une pratique ancienne. Mais, selon la terminologie de l'historien britannique Eric Hobsbawm[54] qui parle de « tradition inventée », il indique également que les caractéristiques reprises aux courants antérieurs sont réinterprétées dans un cadre nouveau. Il est évident que toute prétention à la continuité absolue avec le passé, c'est-à-dire à une archéologie stricte des phénomènes artistiques anciens, est largement fictive. Il est donc possible d'appliquer à notre questionnement la réflexion selon laquelle les traditions inventées « sont des réponses à de nouvelles situations qui prennent la forme d'une référence à d'anciennes formes »[55]. Comme l'a suggéré Ferdinando Taviani, l'idée de l'existence d'une « *Commedia dell'Arte* comme tradition théâtrale bien définie, avec un style qui a pu être appris ou

[52] Evaristo Gherardi, *Le théâtre italien ou le Recueil de toutes les scènes françoises, qui ont esté jouées sur le théâtre italien de l'Hôtel de Bourgogne*, Paris, 1694.

[53] Outre les ouvrages déjà cités dans les notes précédentes sur le thème du « voyage », voir les études portant sur la comédie italienne de Paris, notamment celles d'Andrea Fabiano : *Id., I "buffoni" alla conquista di Parigi : storia dell'opera italiana in Francia tra "Ancien Régime" e Restaurazione (1752-1815)*, Turin, Paravia, 1988 ; *Id., La "Querelle des Bouffons" dans la vie culturelle française du XVIIIe siècle*, Paris, CNRS éd., 2005. Et de son groupe : Emanuele de Luca, *Il repertorio della Comédie-Italienne di Parigi, 1716-1762*, Collection numérique Les savoirs des acteurs italiens, consultable sur le site de l' IRPMF : http://www.irpmf.cnrs.fr/IMG/pdf/Repertorio.pdf ; et des articles épars comme ceux très récents de Siro Ferrone et Sara Mamone dans un ouvrage hommage à Georges Banu, Cathrine Naugrette et Alisonne Sinard (dir.), *Les voyages ou l'ailleurs du théâtre. Hommage à Georges Banu*, Bruxelles, Alternatives théâtrales, 2013, p. 89-95 pour Sara Mamone (*Aller au théâtre pour voyager aux XVIe et XVIIe siècles*), et p. 96-102 pour Ferrone (*Le métissage des comédiens italiens*).

[54] Eric Hobsbawm et Terence Ranger (dir.), *L'invention de la tradition* (1983), traduit de l'anglais par Christine Vivier, Paris, Éd. Amsterdam, 2006.

[55] *Ibid.,* p. 12.

renouvelé »[56], est totalement fausse et l'image mythique qui est arrivée jusqu'à nous (en France mais aussi en Italie) à travers les gravures de Callot, les tableaux de Gillot ou de Watteau ou plus tard le roman de Théophile Gautier, *Le Capitaine Fracasse*, « n'a que très peu, sinon rien à voir avec le théâtre réellement pratiqué par les troupes italiennes des XVII^{e} et XVIII^{e} siècles »[57].

Dans un essai de 1980 sur les « influences »[58] de la *Commedia dell'Arte* dans le théâtre contemporain, Taviani donne d'autres pistes éclairantes. Il a recours à la métaphore astrologique de la constellation, affirmant que, de même que la constellation est une catégorie créée par l'homme pour diviser le temps, identifier les caractères et les tempéraments des hommes, et connecter les étoiles dispersées dans le ciel, de même, la *Commedia dell'Arte* doit être interprétée comme une constellation qui a son influence sur le théâtre du XX^{e} siècle. En un mot, si nous interprétons bien cette métaphore, Taviani nous dit que l'homme de théâtre du XX^{e} siècle, à partir de 1860 (date de la parution de *Masques et Bouffons* de Maurice Sand[59]), a créé sa constellation d'expériences dispersées, sa *Commedia dell'Arte,* et c'est seulement dans ce sens-là que nous pouvons analyser son influence sur le théâtre contemporain. Taviani expose ici, dans une forme plus détaillée, un concept qu'il avait déjà exprimé dans une autre contribution, en disant : « Le nouveau théâtre n'est pas issu de la *Commedia dell'Arte*. Il est une autre *Commedia dell'Arte* »[60]. Il dit cela en se référant à Eugenio Barba et à sa troupe composite de Danois, Norvégiens, Suédois et Italiens, émerveillés par les masques de Donato Sartori ; et il s'agit du même émerveillement dont témoignait aussi Stefano Perocco di Meduna quand les acteurs de Leo de Berardinis se sont trouvés, pour la première fois, face à ses masques :

> Quand j'ai ouvert le carton pour chercher le masque de la sorcière, tous les autres masques sont apparus : les acteurs se sont alors approchés, intrigués, et ils ont commencé à essayer les masques puis à jouer avec. [...] Leo s'est retrouvé ainsi face à un groupe d'acteurs qui, comme des enfants, avaient découvert la joie de jouer[61].

---

[56] Ferdinando Taviani, « Position du masque dans la Commedia dell'Arte », in *Le masque du rite au théâtre* (1985), collection dirigée par Beatrice Picon-Vallin, CNRS éditions, Paris, 2005, p.119.
[57] *Ibid.*
[58] Ferdinando, Taviani, « Commedia dell'Arte (influenze della) », in *Enciclopedia del teatro del Novecento*, Antonio Attisani (dir.), Milan, Feltrinelli, 1980, p. 393-40.
[59] Maurice Sand, *Masques et bouffons*. (*Comédie Italienne*), préface George Sand, gravures par A. Manceau, 2 vol. Paris, Michel Lévy frères, 1860.
[60] Ferdinando Taviani, *Exhiber le masque*, in *Le masque entre carnaval et Commedia dell'Arte*, Patrick Pezin (dir.), «Bouffonneries», n°1, 1980.
[61] Stefano Perocco di Meduna, interview realisée par Giulia Filacanapa, « Leo de Berardinis e le maschere », in *Atti e Sipari*, N° 2, 2008. [« Quando apro la cassa per cercare quella della strega, escono anche tutte le altre maschere : gli attori incuriositi si avvicinano e iniziano a provarsi le maschere e a giocare [...] Leo si trovò davanti un gruppo di attori che, come bambini, avevano scoperto la gioia di giocare »].

Mais en quoi consiste alors cette « *nuova Commedia dell'Arte* » qui émerveille tant les acteurs que le public? Car nous sommes bien obligés de parler aussi du public si nous pensons que les deux compagnies citées - l'Odin Teatret d'Eugenio Barba et la compagnie de Leo de Berardinis - qui sont parmi les chefs de file du théâtre de recherche européen du XX^{e} siècle, ont fédéré autour d'elles un nombre important de spectateurs et ont créé leur propre public de fidèles admirateurs.

Parmi les pionniers de la « redécouverte » des pratiques de la *Commedia dell'Arte*, et d'une tentative de « restitution scénique » de la tradition, on peut classer Maurice Sand, qui en 1860, dans son château de Nohant, avec sa mère et un groupe d'amis, durant les hivers passés ensemble, cherche à faire revivre de façon pratique, sur la scène, les masques de la tradition. Leurs expériences sur l'improvisation et le canevas de *Commedia* n'ont que peu à voir avec le phénomène historique, on le sait aujourd'hui, mais il n'en reste pas moins que, grâce à leurs expérimentations dilettantes, ils sont les premiers à faire renaître un intérêt pour cette forme de théâtre oubliée.

Il faut attendre les recherches innovantes de Gordon Craig à l'*Arena Goldoni* de Florence, où l'artiste s'installera en 1907, pour voir s'élaborer une critique plus pointue sur le phénomène et sur sa « renaissance ». L'*Arena Goldoni* deviendra de ce fait « un des centres d'où partent les voies parcourues par les fantômes de la *Commedia dell'Arte* pour s'entrecroiser avec l'histoire du théâtre du XX^{e} siècle »[62]. Les mêmes voies sont parcourues en France par Jacques Copeau - d'abord au Vieux Colombier et puis avec les Copiaus – qui, malgré lui, instaure une filiation directe avec Louis Jouvet, Charles Dullin, Etienne Decroux, Marcel Marceau et Jacques Lecoq[63], et jusqu'à Ariane Mnouchkine lorsqu'elle met en scène, en 1975, son chef d'œuvre *L'Âge d'or*, dans lequel elle veut mettre en pratique ce que Copeau avait projeté soixante ans auparavant, c'est-à-dire : « réutiliser les procédés dramaturgiques de la *Commedia dell'Arte* pour faire un théâtre satirique, engagé, comique, poétique et populaire »[64]. Ce que la *Commedia dell'Arte* n'était pas, ou du moins peut-être pas en ce qui concerne les deux premiers adjectifs : engagée et satirique. Lucia Bensasson, qui dans la pièce d'Ariane Mnouchkine interprétait Salouha, un Pulcinella femme d'origine magrébine, raconte :

[62] Ferdinando Taviani, « Commedia dell'Arte (influenze della) », in Enciclopedia del teatro del Novecento, Antonio Attisani (dir.), Milan, Feltrinelli, 1980, p. 395.
[63] Cf. Guy Freixe, *Les utopies du masque sur les scènes européennes du XX^{e} siècle*, Montpellier, l'Entretemps, 2010.
[64] Ferdinando Taviani, « Commedia dell'Arte (influenze della) », cit., p. 395.

> *L'Age d'Or* nait à un moment bien précis, quand nous avons compris comment fonctionnaient les masques. Après la mise en scène du spectacle *1793*, Ariane nous proposa de faire un spectacle sur l'actualité, mais en utilisant des masques de *Commedia* ; nous étions à la fin de 1973. Les répétitions furent un vrai laboratoire de recherche théâtrale, et durèrent quasiment un an et demi ; de fait le spectacle débuta le 4 mars 1975. Il y avait des masques de *Commedia dell'Arte* traditionnels et des masques de la "nouvelle comédie", de la comédie actuelle ; chaque jour naissaient des masques. Certains fonctionnaient, d'autres non, certains venaient du monde ancien, d'autres du nouveau. Nous faisions continuellement des allers-retours entre les deux univers. C'était l'histoire des grands, des petits et des moyens, avec à la fin l'espoir d'un nouveau monde où la justice serait plus grande et où il n'y aurait plus d'Abdallah qui meurent au travail[65].

À la même période, c'est en territoire soviétique que la *Commedia dell'Arte* se reconstruit ; surtout grâce à la mise en scène de Meyerhold, *La cabine des acrobates,* en 1906, qui est le spectacle qui marque le deuxième grand tournant du théâtre russe après le théâtre de Moscou dirigé par Stanislavski[66]. Tairov et Vakhtangov s'intéressent en particulier au théâtre italien, considéré comme la seule tradition du théâtre occidental qui place le corps de l'acteur au centre de l'action théâtrale[67].

À signaler aussi l'importance des reconstructions de Max Reinhardt (Vienne 1873 - Etats-Unis 1943) en Allemagne[68] et des traductions gozziennes de Leon Schiller ; la

[65] Giulia Filacanapa, « L'Âge d'Or: l'era della nuova Commedia dell'Arte. Intervista a Lucia Bensasson », in *Atti&Sipari*, n°10, avril 2012, p.46. [« L'*Age d'Or* nasce ad un momento ben preciso, quando abbiamo capito come funzionavano le maschere. Dopo la messa in scena dello spettacolo *1793,* Ariane ci propose di fare uno spettacolo sull'attualità, utilizzando però delle maschere di commedia; eravamo alla fine del 1973. Le prove furono un vero laboratorio di ricerca teatrale, durarono quasi un anno e mezzo, lo spettacolo difatti debuttò il 4 marzo 1975. C'erano maschere di Commedia dell'Arte tradizionale e delle maschere della "nuova commedia", della commedia dei nostri giorni; ogni giorno delle nuove maschere nascevano. Alcune funzionavano altre no, alcune venivano dall'antico mondo, altre dal nuovo. Facevamo continuamente avanti e indietro tra i due universi. Era la storia dei grandi, dei piccoli, dei medi con, alla fine, la speranza di un nuovo mondo dove la giustizia fosse più grande e dove non ci fossero più degli Abdallah che muoiono sul lavoro »].

[66] Sur les rapports entre Stanislavski et la *Commedia dell'Arte*, voir le récent essai de Franco Ruffini, « Sulla rinascita della Commedia dell'Arte. Il caso Stanislavskij », in *Teatro e Storia, Il dono del ritorno,* année XXVI, n. 33, 2012, Bulzoni Editore, p. 57-78.

[67] Les comédiens *dell'Arte* franchissent les frontières de la Russie pour la première fois en 1733, quand une troupe, entre deux tournées en Pologne, se produit devant l'impératrice Anna Joannova ; mais l'intérêt que la *Commedia dell'Arte* suscite dans le monde du théâtre, après la révolution soviétique, n'a rien à voir avec ce voyage mais plutôt avec la vaste influence et diffusion des *Fiabe Teatrali* de Carlo Gozzi. Son œuvre sera lue par les maîtres de l'avant-garde russe à travers les images d'Hoffman, lequel avait interprété le phénomène à travers les gravures de Callot. Ce fut en effet Hoffmann qui créa le mythe romantique d'un théâtre où l'artiste s'oppose au pouvoir en faisant le bouffon. Puis Konstantin Miklasevskij officialise le caractère populaire de la *Commedia dell'Arte* et sa musicalité raffinée.

[68] Au XX[e] siècle, *L'Arlequin valet de deux maîtres* est mis en scène en Allemagne bien avant Reinhardt, et déjà en 1907, Rudolf Bernauer en fait une adaptation. Puis entre 1909 et 1912, la pièce entre dans le répertoire de la compagnie Andò-Paoli-Gaudusio. Les premiers documents qui attestent de la présence de comédiens italiens datent de 1549, dans la ville de Nördlingen. Puis en 1568, Albert V, duc de Bavière, célébra à Monaco le mariage de son fils Guillaume V avec Renata de Lorraine ; nous conservons le scénario de la représentation donnée en cette occasion, premier témoignage d'une comédie *dell'Arte*, transcrit par Orlando di Lasso, directeur de la chapelle ducale, collaborateur du musicien italien Massimo Troiano. Le château Trausnitz, en Bavière, a été la scène de nombreux spectacles organisés par Guillaume

Commedia dell'Arte jouit d'une forte admiration, perçue qu'elle est comme une forme de théâtre idéalisée et idyllique, tel un ballet élégant de masques naïfs. Max Reinhardt, qui a en son temps révolutionné l'art naissant de la mise en scène, propose sa version du spectacle d'*Arlequin valet de deux maîtres* en 1924 au Komöedie de Berlin, obtenant un grand succès et influant considérablement sur la vision strehlerienne du texte de Goldoni[69]. Dans le cas du metteur en scène allemand, la confrontation au monde des masques s'inspire de la volonté de s'éloigner du naturalisme - comme ce sera le cas pour Giovanni Poli - mais pour y parvenir, il aborde non seulement les formes stylisées des types de *Commedia,* mais aussi d'autres genres, du théâtre intime à la grande manifestation de masse. Toute sa vie, il est à la recherche de formes nouvelles, qu'il s'agisse de techniques scéniques, de la perception de l'espace, du mode de jeu des comédiens ou de l'écriture scénique, montrant ainsi le cap au théâtre allemand et européen[70]. Il s'agit là d'exemples prestigieux, qui ne peuvent occulter la création de multiples compagnies et de centres de recherche qui se consacrent tout au long du XX^{e} siècle, dans toute l'Europe, à la redécouverte, ou bien à la réinvention des modules de la *Commedia dell'Arte*. Certaines de ces structures accomplissent un travail de citation et d'hommage, tandis que d'autres consacrent leur travail à une vraie recherche créative où la tradition fusionne avec l'expérimentation.

Dans cet immense panorama des expérimentations européennes que nous pouvons classer sous l'étiquette de *néo-Commedia dell'Arte*, l'exemple à notre avis le plus significatif de la redécouverte de la tradition du jeu d'acteurs de la *Commedia dell'Arte* et de son emploi dans la pratique théâtrale contemporaine a lieu à l'écart des institutions publiques. Il est représenté par l'activité passionnée de l'auteur, pédagogue et metteur en scène Giovanni Poli (Crosara di Marostica, 1917 - Venise, 1979), que l'on peut considérer comme l'une des voix majeures du travail sur la tradition *dell'Arte*, du fait de son approche à la fois théorique et pratique du phénomène. Tout comme dans un sablier, où le temps est filtré par le sable qui s'écoule, l'activité de Giovanni Poli filtre les informations de la tradition historique pour en extraire quelque chose de nouveau destiné à influencer, comme le dit Taviani, d'autres pratiques. En effet - et ce point n'a jamais été

V, qui, en 1578, fait peindre sur les murs d'un escalier du château, appelé Narrentreppe (escalier des bouffons), de nombreux tableaux avec des motifs et des personnages de la *Commedia dell'Arte*.

[69] Reinhardt se rend en Italie en avril 1932 pour présenter son adaptation d'*Arlequin valet des deux maîtres*, « cette comédie faite seulement de masques, qui dans l'œuvre de Goldoni n'occupe pas une place prépondérante ». Silvio D'Amico, « Reinhardt a Roma », in *La Tribuna - L'Idea Nazionale*, 24 avril 1932. [« Questa commedia tutta di maschere, che nell'opera goldoniana non occupa un posto primario »].

[70] Jean-Louis Besson, « Max Reinhardt, le réel et le rêve au théâtre », in *L'Ère de la mise en scène*, CNDP, coll. « Théâtre Aujourd'hui », n°10, 2005.

remarqué - dans son activité qui s'étale sur plus de trente ans, Poli entre en contact avec un nombre considérable d'acteurs et de compagnies qui se dédieront ensuite eux-mêmes au théâtre masqué ; notamment en 1972 lorsqu'il est invité par l'Odin Théâtre à Holstebro au Danemark (où la compagnie s'installe à partir de 1966) afin d'animer un séminaire sur la *Commedia dell'Arte*[71]. Il croise aussi Perla Peragallo, la compagne d'art et de vie de Leo de Berardinis, qui a fait partie de la compagnie stable du Teatro Studio de Palazzo Durini à Milan et a notamment joué dans le spectacle le plus représentatif de la carrière de Poli, *La Commedia degli Zanni*. Et il accueille en 1965, au sein de sa compagnie, Carlo Boso[72] - aujourd'hui considéré comme l'un des maîtres européens de la *Commedia dell'Arte* -, pour jouer dans *La Venetiana* de Giovan Battista Andreini, mis en scène par Poli au théâtre de la *Fenice* de Venise, dans le cadre de la Biennale du Théâtre. Ces trois exemples sont loin d'être uniques : bien d'autres personnalités du monde du théâtre se sont emparées des masques de la *Commedia* après être passées par le magistère de Poli, surtout à partir des années soixante-dix. Poli nous apparaît donc comme l'exemple-type du sujet impliqué dans la déclinaison de l'héritage du passé à l'intérieur des formes nouvelles (comme l'a été Copeau en France). Dans son optique, la tradition devient à proprement parler "le combustible" d'une recherche du présent, la base sur laquelle bâtir ses expérimentations en direction des nouvelles suggestions des avant-gardes théâtrales.

Un passeur d'exception : Giovanni Poli

> *La Commedia dell'Arte* est quelque chose de perdu dans le temps. Il n'existe aucun document littéraire, seulement de brefs canevas ; quelques documents d'art figuratif. Rien d'autre. Mais elle est quelque chose que tous les grands maîtres de la scène du XX^{e} siècle ont posé comme modèle d'un théâtre qui s'affranchit des limites artistiques et scéniques de la conception naturaliste du XIX^{e} siècle[73].

Le temps, nous dit Poli, a effacé les traces de cette tradition de théâtre masqué si prolifique ; elle s'est perdue dans l'histoire de la pratique scénique. Les documents que

[71] Cette information est tirée de l'archive Poli, voir la lettre 1972-01-15, dans le dossier *1973-Paesi Sandinavi* « Prima di scrivere a Helsinki e a Copenaghen (dove mi recherò alla fine di febbraio per un seminario a Hostebro sulla Commedia dell'Arte) » ; et aussi la lettre 1972-02-08 que Poli envoie à Else Marie Laukvik, organisatrice de l'Odin Teatret, dans laquelle il confirme la date du début du stage, le 28 février 1972.

[72] Carlo Boso, né le 11 mars 1946 à Vicence en Italie, ancien élève de l'école d'Art dramatique du Piccolo Teatro de Milan, est aujourd'hui codirecteur de l'Académie Internationale des Arts du Spectacle à Versailles et metteur en scène ; il anime également de nombreux stages de *néo-Commedia dell'Arte.*

[73] Giovanni Poli, *Prefazione a Mischa*, document dactylographié (5 feuillets) inédit, retrouvé dans les archives Poli, écrit après 1962, année de sa mise en scène de l'opéra *L'amore delle tre melarance* de Prokofiev.

nous possédons, que les chercheurs ont patiemment recueillis à la fin du XIX^e^ et au XX^e^ siècle[74], les traces iconographiques et textuelles que nous ont laissées les acteurs du XVI^e^ et du XVII^e^ siècle, que nous avons évoquées plus haut, ne sont pas suffisantes pour reconstruire cette pratique théâtrale. Il faut donc se faire à l'idée qu'effectivement, la *Commedia dell'Arte* n'existe plus.

Ce que font des centaines d'acteurs aujourd'hui, ce qu'ont réalisé les pionniers tels que Poli en Italie, Copeau et puis Lecoq en France, c'est inventer une tradition : ce que nous appelons improprement aujourd'hui *Commedia dell'Arte* n'est donc rien d'autre, comme nous l'avons déjà indiqué, qu'une « tradition inventée »[75], une tradition reconstruite au cours d'une période relativement brève, dont on peut dater assez précisément les prémisses et l'éclosion. Sur la « durée » de ce phénomène, nous ne pouvons pas nous exprimer ici, puisqu'il est encore en cours ; en revanche, pour ce qui concerne l'Italie, ses origines se situent juste après la deuxième guerre mondiale. Dans la péninsule, la *néo-Commedia dell'Arte* surgit donc tardivement par rapport aux expériences dont nous parlions plus haut - qui néanmoins ont parfois une influence directe sur la pratique italienne, comme dans le cas de Reinhardt et Strehler - après un moment d'important bouleversement social et politique (la guerre), et une transformation culturelle et artistique profonde qui, dans le milieu théâtral, porte à la découverte de la mise en scène - arrivée très tardivement en Italie - et à l'abandon de la tradition du grand acteur du XIX^e^ siècle. L'intérêt de la position de Poli est donc qu'il nous semble être parfaitement conscient d'être dans un processus de « réinvention ».

Après ses premiers pas d'artiste indépendant à Venise, en liaison avec l'Arco (*Centro Giovanile di Unità Proletaria della Cultura*), mouvement avant-gardiste éclectique, Poli mène un parcours plutôt solitaire, cherchant autant que possible à construire un "espace" théâtral personnel où pouvoir conduire sa recherche et ses expérimentations, le plus souvent à l'écart du théâtre professionnel. Dans sa longue carrière artistique, interrompue brusquement et prématurément en 1979, Poli s'est dédié tout particulièrement à l'étude

[74] Concernant les travaux de ceux qui se sont attachés à la comédie italienne en France, voir : le positiviste Armand Baschet, *Les comédiens italiens à la cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIII : d'après les lettres royales, la correspondance originale des comédiens, les registres de la Trésorerie de l'épargne et autres documents*, Paris, E. Plon, 1882 ; Gustave Attinger, *L'esprit de la Commedia dell'Arte dans le théâtre français*, Paris, Librairie théâtrale, 1950; Émile Campardon, *Les comédiens du roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles*, Paris, Berger-Levrault, 1880 ; Xavier de Courville, *Un apôtre de l'art du théâtre au XVIIIe siècle : Luigi Riccoboni, dit Lelio,* 2 vol, Genève, Droz, 1943-1945 ; Renzo Guardenti, *Gli Italiani a Parigi, La Comédie Italienne (1660-1697) : Storia, pratica scenica, iconografia*, 2 vol, Rome, Bulzoni, 1990 ; Charles Mazouer, *Le Théâtre d'Arlequin : Comédies et comédiens italiens en France au XVII^e^ siècle,* Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002.

[75] Eric Hobsbawm et Terence Ranger (dir.), *L'invention de la tradition*, cit.

approfondie de la littérature théâtrale vénitienne des XVI[e] et XVII[e] siècles, sans toutefois négliger les mises en scène d'auteurs contemporains et d'opéra. Son parcours artistique s'articule fondamentalement en quatre étapes, que nous pouvons identifier assez facilement puisqu'elles correspondent, *grosso modo*, aux structures qu'il a crées et gérées : aux années de formation, caractérisées par son adhésion à l'association Arco, succède la saison très fructueuse avec le Théâtre Universitaire de Ca' Foscari, créé par lui-même en 1949, pendant laquelle Poli a la possibilité de conduire ses recherches à rebours, c'est-à-dire vers les sources de la *Commedia dell'Arte*, et peut donc bâtir son projet théâtral. Il en est ainsi en 1958, quand il créé son spectacle phare *La Commedia degli Zanni*, qui l'accompagnera pendant tout le reste de sa vie. Probablement sous l'impulsion d'une telle reconnaissance, il décide, en 1964, de tenter sa chance à Milan, en prenant la direction du *Teatro di Palazzo Durini*. Ces années, d'ailleurs très peu documentées et analysées, marquent un tournant dans l'activité de Poli et de sa perception du théâtre, car il se confronte non seulement avec le milieu théâtral milanais[76], mais aussi avec des théâtres italiens subventionnés comme le *Teatro Stabile* de Turin et celui de l'Aquila. C'est également à cette époque que commence son investissement dans la mise en scène d'opéra. Après ces expériences liées à une conception peut-être trop commerciale de l'art, Poli rentre à Venise et achète en 1968 une ancienne usine qu'il transforme en théâtre afin, comme il l'écrit dans les *Notes biographiques*, « de pouvoir poursuivre son œuvre de recherche sur le théâtre de la tradition vénitienne et sur le "rite théâtral" »[77]. C'est la naissance du théâtre de l'Avogaria, acclamée par la critique comme une étape importante de la vie théâtrale européenne[78]. En réalité, ces paroles d'espoir tirées des *Notes biographiques* se sont révélées fallacieuses. En effet, le petit théâtre

[76] Pendant les années soixante, Milan se transforme pour devenir le centre de la vie théâtrale italienne, non seulement le Piccolo y est très actif, mais de plus, Dario Fo commence à se faire connaître. Pour lui, ce sont en effet des années très intenses au niveau dramaturgique ; Fo met en scène sept comédies inspirées par le théâtre « de variété » (boulevard) et par la farce. Le spectacle le plus célèbre de cette « période bourgeoise », comme l'appelle Fo, est sans doute : *Isabella tre caravelle e un cacciaballe* (1963). Pour un approfondissement sur cette époque, nous renvoyons à : Simone Soriani, *Dario Fo. Dalla commedia al monologo*, Pise, Titilivius, 2007 ; Chiara Valenti, *La storia di Dario Fo*, Milan, Feltrinelli Economica, 1977.

[77] *Notes biographiques*, in AMPF1.008, p.1. Il s'agit d'un document composé de six feuilles dactylographiées, en bon état de conservation, datable probablement de 1971 car les informations sur la vie artistique de Poli s'arrêtent à cette date-là. De ce fait le dernier spectacle auquel le document fait référence est *L'alfabeto dei villani* de 1971, créé avec la Compagnie de l'Avogaria. La paternité du document nous pose quelques interrogations car il a un caractère clairement divulgateur, conçu pour dresser un portrait assez élogieux, chose qui n'est pas tout a fait dans le style assez discret qui caractérise Poli. Nous pouvons l'attribuer à quelqu'un de son équipe, probablement Loria, le directeur administratif de l'Avogaria à cette époque, qui maîtrisait assez bien la langue française car il avait pour charge d'entretenir la correspondance avec des structures d'outre-Alpes.

[78] *Ibid.,* p. 3.

d'une centaine de places situé sur le *campo* San Barnaba, sûrement apprécié par un certain public vénitien, n'obtient pas le succès que Lecoq avait laissé présager en l'inaugurant en 1969. Dans son théâtre privé mais dont l'accès demeure gratuit, Poli conduit ses dernières années de recherche en se consacrant à l'écriture dramaturgique et à la pédagogie théâtrale qu'il théorise en suivant ses intuitions sur la *Commedia dell'Arte*.

L'engagement artistique du metteur en scène était destiné à renverser la tendance du néo-réalisme qui dominait sur la scène italienne, sans laisser en revanche de véritable trace dans l'histoire du théâtre italien, trop concentré sur la nouveauté de la mise en scène associée aux compagnies professionnelles - c'était l'époque de la *regia critica* et de ses grands monstres sacrés[79] - pour se soucier d'une expérience d'amateur conduite à l'écart des capitales culturelles de la péninsule. Ce sont les Etats-Unis, en revanche, qui remarquèrent l'originalité du travail de Giovanni Poli, où il fut invité par le célèbre centre IASTA (*Institute for Advanced Studies in the Théâtre Arts*) en 1962, pour la mise en scène du chef d'œuvre de Gozzi *L'augellino belverde* (*L'Oiseau vert*), grâce au vif intérêt du chercheur John D. Mitchell. Et c'est justement outre-Atlantique que Poli sera reconnu en tant que « chef de file du théâtre d'avant-garde en Italie »[80], à l'occasion de la mise en scène de *Barouf à Chioggia*, comme on peut le vérifier dans le programme de la saison 1971-72, publié par le Théâtre du Rideau Vert de Montréal. Tout cela ne pouvait manquer de susciter en nous de la curiosité envers une personnalité que l'histoire du théâtre contemporain semble avoir délaissé injustement.

Les archives Poli, clé de voûte d'une réflexion sur la *néo-Commedia dell'Arte* ?

À l'heure actuelle, peu nombreux sont les essais critiques qui ont été dédiés à ce metteur en scène. La biographie artistique la plus complète est celle que lui a consacrée Carmelo Alberti, *L'avventura teatrale di Giovanni Poli*[81], mais les circonstances qui ont entouré son élaboration en font un ouvrage de nature plus encomiastique que strictement

[79] Claudio Meldolesi, dans son ouvrage *Fondamenti del teatro italiano*, (cit., p. 4-5) anticipe d'une dizaine d'années la naissance de la *regia critica* en Italie, c'est-à-dire vers les années cinquante, quand les metteurs en scène de la génération des années vingt commencent à être actifs. Sur la question de la mise en scène naissante en Italie, Cf. aussi : G. C. Castello, « Vent'anni di regia », in *Sipario*, août-septembre 1949 ; Luigi Squarzina, « Il palcoscanico ideologico degli anni '60 », in Pietro Nardi (dir.) *Arte e cultura contemporanea*, Florence, Sansoni 1962 ; *Id*., Nascita apogeo e crisi della regia intesa come istanza totalizzante », in« Alberto Caracciolo (dir.) *Problemi del linguaggio teatrale*, Gênes, Teatro Stabile, 1974 ; *Id*., « Trent'anni di teatro europeo », in *D'ARS*, n. 4, 1974.

[80] *Introduction*, in programme publié par le Théâtre du Rideau Vert de Montréal (Canada), lors de la mise en scène du *Barouf à Chioggia* d'après Carlo Goldoni, dans la mise en scène de Poli en 1972.

[81] Carmelo Alberti, *L'avventura teatrale di Giovanni Poli*, Venise, Marsilio, 1991.

scientifique, puisqu'il a été commandé par la famille Poli (comme le montre la correspondance entre la veuve et le chercheur[82]). On peut en dire autant du portrait que son ami et collaborateur, Virgilio Boccardi, a tracé de lui plus récemment, en 2004[83].

L'essai d'Anna Scannapieco dédié au Théâtre Ca' Foscari[84], le premier théâtre fondé et dirigé par Poli, est en revanche d'une toute autre consistance. Il est le seul travail conduit avec une rigueur scientifique et une expertise documentaire remarquable qui nous éclaire sur les aspects génétiques du nouveau théâtre universitaire. On doit aussi à Bruno Schacherl le premier profil historique et critique fortement suggestif[85] dédié à Poli, écrit à l'occasion de la mise à jour de l'*Encyclopédie du spectacle* (1955-65). Mis à part ce corpus bibliographique restreint, le travail théâtral et la poétique de Giovanni Poli n'ont jamais suscité l'intérêt de la critique contemporaine, qui l'a souvent relégué dans les notes de bas de page comme un exemple secondaire du théâtre universitaire de Gianfranco De Bosio[86], autrement plus reconnu. Il semblerait que sa recherche particulière sur les masques et les canevas de la *Commedia dell'Arte* n'ait ainsi jamais été prise sérieusement en compte.

Or, le matériel nécessaire pour une telle reconstruction de l'activité pratique et théorique de Giovanni Poli existe. Mais, conservé dans des archives privées de la famille, à Venise, il n'a jamais été exploité intégralement et systématiquement. Ayant eu accès aux archives de Giovanni Poli dans leur intégralité, nous avons pu entrer dans tous les méandres de son activité polymorphe, et voir comment elle répondait aux questions

---

[82] Nous avons retrouvé dans les archives de la famille tout un dossier concernant l'échange entre Carla Poli et Carmelo Alberti.

[83] Virgilio Boccardi, « Giovanni Poli », in *Profili Veneziani del Novecento*, Giovanni Distefano et Leopoldo Pietragnoli (dir.), Venise, Supernova, 2004, p.77-109.

[84] Anna Scannapieco, « Il teatro di Ca' Foscari », in Carlo Franco et Anna Scannapieco, *La libreria 'Toletta'. Il teatro Ca' Foscari*, Padoue, Il poligrafo, 2006. L'essai de Scannapieco n'est pas le seul dédié au théâtre universitaire de Ca' Foscari, cf. aussi : Paolo Puppa, « Il Teatro Universitario Ca'Foscari », in *Venezia e le lingue e letterature straniere*, Actes du colloque (Venise, 15-17 avril, 1989), Sergio Perosa, Michela Calderaro, Susanna Regazzoni (dir.), Rome, Bulzoni, 1991 ; Roberto Calenda, « Il Teatro Universitario di Ca'Foscari », in *Studi Teatrali*, n.s., numéro unique, 1975 ; « Teatro di Ca' Foscari », in *Bollettino dell'Associazione "Primo Lanzoni" tra gli antichi studenti di Ca'Foscari*, 52, n.s., I, avril 1964 ; Amelio Tagliaferri, « Profilo Storico di Ca' Foscari (1868-69 / 1868-69) », in *Bollettino dell'associazione Primo Lanzoni tra gli antiche studenti Ca' Foscari*, n. s., 1971; Manlio Dazzi, « Teatro Universitario », in *Ateneo Veneto*, CXXXI, novembre-décembre 1940, p. 333-338 ; Giannantonio Paladini, *Profilo storico dell'Ateneo*, Venise, Edizioni Università Ca' Foscari, 1996 ; Paolo Puppa, « Teatro, Teatri in Storia di Venezia », in *L'Ottocento e il Novecento*, M. Isnenghi et S. Woolf (dir.), vol IX, T. III, Rome, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2002, p. 2077-2128 ; Leopoldo Pietragnoli, « Dalla ricostruzione al "problema" di Venezia », in *Ibid.*, p. 2257-2260. Dans ces ouvrages, seule l'activité de Poli en relation avec le théâtre universitaire Ca' Foscari est prise en considération ; ces documents ont servi de base à Anna Scannapieco pour la rédaction de son essai sur la genèse du théâtre universitaire vénitien, mais ils ne nous disent que peu de choses sur la poétique de Poli et sa démarche créative.

[85] Bruno Schacherl, « Giovanni Poli », in *Enciclopedia dello spettacolo*, fondée par Silvio D'amico, *Aggiornamento 1955-65*, Rome, Unione editoriale, 1966, p. 883-885.

[86] Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi,* cit., p. 462, n.87.

fondamentales que nous nous posions à propos des processus de transmission de l'héritage particulier constitué par la tradition du jeu masqué et improvisé italien.

Les archives découvertes durant l'hiver 2011 se composent essentiellement de deux entités distinctes et complémentaires : la première conservée dans la maison de la famille Poli, où réside encore son épouse, et l'autre au siège du Théâtre de l'Avogaria, toujours propriété de la famille. Il s'agit d'un fonds considérable d'archives textuelles et visuelles, que l'on pensait disparues, et dont on ignorait l'existence, et que nous avons pris soin de recenser systématiquement, transcrire, classer et analyser, avec l'accord des deux fils Massimo et Stefano Poli. Nous avons ainsi pu découvrir des documents manuscrits et iconographiques absolument inédits, que l'on trouve retranscrits dans les annexes du présent travail de thèse[87], dont ils forment par ailleurs le corpus d'analyse principal.

Des archives à sauver

Les archives, conservées par Madame Poli et dont elle a pris soin avec rigueur jusqu'à sa maladie, ont été retrouvées dans un état d'abandon et de démembrement complets à cause de banales raisons logistiques[88]. Les archives, qui étaient entreposées dans une pièce de la maison, ont été déplacées de façon anarchique dans un placard, perdant ainsi leur configuration d'origine ; nous avons dû alors les réorganiser complètement avant de pouvoir exploiter les différents documents. Dans ce vaste océan composé de documents variés, nous avons trouvé neuf dossiers qui semblent constituer le fonds central des archives où sont principalement recueillies les coupures de presse concernant l'activité de Poli sur une période de temps assez vaste, de 1950 à 1975 environ[89]. On s'aperçoit très rapidement, en étudiant la méthode employée par l'archivage de ce matériel, que l'écriture des différents descriptifs accompagnant chaque chemise s'avère être celle de Madame Poli, et que c'est à partir de ce corpus documentaire que Carmelo Alberti a rédigé son livre *L'avventura teatrale di Giovanni Poli*[90].

[87] Nous avons, grâce à l'aide précieuse de la surintendante aux *Beni librari*, Loredana Dal Poz, entrepris les démarches nécessaires en vue d'une acquisition du fonds par la *Biblioteca Nazionale Marciana* de Venise.
[88] Une des raisons semble être l'arrivée dans la maison de l'auxiliaire de vie, à qui il a fallu octroyer une pièce de la maison, notamment l'ancien bureau de Giovanni Poli et ensuite, celui de son épouse.
[89] Le lecteur pourra avoir un aperçu de la richesse des cette documentation dans la section *Articles de presse concernant l'activité de Poli* de notre bibliographie (cf., p. 513), où nous avons mentionné tous les articles de presse retrouvé dans ces dossiers et concernant nos sujets d'investigation.
[90] Carmelo Alberti, *L'avventura teatrale di Giovanni Poli*, cit.

En dehors de ces neuf dossiers, nous avons retrouvé des chemises isolées, toujours dans la maison de la famille Poli, dans lesquelles on a découvert des documents d'une rare importance dont nous proposons la transcription dans les annexes de cette thèse. En ce qui concerne les documents sur support papier, nous avons retrouvé outre des articles de presse, des lettres privées, la correspondance officielle, des scénarios dactylographiés sur une partie desquels figurent même des annotations, des canevas inédits, des documents manuscrits, des notes de travail, des réflexions artistiques, des études de périodes historiques, et enfin des publications de et sur Poli. En ce qui concerne les documents vidéo, nous avons aussi retrouvé des enregistrements très anciens que nous avons pu faire numériser et restaurer par le *Laboratoire VAO* de l'Université Paris 8 Saint Denis[91] ; notamment un documentaire concernant un stage de *Commedia dell'Arte* de trois semaines, ayant eu lieu en 1975 et dirigé par Poli à Venise, pour des élèves du Conservatoire d'Art Dramatique du Québec et Montréal ; et la captation vidéo du premier acte du spectacle *Gli ultimi carnavali di Venezia*[92], datant aussi de 1975. Le travail que Patrice Besnard a réalisé avec les deux bandes vidéo que nous lui avons confiées en octobre 2012 est un véritable exemple d'« archéologie technologique » puisque le spectacle (dont nous avons récupéré seulement le premier acte) avait été filmé avec un des plus anciens formats de vidéo institutionnelle (c'est-à-dire non professionnelle). Le premier standard, dit EIAJ, apparaîtra ultérieurement, d'où la difficulté pour numériser et restaurer la bande. Cette difficulté est due principalement à l'instabilité de l'image, la faible sensibilité de la caméra et le vieillissement de la bande. Sans l'aide de ce technicien passionné et généreux, nous n'aurions jamais pu apprécier ces images vidéo rarissimes, qui nous permettent de pouvoir conduire une analyse et une réflexion plus poussée et pertinente sur le travail de Poli.

Nous avons aussi retrouvé, parmi les enregistrements sonores, une interview réalisée à la radio, aujourd'hui conservée dans le fonds Virgilio Boccardi à *Casa Goldoni* à Venise, intitulée : *Al regista N. Poli su Gozzi e Augellin Belverde*, d'une durée de six minutes, qui nous donne des informations éclairantes sur la mise en scène de l'œuvre

[91] Le colloque, *Le miroir derrière le rideau. Sur le métathéâtre parlé ou chanté en Italie*, organisé par Céline Frigau Manning en novembre 2012, a été l'occasion de montrer pour la première fois un extrait de cette vidéo.

[92] La première représentation de *Gli ultimi carnevali di Venezia. Rievocazione della vita privata e pubblica di Venezia dal 1789 al 1796* a eu lieu au théâtre Buyuk Tiyatrosu à Ankara en Turquie le 11 mars 1975, dans le cadre de l'une des nombreuses tournées effectuées par le Théâtre *Avogaria* avec le soutien du Ministère du tourisme et du spectacle italien.

gozzienne. En outre, nous avons identifié et numérisé treize cassettes audio où notre metteur en scène a enregistré des lectures privées de ses textes ou de ses mises en scène.

Nous pouvons remarquer, à partir de cette description sommaire des archives Poli, leur importance quantitative et qualitative, en tenant compte aussi de leurs nature particulière en tant qu'archives de personne, « objet de débat professionnel depuis longtemps, mais pas suffisamment identifié et circonscrit »[93]. Il y a encore quelques années, les archives de personne ne faisaient pas l'objet d'un véritable travail archivistique car elles appartenaient à une catégorie singulière en étant considérées comme « archives différentes »[94] ; comme l'explique Caterina del Vivo :

> Le chercheur choisissait les témoignages qui l'intéressaient et qui pouvaient lui être utiles, les utilisait, et le cas échéant les publiait, laissant le reste. Sans se charger de l'aspect archivistique de cette tâche : les documents autographes littéraires ou les correspondances de ces derniers siècles étaient toujours considérés sous la responsabilité des bibliothèques. Pour le reste, les fonds de personnes étaient négligés[95].

Ce n'est que récemment, en Italie, mais aussi en France[96], que ces archives ont suscité l'intérêt du monde académique, comme en témoigne par exemple le volume de Francesca Ghersetti et Loretta Paro dont nous faisons référence en note[97]. Les archives Poli peuvent être considérées à part entière comme des archives de personne, c'est-à-dire comme un ensemble de documents produits ou reçus par une personne au cours de son activité, distinctes en ce point des archives de famille, qui conservent des documents personnels tels que la correspondance et les journaux intimes ; dans le cas d'un artiste comme Poli, il est évident que nous avons aussi retrouvé des documents "intimes" sur son activité théâtrale.

---

[93] Francesca Ghersetti et Loretta Paro (dir.),« Introduzione », in *Archivi di persona del Novecento. Guida alla sopravvivenza di autori, documenti e addetti ai lavori,* Fondazione Benetton Studi Ricerche, Fondazione Giuseppe Mazzotti, Trevise, Antiga Edizioni, 2012, p.10 [« oggetto da lungo tempo di dibattito professionale, ancora non sufficientemente identificato e circoscritto »].

[94] Caterina del Vivo, « Accostarsi a un archivio di persona : ordinamento e condizionamento », in Francesca Ghersetti et Loretta Paro (dir.), *Archivi di persona del Novecento. Guida alla sopravvivenza di autori, documenti e addetti ai lavori,* cit., p. 15-16.

[95] *Ibid.* [« Lo studioso sceglieva le testimonianze che interessavano e potevano essergli utili, se ne serviva, eventualmente le pubblicava, tralasciando il resto. Né l'archivistica quale disciplina se ne faceva carico : gli autografi letterari o epistolari degli ultimi secoli erano comunque considerati competenza delle biblioteche. Per il resto i fondi di persona erano trascurati »].

[96] En France il faut citer le rôle fondamental de l'IMEC [http://www.imec-archives.com/] qui recueille les archives de personnes.

[97] Francesca Ghersetti et Loretta Paro (dir.), *Archivi di persona del Novecento. Guida alla sopravvivenza di autori, documenti e addetti ai lavori,* cit.

Les archives de personnes : un patrimoine du XX^{e} siècle

Au niveau historique, en Italie comme dans le reste de l'Europe, la présence de tels noyaux archivistiques est un phénomène qui émerge surtout à partir du XIX^{e} siècle et qui revêt une importance grandissante, « quand la famille patriarcale s'affaiblit et les obligations nobiliaires se desserrent »[98]. Dans les siècles précédents, les documents d'archives de personnalités de premier plan sont presque toujours inclus dans les archives des familles aristocratiques, ou alors dans des archives d'académies ou d'associations dont les personnes en question font partie. Les archives de personne, comme noyaux indépendants, se développent ainsi au moment où s'affirme la prise de conscience de chaque individu à être *artifex* de son propre destin, quand le rôle omnipotent de la famille commence à perdre du terrain dans l'organisation de la vie quotidienne, pour faire place à une conception du travail plus « autonome »[99].

Pour ces archives de personne, plus que pour d'autres fonds, l'activité volontaire du sujet a une incidence déterminante : « il n'y a pas et il n'y a jamais eu aucune obligation de conservation dans les cas des archives de personnes, ni aucune norme à cet égard »[100], au-delà des contraintes administratives ou d'exigences budgétaires, le sujet conserve ce qu'il juge approprié. C'est ainsi qu'Isabella Zanni Rosiello évoque la possibilité, pour le sujet producteur, d'appliquer une « manie conservatrice » ou au contraire une « volonté de tarir »[101] sa propre mémoire documentaire dans les fonds. En effet, certaines personnes « sont capables de façonner leur propre image, de se représenter soi-même à travers les documents conservés »[102] : les archives sont alors une sorte de mise en scène de sa propre vie. Pour nous guider à travers cette « forêt sans clairières » que sont les archives, selon Arlette Farge[103], nous avons soigneusement gardé en mémoire ce qu'écrit Jacques Legoff à propos des documents :

---

[98] Caterina del Vivo, « Accostarsi a un archivio di persona : ordinamento e condizionamento », in Francesca Ghersetti et Loretta Paro (dir.), *Archivi di persona del Novecento. Guida alla sopravvivenza di autori, documenti e addetti ai lavori,* cit., p. 17. [« Quando si indebolisce la famiglia patriarcale e si allenta il vincolo gentilizio »].

[99] *Ibid.*

[100] *Ibid.,* p. 17 [« Il soggetto produttore conserva quanto ritiene opportuno conservare »].

[101] Isabella Zanni Rosiello, « Strategie e contraddizioni conservative », in *Conservare il Novecento, Convegno nazionale, Ferrara, Salone internazionale dell'arte del restauro e della conservazione dei beni culturali e ambientali, 25-26 marzo 2000*, actes sous la direction de Maurizio Messina et Giuliana Zagra, Rome, Associazione italiana Biblioteche 2001, p. 140. [« mania conservatrice » et « volontà di prosciugare »].

[102] *Ibid.* [« Attraverso i documenti conservati sono in grado di plasmare la propria immagine, di autorappresentarsi »].

[103] Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, Paris, Edition du Seuil, 1989, p. 86.

> Le document n'est pas anodin. C'est le résultat, avant tout, d'un assemblage, conscient ou inconscient, de l'histoire, de l'époque, de la société qui l'a produite, mais aussi des époques successives au cours desquelles il a continué à vivre, quand bien même oublié, au cours desquelles il a continué à être manipulé, même par le silence. Le document est une chose qui reste, qui dure, et le témoignage, l'enseignement (pour rappeler l'étymologie) qu'il porte doit d'abord être analysé en démystifiant le sens apparent. Le document est un monument. Il est le résultat de l'effort accompli par les sociétés historiques pour imposer dans le futur - que cela plaise ou non - une certaine image de soi. À la limite, aucun document-vérité n'existe. Chaque document est un mensonge. C'est à l'historien de ne pas faire le naïf[104].

Ce qui rend la tâche encore plus complexe dans notre cas, c'est d'avoir dû travailler sur des archives d'un auteur-metteur en scène-penseur du théâtre, donc d'une personnalité triple, et sur des archives "vierges", en danger de "mort", car la précarité de leur condition de conservation les condamnait à une fin inéluctable, soit par l'usure du temps, soit par négligence humaine. Nous avons pu vérifier ce qu'écrit Caterina del Vivo, c'est-à-dire que « la première approche d'archives de personne est souvent décourageante »[105]. Le premier sentiment est celui de ne pas savoir par où commencer ni comment procéder : l'excitation d'avoir trouvé un puits de mémoires laisse bientôt la place à des états d'âme bien moins plaisants. C'est pour cela qu'il peut être utile d'approcher des archives de personne comme l'on fait avec « un livre d'histoire, avec curiosité, intérêt, conscience […] feuilletant page après page, sans perdre de vue l'objectif général du travail, sans oublier la perspective de l'auteur, son domaine d'étude, son contexte historique, ce qu'il veut signifier ou communiquer »[106].

C'est ainsi que dans notre cas spécifique, nous étions obligés de nous confronter à la question - très actuelle - de comprendre ce que sont des archives théâtrales. De quoi doivent-elles être composées ? Quels documents prendre en considération pour esquisser

---

[104] Jacques Le Goff, « Documento/monumento », in *Enciclopedia Einaudi*, Vol V, Turin, 1978, p. 46. [« Il documento non è innocuo. E' il risultato prima di tutto di un montaggio, conscio o inconscio, della storia, dell'epoca, della società che lo ha prodotto, ma anche delle epoche successive durante le quali ha continuato a vivere, magari dimenticato, durante le quali ha continuato a essere manipolato, magari dal silenzio. Il documento è una cosa che resta, che dura e la testimonianza, l'insegnamento (per richiamare l'etimologia) che reca devono essere in primo luogo analizzate demistificandone il significato apparente. Il documento è monumento. E' il risultato dello sforzo compiuto dalle società storiche per imporre al futuro - volenti o nolenti - quella data immagine di se. Al limite, non esiste un documento-verità. Ogni documento è menzogna. Sta allo storico il non fare l'ingenuo »].

[105] Caterina del Vivo, « Accostarsi a un archivio di persona : ordinamento e condizionamento », in Francesca Ghersetti et Loretta Paro (dir.), *Archivi di persona del Novecento. Guida alla sopravvivenza di autori, documenti e addetti ai lavori,* cit., p. 16-17. [« Il primo approccio a un archivio di persona a è spesso scoraggiante »].

[106] *Ibid.* [« come a un libro di storia, con curiosità, interesse, consapevolezza […]l'archivio andrà letto, sfogliando pagina dopo pagina, senza perdere di vista gli intenti generali dell'opera, senza dimenticare la prospettiva dell'autore, il suo ambito di studi, la sua collocazione storica, cosa intende significare o comunicare »].

le portrait artistique de Poli, et quels autres laisser de côté ? Et dans notre cas, la question prééminente était de comprendre ce qu'était un document théâtral et quels problèmes pose leur interprétation - comme l'a suggéré Jacques Legoff. Nous sommes donc évidemment contraints de revenir sur la question fondamentale des documents et des traces propres au domaine théâtral, comme nous le rappelle Sara Mamone, qui nous met en garde en affirmant qu'une des caractéristiques du spectacle vivant est :

> L'absence d'objets définissables, l'absence de monuments, ou du moins leur importance partielle (et minoritaire) dans la définition de l'objet lui-même. Ce que l'historien du théâtre veut étudier ne peut pas être défini par la somme (et l'analyse) de plusieurs monuments, mais par l'interrelation infinie et insidieuse qu'à chaque fois le phénomène de sa propre représentation publique établit avec ses propres objectifs et sa propre capacité à être témoin. S'il est généralement vrai que l'historiographie invente en partie son propre objet, ceci est absolument fondamental pour l'histoire du spectacle vivant dont le sujet reste essentiellement identifiable et, au fond, ne préexiste pas à son analyse et évaluation[107].

D'autres fonds à explorer

« L'archive n'est pas un stock dans lequel on puiserait par plaisir, elle est constamment un manque »[108], précise Arlette Farge. Dans le cas d'archives de personne[109], en l'occurrence les archives Poli, cette béance n'est pas toujours le fruit du hasard mais découle souvent d'un manque prémédité et volontaire. Nous sommes ainsi obligés d'intégrer cette lacune, d'aller à la recherche de pièces manquantes du puzzle, et ce souvent très loin, par exemple dans les archives nationales du Québec à Montréal, où nous nous sommes rendus pour mener à terme nos recherches et où nous avons retrouvé des documents fondamentaux pour reconstruire la façon dont Poli approchait un texte

[107] Sara Mamome, *Storia dello spettacolo : Il testimone preterintenzionale*, in *Medioevo e Rinascimento*, Annuario del Dipartimento di Studi sul Medioevo e Rinascimento dell'Università di Firenze, VI/n.s. III, 1992, p. XII. [« Solo l'allargamento dei confini dello storicizzabile a tutte le testimonianze del passato (di qualunque natura esse siano, purché funzionali alla conoscenza) ha permesso il definirsi di una sfida intellettuale come quella mirata a dare statuto di scienza [...] allo spettacolo e ad azzardare una sua possibile storicizzazione. Impresa rischiosa poiché postulato di questa disciplina è proprio la mancanza di oggetti definibili, l'assenza di monumenti, o comunque la loro parziale (e minoritaria) importanza nella definizione dell'oggetto stesso. Ciò che lo storico del teatro vuole indagare non è definibile dalla somma (e analisi) di più monumenti, ma dall'infinita e insidiosa interrelazione che di volta in volta il fenomeno, della rappresentazione pubblica di sé, stabilisce con i propri scopi e con la propria capacità di fondazione testimoniale. Se è generalmente vero che la storiografia inventa in parte il proprio oggetto, questo è assolutamente basilare per la storia dello spettacolo il cui oggetto resta sostanzialmente identificabile e, tendenzialmente, non preesiste alla sua analisi e valutazione »].

[108] Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, cit., p. 70.

[109] Francesca Ghersetti, Loretta Paro, *Archivi di Persona del Novecento. Guida alla sopravvivenza di autori, documenti e addetti ai lavori*, cit.

classique comme *Le baruffe chiozzotte* de Goldoni, pour en faire une mise en scène originale et suggestive.

Au cours des longues semaines passées dans le réduit (*lo stanzino*), où est réuni le noyau central de ce qui devrait devenir, nous l'espérons, le fonds Poli de la Biblioteca Marciana, à ordonner, cataloguer, transcrire les documents, nous nous sommes surpris à nou interroger à voix haute, à nous demander où se trouvaient certains documents, notamment la correspondance ou les notes de mise en scène, et pourquoi ils étaient séparés du reste des archives. Souvent, les réponses sont arrivées d'une manière ou d'une autre. Il s'instaure en effet une symbiose entre l'historien et l'objet de sa recherche qui parfois est très compliquée à exprimer, où il n'y a rien de métaphysique, mais qui s'apparente plutôt à la connaissance profonde d'un amant absent. La présence comme l'absence de certains documents sont autant de signes qu'il faut analyser : « utiliser l'archive aujourd'hui, c'est traduire ce manque en question, c'est d'abord la dépouiller »[110] :

> Le travail en archives oblige forcément à des opérations de tri, de séparation des documents. La question est de savoir quoi trier et quoi abandonner. Il arrive parfois qu'en raison de ses hypothèses, l'historien ait déjà choisi ce qu'il allait recueillir et mettre à part ; à n'en pas douter, cela lui retire la disponibilité, c'est-à-dire cette aptitude à engranger ce qui ne semble pas immédiatement nécessaire et qui, plus tard - sait-on jamais -, pourrait s'avérer indispensable[111].

Ce dépouillement nous a pris presque deux ans de travail. Il a fallu revenir sur les documents plusieurs fois pour nous rendre compte que beaucoup de matériaux qui apparemment n'avaient aucun lien direct avec notre domaine spécifique de réflexion étaient des chevilles indispensables à la reconstruction du puzzle. Nous avons parfois cédé au danger contre lequel Arlette Farge, dans son petit livre, tente de nous mettre en garde : l'« identification ». C'est-à-dire la menace latente qu'a l'historien d'être attiré « par ce qui peut conforter ses hypothèses de travail décidées à l'avance »[112].

> Cette symbiose aveuglante avec l'objet choisi est dans une certaine mesure inévitable, confortable, et souvent indiscernable par celui-là même qui la pratique. Inévitable, parce qu'il n'existe aucun historien qui puisse raisonnablement dire que ses choix n'ont point été orientés, peu ou prou, par une dialectique du reflet ou du contraste avec lui-même. Ce serait mensonge. Confortable, parce que s'identifier, de quelque manière que ce soit, apporte du soulagement. Dangereuse toutefois, parce que ce jeu de miroirs bloque l'imagination, stoppe l'intelligence et la curiosité, en

[110] Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, cit., p. 71.
[111] *Ibid.,* p. 87-88.
[112] *Ibid.,* p. 88.

> restant confiné sur des sentiers étroits et étouffants. S'identifier, c'est anesthésier le document et la compréhension qu'on peut en avoir[113].

Nous avons en effet subi cette fascination, dans un premier temps, puis nous avons décidé consciemment de prendre en considération les seuls documents qui étaient en lien étroit avec la *Commedia dell'Arte*. C'est ainsi que sur la base des travaux les plus récents sur les archives de personne, domaine de réflexion très récent en Italie, nous pouvons schématiser le contenu des archives Poli en trois séries principales : les écrits, la correspondance, et les revues de presse. À l'intérieur de chaque catégorie, nous identifions des sous-ensembles à l'intérieur desquels est respecté, au niveau thématique, l'archivage proposé par Madame Poli. Dans la série des écrits, nous avons repéré trois sous-ensembles : les poésies et les récits, les écrits théoriques et les notes, les écrits sur Poli. Dans la correspondance, deux catégories sont apparues : celle des correspondances privées (personnelles et théâtrales) et celle des correspondances officielles d'ordre public et ministériel. Et enfin, pour ce qui concerne les revues de presse, nous avons distingué celles relatives aux spectacles, et celles relatives aux saisons théâtrales. Cette distinction étant faite dans la forêt dense des archives Poli, nos yeux se sont habitués « à la pénombre, ils [ont entrevu] l'orée»[114] et nous avons commencé à discerner la personnalité de Poli qui émerge de ces chemises et dossiers. Cependant, l'histoire ne se fait pas seulement avec les documents écrits, mais avec « tout ce que l'ingéniosité de l'historien lui permet d'utiliser pour produire son miel s'il manque de fleurs habituelles »[115]. C'est ainsi que nous avons eu recours aussi à d'autre fonds, comme celui de l'ASAC (Archive historique des arts contemporains de la Biennale), mais aussi les archives privées des artistes qui ont travaillé avec Poli, notamment celles du scénographe Bruno Cioffi et du comédien Lepsky Enrico, et encore les fonds historiques de l'Université de Ca' Foscari de Venise, sans oublier les documents retrouvés dans les archives du Québec et d'Ontario, et à la Fondazione Cini à Venise. Notre « miel » s'est aussi confectionné grâce aux nombreuses interviews que nous avons pu recueillir tout au long des nos années de Doctorat en France comme en Italie, pour nourrir notre réflexion sur la *néo-Commedia dell'Arte*. Nous nous sommes entretenus avec des acteurs comme Eugenio Allegri, Adriano Iurissevich ou encore Lucia Bensasson, des pédagogues et metteurs en scène comme Mario Gonzales et Carlo Boso, tous attachés à "réinventer" la tradition de l'Arte

[113] *Ibid.,* p. 89.
[114] *Ibid.*, p. 86.
[115] Lucien Febvre, « Vers une autre histoire », in *Revue de métaphysique et de morale*, LVIII, 1949, p. 428.

dans des voies respectivement différentes, ainsi qu'avec les proches de l'artiste : ses fils, Stefano et Massimo, les acteurs Gian Campi, Giovanna Bonacini, Piergiorgio Fasolo, Paolo Bertinato, Renato Padoan, Enrico Lepsky et tant d'autres qui m'ont aidée à avancer dans ma réflexion. La découverte de matériaux inédits dans les archives, ainsi que ces autres documents, nous offrent l'espoir de pouvoir conduire une recherche plus organique autour de cette personnalité, restée trop longtemps à l'écart de l'histoire du théâtre occidental. Car comprendre la méthode de création de Poli et nous l'approprier permettra d'apporter un éclairage décisif à la question plus vaste qui est le moteur de notre travail. Il s'agira ainsi de retracer la biographie artistique d'un artiste particulièrement intéressant parce qu'il se situe à un tournant (l'après-guerre), dans une mouvance de redécouverte de la *Commedia dell'Arte* par les metteurs en scène tels que Giorgio Strehler et Gianfranco De Bosio, comme nous l'avons dit, mais surtout parce qu'il est à la fois un penseur opérant dans le cadre universitaire, un praticien et un pédagogue. Giovanni Poli récupère un héritage du passé et s'investit également dans une réinvention théâtrale de son temps qu'il nous livre à travers ses écrits. Les archives considérables qu'il a laissées nous permettront de reconstruire une poétique et un *modus operandi* artistique qui nous aideront à mieux comprendre quelle était sa pensée concernant la "tradition" *dell'Arte*. À travers l'étude de certains documents inédits, joints en annexe, nous proposerons une réflexion qui souligne les choix herméneutiques et esthétiques de celui qui s'est tourné vers le passé pour transformer le futur, en espérant par-là mieux définir le concept de *néo-Commedia dell'Arte*. Pour ce faire, il nous faudra reconstituer une sorte de bibliographie artistique commentée, en tentant d'esquisser un portrait intellectuel et théâtral qui nous permettra de mettre ses écrits et son travail en perspective. De ce fait, notre intérêt sera de faire ressortir de cette cartographie des archives et des textes les éléments qui nous seront nécessaires pour répondre à notre problématique plus large sur la transmission de la tradition et plus particulièrement sur la *néo-Commedia dell'Arte*. Cela nous incitera à nous questionner sur la place que Giovanni Poli occupe dans la pratique théâtrale du XX^{e} siècle, une place qui est profondément marquée par une tension très forte entre d'une part la tradition du jeu de la *Commedia* et d'autre part, les tendances de l'expérimentation des avant-gardes européennes.

Nous procéderons en trois étapes, dans un parcours allant de la pensée à la pratique et vice-versa. Dans la première partie de notre travail, nous nous interrogerons sur la formation de la pensée de Giovanni Poli autour de la *Commedia dell'Arte* et sur la démarche qui l'a conduit à concevoir en 1958 le plus célèbre de ses spectacles : *La*

Commedia degli Zanni. Fondamentalement, la pensée artistique de l'auteur s'est bâtie au cours des deux "saisons" : celle de son activité au sein de l'association Arco, caractérisée par l'approche des avant-gardes ; puis la saison du théâtre universitaire plus proprement dédiée à l'expérimentation, durant laquelle Poli commence à travailler sur les auteurs italiens du XVI^{e} et XVII^{e} siècle, dans une sorte de remontée vers les sources de la *Commedia dell'Arte*.

La deuxième partie sera dédiée à la pratique artistique de Poli dans laquelle nous analyserons à la fois la dramaturgie et les mises en scènes de sa réinvention de la *Commedia dell'Arte*. C'est ainsi que dans le premier chapitre, nous attacherons une importance particulière à la technique du montage anthologique qui s'avère être l'une des caractéristiques principales de la méthode de composition du metteur en scène, avec laquelle il conçoit notamment *La Commedia degli Zanni,* spectacle-phare de l'activité de Poli, et pivot de notre chapitre, dont nous chercherons à comprendre la genèse et les modifications successives. Nous proposerons alors une analyse comparative des différentes versions imprimées de la pièce pour relever les éventuelles discordances et évolutions, à l'aide aussi des documents originaux qui lui ont servi pour rédiger son spectacle. Sur cette base, nous pourrons constater, dans le deuxième chapitre de cette deuxième partie, ce vers quoi ce texte le conduit au niveau dramaturgique, et apprécier de quelle manière s'opère un dépassement des thématiques et contenus de la *Commedia dell'Arte,* en même temps qu'on assiste à l'affirmation de son autorialité. À cet effet, nous examinerons ses anthologies scéniques ultérieures aux Zanni, et en particulier celles des années de l'Avogaria.

Enfin, dans la dernière partie, nous ouvrirons notre réflexion à la pensée qui découle de sa pratique, et donc à l'activité de transmission que le metteur en scène-auteur effectue aux cours de son activité. Une transmission qui advient à la fois à travers son importante activité pédagogique qui l'amène à instituer dans son Théâtre de l'Avogaria un Séminaire pour la formation psycho-physique de l'acteur - seule école de théâtre dans la Vénétie de son temps - où il peut mettre à profit la méthode qu'il a construite, avec ses étudiants-acteurs de Ca' Foscari mais aussi au cours des longues années de stages et séminaires un peu partout dans le monde, à travers un travail syncrétique mêlant les principes de la *Commedia dell'Arte* et les suggestions de Stanislavski. Une transmission qui advient aussi à travers les "voyages" accomplis par sa *néo-Commedia dell'Arte* : voyage réel en dehors de l'Italie, avec ses compagnies, grâce à un système très structuré de tournées, mais aussi seul, en tant que spécialiste de la matière appelé même outre-Atlantique ; et

voyage à travers les genres notamment dans le domaine opératique, qui par la pluralité des codes d'expression qu'il suppose, devient le cadre idéal, comme l'avait déjà été dans l'Italie du XVIII^{e} siècle, de la *Commedia dell'Arte*. L'opéra étant un cadre idéal, pour la vérification du travail entrepris sur l'histoire et les pratiques de la *Commedia*.

Pour conclure, notre travail consistera à valider comment les enseignements théoriques de Poli se sont traduits dans le théâtre militant, dans les expériences des compagnies et dans le travail d'acteurs, et comment la *néo-Commedia dell'Arte* est entrée dans les plus prestigieuses écoles de théâtre italiennes et européennes. L'objectif ultime de la recherche sera de proposer une définition de la *néo-Commedia dell'Arte*, en partant du présupposé que cette étude permettra de combler le vide historiographique relatif à la persistance du phénomène dans la pratique scénique contemporaine. Au niveau méthodologique, la diversité des documents utilisés impose un ajustement constant de nos instruments. Les approches historiographiques et sémiologiques seront celles en majorité employées, mais elles ne seront pas les seules. Le travail est conduit essentiellement sur des fonds bibliographiques presque inexistants, qui devront être reconstitués grâce au support de matériaux transversaux relatifs à l'histoire du théâtre italien et français entre les années cinquante - quatre-vingt.

I^ER PARTIE - DE LA PENSÉE À LA PRATIQUE : LE PARCOURS DE FORMATION

CHAPITRE I. LA SAISON DES RENCONTRES ET DES DÉBATS

I. LA SCÈNE VÉNITIENNE ENTRE LES DEUX SIÈCLES

L'activité théâtrale de Poli est prise entre une attirance cosmopolite pour les recherches les plus innovantes de la scène contemporaine, et une nostalgie farouche pour le théâtre dialectal vénitien. Toute sa carrière artistique se déploie entre ces deux pôles en s'enrichissant dans cette tension continuelle. Tension dont il est imprégné en tant qu'artiste vénitien depuis ses débuts, parce qu'il ne faut pas oublier que « pour Nino Poli - son diminutif - seul existait le théâtre, mais le Théâtre à Venise »[116]. Entre la ville et le metteur en scène s'instaure ainsi un lien très fort : ils sont le miroir l'un de l'autre, car en un sens, l'âme de la scène vénitienne se reflète dans celle de Poli et vice-versa. Cette tension que nous identifions dans l'activité de Poli se reflète plus largement sur la scène théâtrale vénitienne, qui a construit son image autour de ces deux pôles : la vocation cosmopolite, représentée par la *Biennale* et tous ses metteurs en scène novateurs et d'avant-garde, et une mémoire nostalgique de son théâtre dialectal qui malheureusement ne trouve pas d'auteurs en mesure d'assurer son renouvellement. Au début du XX^{e} siècle, après des siècles de glorieuses productions théâtrales, l'activité scénique vénitienne paraît alors décevante, caractérisée par une routine et une monotonie médiocres provoquant, selon Nicola Mangini, un éloignement progressif du public « des spectacles traditionnels d'opéra et de prose, à la recherche de nouvelles sensations »[117]. Dès les premières années du nouveau siècle, les théâtres vénitiens entrent dans une phase de crise grave reflétant celle de la société tout entière, en pleine mutation : « une crise de transition d'une civilisation agricole et mercantile à une [société] fortement industrialisée »[118]. Les théâtres, traditionnellement actifs sur le territoire, sont alors contraints à des

[116] Extrait d'un document dactylographié de huit feuilles agrafées où sont présentes de nombreuses corrections et rajouts manuscrits. Le document est daté et il est facilement attribuable au journaliste Gastone Geron, ami de Poli. Il a été retrouvé dans AMP, dans la masse de documents non classés ; aujourd'hui il est conservé dans le dossier : *Corrispondenza Ufficiale Sig.ra Poli*. Le document a été nommé : AMP_Commemorazione Nino. [« Per Nino Poli esisteva soltanto il teatro, ma *il teatro a Venezia* »].

[117] Nicola Mangini, *I teatri di Venezia*, Milan, Mursia, 1974, p. 237. [« Dai tradizionali spettacoli d'opera e di prosa, e una ricerca di nuove sensazioni »].

[118] *Ibid.* [« Una crisi di trapasso da una civiltà contadina e mercantile ad una civiltà fortemente industrializzata »].

modifications et transformations souvent radicales. Ainsi, à Venise, remarque un chroniqueur de l'époque : « des sept théâtres anciens, personne ne se souvient même plus du nom. Parmi les nouveaux, le Malibran languit avec l'opérette, le Goldoni baille avec la prose […] ; la Fenice est fermée, le Rossini, transformé en cinéma, est toujours plein »[119].

I. 1 Le théâtre dialectal, une tradition en péril dans le nord de la péninsule au début du XX^e siècle

Les théâtres dialectaux à Venise, mais plus généralement dans le nord de l'Italie, vivaient un début de siècle très difficile, comme le dit clairement Gastone Geron dans son essai sur les représentations goldoniennes des deux derniers siècles[120] : « dans un pays qui aspire à l'unité, on regarde les dialectes avec méfiance »[121], et si le climat du *Risorgimento*[122] est la raison de cette prise de position, l'une des conséquences majeures est sans doute que l'offre dramaturgique dialectale se fait de plus en plus maigre. Giacinto Gallina (1852 – 1897) et Riccardo Selvatico (1849 – 1901), deux des auteurs dramatiques les plus intéressants de l'époque, avaient essayé de remédier à cette situation, mais leur mort prématurée met fin à cet élan de fin de siècle. Les œuvres de Giacinto Gallina, auteur populaire très raffiné, mort à quarante-cinq ans, avaient néanmoins permis l'affirmation de deux compagnies vénitiennes de grande valeur : la *Comica Compagnia Veneta* connue aussi comme la compagnie Gallina-Benini[123], du nom de son *capocomico*, et la *Comica Compagnia Veneziana* dite Zago-Privato, dirigée par Zago. Entre les deux *capocomici*, Emilio Benini et Ferruccio Zago, le premier était sans doute l'un des plus extraordinaires acteurs dialectaux de l'époque, qui s'était beaucoup investi pour trouver de nouveaux auteurs dramatiques en mesure de garantir à sa compagnie un

[119] Adriano Lualdi, *La musica a Venezia*, in « Il secolo », 23 octobre, 1926. [« Dei sette teatri antichi nessuno ricorda neanche più il nome. Dei nuovi il Malibran languisce con l'operetta, il Goldoni sbadiglia con la prosa […] ; la Fenice è chiusa ; il Rossini ridotto a cinematografo, è sempre affollato »].

[120] Dans son essai *Due secoli di rappresentazioni goldoniane,* Geron prend en compte la période qui va du départ de Goldoni de Venise jusqu'en 1957, année du 250^e anniversaire de sa naissance. À cette occasion, a été organisé à Venise un important colloque sur Goldoni et son œuvre ; l'essai de Géron a été publié dans les Actes de ce colloque : Vittore Branca, Nicola Mangini (dir.), *Studi Goldoniani*, Actes du colloque international des études goldoniennes, (Venise 28 septembre – 1^er octobre, 1957), Institut pour la collaboration culturelle, Vol. I-II, Venise-Rome, 1957.

[121] Gastone Geron, *Due secoli di rappresentazioni goldoniane*, cit., p. 707. [« In un paese che aspira a farsi uno, si guarda con diffidenza ai dialetti »].

[122] Pour un approfondissement sur la *scena risorgimentale,* nous renvoyons à : Françoise Decroisette (dir.), *L'Histoire derrière le rideau. Ecritures scéniques du Risorgimento*, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

[123] *La comica Compagnia Veneta* est à considérer comme l'héritière de la *Comica Compagnia Goldoniana*.

répertoire vaste et moderne, au-delà des seuls textes de Goldoni et Gallina. La recherche ne fut pas en adéquation avec les résultats escomptés, et l'opération dramaturgique majeure menée par Benini fut de traduire en langue vénitienne les textes en milanais de Carlo Bertolazzi. Emilio Zago n'eut pas plus de chance. Dans l'impossibilité de mettre en scène le répertoire dramaturgique de Gallina (prérogative de la Compagnia Gallina-Benini), il commença une collaboration, trop peu fructueuse, avec l'auteur Luigi Sugana (Trévise 1857 - Venise 1904).

Le début de la première guerre mondiale et le décès de Ferruccio Benini à Rome, le 29 février 1916, conclurent cette période de l'histoire du théâtre vénitien. Comme l'affirme Nicola Mangini : « La guerre n'avait fait qu'accélérer la fin, mais depuis quelque temps - plus ou moins à partir de l'après-Gallina - il était évident que le théâtre dialectal (et pas seulement vénitien), en manque d'auteurs et d'acteurs, n'occupait plus la place de premier plan qui, pendant trente ans, lui avait été offerte dans le panorama national »[124].

Dans une société en profonde transformation toute tendue vers les positions de l'anti-naturalisme, les formes archaïques de la scène vénitienne encore associées au XIX^{e} siècle étaient décidément dépassées. Grâce à Zago, le théâtre vénitien réussit à atteindre au moins l'entre deux-guerres ; acteur de grande expérience, il avait commencé son activité en 1876 à côté d'Angelo Moro-Lin et demeura en activité jusqu'à sa mort en 1921, après avoir formé de nombreuses générations de comédiens. Mais la guerre avait provoqué des dégâts importants, tant matériels que structurels. Beaucoup de théâtres avaient été détruits ou réquisitionnés, les acteurs étaient dispersés dans toute l'Italie et de plus, les conditions socioculturelles avaient profondément changé. Des éléments entravaient objectivement la renaissance du théâtre vénitien à Venise, avant tout du fait de la primauté accordée à la langue nationale, privilégiée par la politique culturelle fasciste, au détriment de l'expression dialectale, mais aussi à cause de l'avènement du cinéma et du succès des autres genres de divertissements comme l'opérette ou l'*avanspettacolo.* L'expérience la plus intéressante entre les deux guerres fut la collaboration artistique entre Gianfranco Giachetti, un acteur cultivé et raffiné qui s'était formé avec Ferruccio Benini, et Gino Rocca, connu pour sa production de romans et de pièces en italien, qui avait déjà pris le chemin du bilinguisme dialecte/langue italienne. Rocca produisit pour Giachetti des textes en dialecte vénitien de bon niveau : *Se non i xe mati no li volemo*

[124] Nicola Mangini, *Il Teatro veneto moderno* (1870-1970), Rome, Istituto dell'enciclopedia italiana, 1992, p. 242. [« La guerra ne aveva solo accelerato la fine, ma già da tempo - più o meno dal dopo-Gallina era risultato evidente che il teatro dialettale (e non solo quello veneto), in crisi di autori e di attori, non occupava più quel posto di rilievo che per un trentennio gli era stato riconosciuto nel panorama nazionale »].

(*S'ils ne sont pas fous, nous n'en voulons pas* - 1926), *La scorzeta de limon* (*La petite écorce de citron* - 1928) et *Sior Tita paron* (*Sior Tita patron* - 1928).

En 1936 fut créée, à l'initiative de l'Inspection du Théâtre, une nouvelle compagnie appelée *Teatro di Venezia,* à laquelle devaient participer tous les protagonistes de la scène vénitienne. Cette initiative était née avec l'idée de sauver la plus glorieuse tradition théâtrale italienne et avait été saluée par la majorité des acteurs comme la seule et ultime possibilité pour la survie du théâtre dialectal. Mais la mort de Gianfranco Giachetti à seulement quarante-huit ans priva la scène vénitienne du seul interprète en mesure de la moderniser et de la renouveler, et provoqua aussi la fin de la compagnie naissante[125].

Si on assiste, d'un côté, à la disparition progressive du théâtre dialectal vénitien, de l'autre la ville reprend sa fonction de vedette du théâtre italien grâce à l'institution de la *Biennale Teatro* en 1934.

I. 2 Venise en plein air, vedette du théâtre international. La naissance de la Biennale Teatro

C'est grâce à Riccardo Selvatico - qui avec Giacinto Gallina, avait contribué de manière déterminante à la relance du théâtre dialectal vénitien - que Venise assume à nouveau son rôle de capitale de la culture internationale. Selvatico, mieux connu comme le maire-poète, donne vie en 1895 à la *Biennale*. Créée comme une exposition d'art en l'honneur des noces d'argent de la reine Margherita et du roi Umberto, la *Biennale* devient en peu de temps l'entreprise de spectacle la plus importante du pays en s'ouvrant aussi aux arts de la scène, avec la section théâtre et danse, et au cinéma[126].

C'est ainsi que pendant l'été 1934, les *calli* et les *campi* de la ville lagunaire s'animent au rythme des nouveautés artistiques les plus intéressantes d'Europe. Tout se passe en effet en dehors des théâtres, grâce à un mouvement très riche de réappropriation des espaces publics et de redéfinition de l'espace théâtral. Comme le souligne Giovanni Poli dans la présentation du volume de l'exposition qu'il a organisée pour la trentième

[125] Les autres *capocomici* continueront à défendre le théâtre dialectal vénitien, poursuivant les recherches de nouveaux auteurs, comme par exemple Varagnolo et Wulten. La disparition du grand acteur de la tradition Cesco Baseggio, le 22 janvier 1971, marque la fin d'une tradition qui avait duré plus de 200 ans.

[126] La *Biennale*, née sous l'administration municipale, devient une institution autonome en 1930 sous la présidence de Giuseppe Volpi qui, la même année, créé aussi le Festival international de la musique, et en 1932, celui du cinéma. Sur l'évolution administrative et statutaire de la *Biennale*, cf. Lamberto Trezzini, *Una Storia della Biennale teatro 1934-1995*, Venise, Marsilio, 1999.

année d'activité de la *Biennale Teatro* : « Le programme de la première édition du Festival contient ses lignes directrices : spectacles en plein air sur les *campi* et dans les *corti* vénitiens, textes du plus grand dramaturge italien, représentations en extérieur de classiques étrangers, de nouveautés italiennes sélectionnées lors d'un concours national et d'œuvres contemporaines étrangères encore inédites en l'Italie »[127]. C'est ainsi que la première édition de la *Biennale Teatro* proposait, dans la *corte* derrière le théâtre de San Luca, *La bottega del caffé* (*Le Café* - 1750) de Goldoni, mise en scène par Gino Rocca, avec la remarquable interprétation de Raffaele Viviani dans le rôle de don Marzio ; et sur le *campo* San Trovaso, aménagé pour l'occasion par l'architecte vénitien Duilio Torres, *Il Mercante di Venezia* (*Le marchand de Venise* - 1596/97) de Shakespeare, dans l'exceptionnelle mise en scène de Max Reinhardt[128], qualifié de « maître parmi les maîtres »[129]. Cette première édition est un énorme succès et relance Venise comme capitale de la culture internationale. L'enthousiasme de sa population est manifeste :

> Pendant un mois, Venise va revivre ardemment sa belle passion pour le théâtre. Elle a accueilli les artistes les plus réputés au monde, metteurs en scène reconnus, écrivains, dramaturges, hommes de théâtre affluant de tous les pays. Chaque question en rapport avec la vie florissante du théâtre a été soulevée et discutée. Des bases pour de nouvelles initiatives ont été posées ; des accords ont été mis en place et des programmes ont été élaborés. Il s'est créé entre le public et les artistes, à travers un contact plus direct pendant les réceptions, les réunions et les répétitions, partout en somme, une communion spirituelle grâce à laquelle le public a vraiment pu se passionner pour le travail de l'artiste et comprendre ainsi son noble tourment. Et depuis Venise s'est répandu partout un flux de confiance et d'enthousiasme[130].

[127]Giovanni Poli, « Trent'anni di teatro », in *Mostra del trentennio del festival (1934-1964). Catalogo a cura di Giovanni Poli*, Venise, La Biennale, 1964, p. 7. [« Il cartellone del primo Festival ne contiene l'indirizzo programmatico : spettacoli all'aperto nei campi e nelle corti veneziane di testi del più grande commediografo italiano; rappresentazione all'aperto di classici stranieri, di novità italiana da scegliersi attraverso un concorso nazionale e di opere straniere contemporanee in prima assoluta per l'Italia»].

[128] La pièce fut jouée en italien dans une adaptation de Max Reinhardt, traduite par Paola Ojetti, cf. Shakespeare, *Il Mercante di Venezia*, riduzione teatrale di Max Reinhardt, traduzione italiana di Paola Ojetti, XIX Biennale di Venezia, juillet 1934, XII, Venise, Coi Tipi di Carlo Ferrari, 1934.

[129] Riccardo Nobili, « Le ultime rappresentazioni del "Mercante di Venezia" Shakespeare a S. Trovaso », in *Gazzetta di Venezia*, 24 juillet 1934. Sur ce même spectacle, voir aussi les articles de presse suivants : Silvio D'Amico, « Il Mercante di Venezia inscenato di Reinhardt », in *La Tribuna-L'Idea Nazionale*, 20 juillet 1934 ; Marco Ramperti, « Teatri. Il "Mercante di Venezia" a Venezia - Bilancio d'una festa », in *Gastu visto i baloni?,* 29 juillet 1934 ; Carlo Lari, « Il Festival del teatro a Venezia », in *Comœdia*, Anno XVI, n°8, août 1934 ; Vittorio Tranquilli, « La regia drammatica al Festival di Venezia », in *Scenario*, Anno III, n°8, août 1934 ; Tranquilli, « La regia drammatica al Festival di Venezia », in *Scenario*, Anno III, n°8, août 1934.

[130] Carlo Lari, « Il Festival del teatro a Venezia », cit. [« Per un mese, Venezia ha rivissuto ardentemente la sua bella passione teatrale. Ha ospitato i più reputati artisti del mondo, registi famosi, letterati, commediografi, uomini di teatro accorsi da tutti i Paesi. Ogni questione che alla vita e al fiorire del teatro si connetta è stata risollevata e agitata. Basi di nuove iniziative sono state gettate; si sono stabiliti accordi, sono stati formulati programmi. E si è venuto a creare fra il pubblico e gli artisti, attraverso un più diretto contatto, nei ricevimenti, nelle riunioni, alle prove, dappertutto insomma, quella comunione spirituale per la quale davvero il pubblico ha potuto appassionarsi alla fatica dell'artista ed intendere il suo nobile tormento. E da Venezia è partito e s'è irradiato ovunque un fluido di rinnovata fiducia e d'entusiasmo »].

Cette politique culturelle adoptée par la Biennale, avec des spectacles en plein air[131], n'était pas un événement exceptionnel pour Venise qui avait déjà accueilli la *Cavalleria rusticana* et *Pagliacci* de Mascagni en 1928, représentés sur la place Saint Marc, puis *Otello*, dans la mise en scène de Peter Sharoff, dans la cour du Palais des Doges en 1933.

Ainsi, quand Guido Salvini, coordinateur technique et artistique de la Biennale en 1934, commence à proposer ses spectacles dans la cour du théâtre de San Luca, dans le *campo* San Zaccaria ou San Cosimo à la Giudecca, dans la cour de Ca' Foscari ou dans le jardin de l'exposition, la population est déjà habituée à voir les *campielli* de Venise habités par le théâtre. En témoigne cette description d'un journaliste qui a assisté à la première du *Mercante di Venezia*, mis en scène par Max Reinhardt : « *Campo* San Trovaso, l'un des *ridotti* les plus paisibles de Venise, pendant la nuit pleine d'une pénombre bienveillante, si rare pour les chats et les amoureux ; et maintenant transformé en une arène capable de contenir mille trois cents spectateurs, éblouissante de lumière, peuplée par un public de choix réuni ici pour assister à un spectacle tout à fait unique »[132].

I. 3 Le régime et sa politique de décentralisation dans des espaces publics : l'arrivée des grands metteurs en scène européens

Une stratégie d'ouverture des espaces publics au théâtre avait déjà été mise en place par le régime fasciste pour accueillir les œuvres des grands metteurs en scène étrangers, dans une logique d'élargissement de la culture, pour atteindre les spectateurs les plus défavorisés.

> À Florence, l'an dernier, la représentation fantasmagorique du *Songe d'une nuit d'été* dans les jardins de Boboli, et celle, si vibrante du mysticisme de la légende médiévale, de *Santa Uliva* dans le cloître de Santa Croce, n'ont pas rassemblé seulement des spectateurs

[131] Sur les spectacles en plein air sous le régime fasciste cf. : Mario Corsi, *Il teatro all'aperto in Italia*, Milan-Rome, Rizzoli, 1939. Pour une contextualisation historique plus approfondie cf. : Paolo Puppa, « Scena e tribuna da Dreyfus a Pétain », in Jacques Copeau, Romain Rolland, Paolo Puppa (dir.), *Eroi e massa*, Bologne, Patron, 1979, p. 147-273. Pour une réflexion approfondie sur les rapports entre le théâtre et le régime cf.: Gianfranco Pedullà. *Il teatro italiano nel tempo de fascismo*, Bologne, Il Mulino, 1994.

[132] Riccardo Nobili, « Le ultime rappresentazioni del "Mercante di Venezia" Shakespeare a S. Trovaso », in *Gazzetta di Venezia*, 24 juillet 1934. [« Campo San Trovaso, uno dei ridotti più tranquilli di Venezia, a sera ricco di benevola penombra, così rara ai gatti ed agli innamorati; ed ora trasformato in un'arena capace di contenere milletrecento spettatori, abbagliante di luce, popolato da un pubblico di scelta qui convenuto per godersi uno spettacolo più unico che raro »].

de choix, intéressés particulièrement par l'événement artistique, mais ont attiré le peuple en masse, qui, avec son enthousiasme sincère, et avec l'exubérance de la jeunesse propre à toutes les foules, a offert, pour ainsi dire, une contribution directe de vie aux spectacles [133].

Franca Angelini, dans son volume *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*[134], illustre bien les initiatives mises en place par le régime fasciste pour une politique de décentralisation, avec notamment les *Carri di Tespi*[135] qui, à partir de 1929, font circuler des spectacles de cirque dans toutes les régions d'Italie. C'est ainsi que les différentes institutions créées sous le régime fasciste adopteront cette stratégie culturelle dont la *Biennale* sera un exemple, tout comme le *Maggio musicale fiorentino* né en 1933, *L'Istituto del Dramma antico* en 1935, ainsi que l'Arène de Vérone, datant de 1934. « Au régime, du reste - comme le dit Paolo Puppa - la fête garantit le succès »[136]. Pour autant, le mythe du peuple en fête et du théâtre ouvert à tous ne s'évapore pas avec la fin du fascisme ; il persiste au contraire et s'instaure à la base de l'idéologie fondatrice des Théâtres d'État en Italie, les *Stabili*, « en apportant une mémoire linguistique, un vocabulaire nourri de tropes et de métaphores fascinantes, et motivant en particulier les prétentions universalistes »[137]. Mais cela ne fut pas le cas de Venise, où aucun Théâtre d'État ne fut jamais construit, même si des propositions en ce sens ne manquaient pas. Parmi d'autres, la tentative la plus importante fut celle de Paolo Grassi, qui en 1956 voulut faire installer à Venise une structure stable capable de se produire aussi dans le reste de la province, en réfléchissant à un système de tournées entre les villes de la région ; mais le projet resta inachevé pour d'obtuses résistances paroissiales du pouvoir politique et économique[138].

---

[133] Carlo Lari, « Il Festival del teatro a Venezia », cit. [« A Firenze, l'anno scorso, la fantasmagorica rappresentazione del *Sogno d'una notte d'estate* nel giardino di Boboli, e quella così vibrante per misticismo della leggenda medioevale di *Santa Uliva* nel Chiostro di Santa Croce, non raccolsero soltanto spettatori scelti, specialmente interessati all'avvenimento d'arte, ma richiamarono il popolo in massa, il quale col suo schietto entusiasmo, e con la giovanile esuberanza che è di tutte le folle portò, per così dire, un diretto contributo di vita agli spettacoli»].

[134] Franca Angelini, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Rome-Bari, Laterza, 1988, p. 231-232.

[135] Cf. Gianfranco Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Bologne, Il Mulino, 1994.

[136] Paolo Puppa, *Teatro e spettacolo nel Novecento*, Rome-Bari, Laterza, 2012, p. 95. [« Al regime del resto, la Festa garantisce successo »].

[137] *Ibid*., 97. [« Eppure il mito del Popolo in festa e del teatro aperto a tutti non svapora colla fine del fascismo, anzi si travasa nell'ideologia che preside alla fondazione degli Stabili, apportandovi una memoria linguistica, un vocabolario nutrito di tropi e metafore intriganti, e motivandone in modo speciale la pretesa universalistica »].

[138] À cette occasion, Grassi raconte dans ses mémoires son entretien avec le maire Favaretto Fisca et sa réponse éloquente par rapport à l'impossibilité de réaliser le projet : « No go schei » [trd. « J'ai pas d'argent »]. Paolo Grassi, in *Paolo Grassi : Quarant'anni di palcoscenico*, Emilio Pozzi (dir.) Milan, Mursia, 1977, p. 202.

Sur l'ensemble des initiatives jamais réalisées cf. Nicola Mangini, *Il teatro veneto moderno: 1870-1970*, cit., p. 367 *et sq.* La première tentative fut mise en place par Anton Giulio Bragaglia en 1948, suivie par celle de Benassi et Carraro en 1951 et Diani Torrieri en 1952. Nous reviendrons plus tard sur le projet de

Pour revenir à la *Biennale*, c'est à partir de 1949, quand Adolfo Zajotti[139] succède à Guido Salvini à la direction du Festival, et quand les spectacles commencent à retourner dans les théâtres, que la *Fenice* devient la scène privilégiée. Adolfo Zajotti, que Poli définit dans le catalogue de l'exposition sur les trente premières années de la *Biennale Teatro*[140] comme un spécialiste passionné de Goldoni et de la littérature vénitienne en général, « propose à la critique et au public les plus importantes expériences théâtrales de France et d'Allemagne. En ce sens, il contribue sans aucun doute au renouveau de la scène italienne, à la fois par sa conception moderne de la mise en scène et par son choix du répertoire »[141].

La nouvelle gestion Zajotti donne la possibilité à Poli de se confronter avec les "grands" de la scène théâtrale européenne, tandis qu'il conduit ses expérimentations avec le théâtre universitaire Ca' Foscari. Il est intéressant de remarquer que les deux gestions se déploient durant les mêmes années : de 1949 à 1962. Cependant, avant d'affronter cette décennie fondamentale pour Poli et pour la construction de sa poétique, il faut « évoquer l'ombre de l'*Arco* et de sa brève mais provocante et provocatrice existence au Palais des Prisons »[142], situé *calle* degli Albanesi, non loin de la Place Saint-Marc, pour cerner pleinement « cette saison unique et indescriptible que furent les mois et les années d'après-guerre »[143] et contextualiser les années de formation intellectuelle de Poli, indispensable pour comprendre ses choix ultérieurs.

Poli, datant de 1963, pour la constitution d'un *teatro stabile* de la ville de Venise, qu'il voulait appeler *Il Teatro di Venezia*. Dans les Archives Poli, nous avons retrouvé le dossier du projet écrit par Poli mais jamais réalisé, toujours à cause des indisponibilités liées à la municipalité.

[139] Adolfo Zajotti reste à la direction de la *Biennale Teatro* jusqu'en 1962 ; ce sera le premier à inviter Poli à présenter ses créations dans ce cadre si prestigieux, dont notamment *Laudes evangeliorum* en 1956, *La Venezia di Goldoni* en 1957, et *La piovana* en 1963.

[140] Giovanni Poli, « Trent'anni di Teatro », in Id. (dir.), *Mostra del Trentennio del Festival (1935-1964)*, cit., p. 8. [« Appassionato cultore di Goldoni, e in generale di tutta la letteratura veneta »].

[141] *Ibid.* [« Adolfo Zajotti propone alla critica e al pubblico le più importanti esperienze teatrali di Francia e Germania. In tal senso contribuisce senza dubbio al rinnovamento della scena italiana, sia per la concezione di una regia moderna che per la scelta del repertorio »].

[142] Gastone Geron, in *AMP_Commemorazione Nino* [« Evocare l'ombra dell' "Arco" e della sua breve ma provocante e provocatoria esistenza al Palazzo delle Prigioni »].

[143] *Ibid.* [« Quella stagione irrepetibile e indescrivibile che furono i mesi e gli anni dell'immediato dopoguerra »].

II. L'ARCO : PREMIERS PAS SOUS UN « TRAIT D'UNION » CULTUREL ET ARTISTIQUE : 1945-1948

En mai 1945, Venise, comme beaucoup d'autres villes italiennes, vit des moments de profonde confusion et d'incertitude dans un contexte de restructuration politique ; une pauvreté généralisée règne dans tous les milieux, due à un blocage des activités à caractère industriel et commercial. La ville lagunaire, heureusement pas trop éprouvée par les bombardements aériens qui avaient en revanche dévasté le reste du nord de l'Italie, était sortie de la guerre humiliée et affaiblie par l'atmosphère pesante de terreur imposée par les *repubblichini* et les nazis. Cependant, certaines activités clandestines, soutenues par de jeunes intellectuels de gauche, avaient continué à maintenir un certain dynamisme culturel dans les cafés et dans les maisons privées, surtout à la *Fondazione Bevilacqua La Masa*, où l'on débattait avec fougue sur la libération future de l'Italie. Après le 25 avril, parmi les nombreux signes de reprise et d'optimisme qui animent Venise, le cas le plus significatif fut sans doute celui du *Centro di Unità della Cultura - L'Arco*[144].

> Tout a commencé avec un groupe de jeunes […]. Ils ont fondé une association proche de la gauche qui a été appelée Arco. Ils étaient intéressés par le théâtre, la poésie, la musique, les arts visuels. Ils voulaient changer la société, et préconisaient pour cela une grande ouverture culturelle. De la municipalité, ils avaient obtenu deux salles d'exposition dans le quartier des prisons [...]. Nous pensions que les choses allaient changer radicalement. Il nous semblait qu'il y avait eu une révolution[145].

C'est ainsi qu'Armando Pizzinato[146], peintre de carrure internationale, se souvient des deux premières années du mouvement intellectuel et artistique, après la deuxième guerre mondiale, qui allaient tant influencer l'activité future de Poli.

---

[144] Pour une bibliographie spécifique sur l'ARCO, cf. : « Quelli de L'Arco », in *Il Giornale delle Venezie,* Venise, 28-29 mars 1946. Giovanni Bianchi, *Gallerie d'arte a Venezia 1938-1948*, Venise, Cicero editore, 2010.

[145] Armando Pizzinato, in Paolo Vagheggi, « Le grandi speranze del "fronte nuovo" », in *Repubblica*, 15 septembre 1997, consulté le 13 septembre 2013 : http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1997/09/15/le-grandi-speranze-del-fronte-nuovo.html [« Tutto cominciò con un gruppo di giovani […]. Fondarono un'associazione vicina alla sinistra che fu denominata L'Arco. Si interessavano di teatro, poesia, musica, arti figurative. Volevano cambiare la società, propugnavano una grande apertura culturale. Dal comune ottennero due sale per esposizioni nella zona delle Prigioni […]. Pensavamo che le cose cambiassero radicalmente. Ci sembrava che fosse avvenuta una rivoluzione. »].

[146] Pendant la deuxième guerre mondiale, Armando Pizzinato (Maniago 1910-Venise 2004) est membre actif de la résistance italienne ; en 1945, quand il rentre à Venise, il intègre l'ARCO avec Emilio Vedova, qui deviendra un peintre très connu. Ils organisent dans ce cadre des expositions d'art contemporain en

Malgré sa courte durée (1945-1946), la saison de l'Arco fut tellement riche en impulsions et activités qu'elle sembla très longue à ceux qui l'avaient vécue, en laissant son empreinte sur le débat artistique futur. Serena D'Arbela, activiste du mouvement, affirme dans une récente interview : « Je regarde avec un véritable regret cette nouvelle et fervente façon de faire de la culture, affranchie de la censure fasciste et des conditionnements marchands »[147].

L'Arco naît en mai 1945, sous l'égide du peintre Ferruccio Bortoluzzi, de l'acteur Gino Rizzardini et du scénographe Mischa Scandella. Les trois jeunes hommes, qui avaient dû affronter des expériences similaires pendant la guerre[148], étaient décidés à monter un projet visant à transformer positivement les souvenirs difficiles du passé, avec la conviction qu'il était nécessaire de reconstruire rapidement non seulement leur vie, mais aussi leur ville, en manque d'un milieu artistique et culturel disparu avec le désespoir de ces années. Bientôt, ils obtinrent l'autorisation par le Parti d'Action de se réunir au siège social du groupe *Azione e propaganda G. Mazzini* - le siège se trouvait au 2060, rue du XXII Mars - avec le critique théâtral Gastone Geron et le violoniste Renzo Ferraguzzi, qui les avaient rejoints, et c'est ainsi qu'ils fondèrent officiellement le *Centro Giovanile di Unità Proletaria della Cultura*[149].

Dans les mois suivants, le groupe d'origine s'agrandit en accueillant dans ses rangs le critique d'art et écrivain Luigi Ferrante, le médecin Giorgio Zecchi et les metteurs en scène Giovanni Poli et Arnaldo Momo[150]. Ces jeunes intellectuels, issus de différents milieux, était déterminés à revitaliser le climat culturel de Venise à travers un projet interdisciplinaire qui avait pour objectif d'impliquer les classes prolétaires,

---

nette opposition avec le mouvement *Novecento*, basé à Milan et motivé par une volonté d'un retour à l'ordre. Ils seront les pères fondateurs du mouvement d'avant-garde, le *Fronte Nuovo delle Arti*. Les toiles de Pizzinato obtiennent un tel succès à l'exposition organisée pour la Biennale de Venise en 1948 que Peggy Guggenheim lui achètera *Primo maggio,* aujourd'hui au MoMa de New York.

[147] Serena D'Arbela, « Uno straordinario esperimento del dopo Liberazione. L'ARCO nella storia della cultura veneziana », in *Patria indipendente*, 21 mai 2006. Consulté le 14 septembre 2013 : http://www.anpi.it/media/uploads/patria/2006/5/45-46_DARBELA_ARCO.pdf [« A quel "modo nuovo" e fervido di fare cultura, libero dalle chiusure della censura fascista e da condizionamenti mercantili, guardo con vero rimpianto »].

[148] Ferruccio Bortoluzzi avait combattu dans la marine militaire, Gino Rizzardi revenait d'un camp de travail en Allemagne et Mischa Scandella, inapte au service militaire, s'était engagé dans une intense activité subversive à Venise.

[149] Ils annoncent la constitution du centre dans un article publié dans le *Giornale delle Venezie* du 26-27 mai 1945, où ils déclarent se mettre à disposition des éventuels intéressés et aussi des plus sceptiques qui auraient des questions à poser.

[150] Arnaldo Momo, né à Venise en 1916, enseignant à l'Académie des Beaux-arts de Venise, érudit apprécié pour ses écrits sur Goldoni (cf. Arnaldo Momo, *Goldoni e i militari : los novios de la muerte & le comique raisonne*, Padoue, Marsilio, 1973 et *Id.*, *La carriera delle maschere nel teatro di Goldoni, Chiari, Gozzi*, Padoue, Marsilio, 1992) a été aussi metteur en scène d'un répertoire varié d'œuvres vénitiennes, et plus longuement d'œuvres du XX^{e} siècle. Connu surtout à Venise, il a toujours regretté de ne pas avoir son propre théâtre où conduire ses recherches.

traditionnellement exclues de la vie culturelle, les invitant à participer gratuitement à des expositions d'art, des représentations théâtrales, des concerts, des débats et des lectures de poésie. « L'Arco s'adressa avec courage aux jeunes générations et surtout aux milieux populaires, encore éloignés des phénomènes artistiques, et lança le débat dans la société vénitienne, prudente et somnolente »[151]. Comme l'a fait remarquer plusieurs fois Gastone Geron :

> Le Centre n'a jamais constitué un véritable mouvement artistique, il ne se donna pas des objectifs de renouvellement dans un champ spécifique de l'art, mais se proposa, dès sa téméraire création, comme un centre culturel pour les jeunes, visant à l'unité culturelle. [...] Il est important de souligner le caractère interdisciplinaire de l'Arco, qui ne voulait pas être circonscrit dans le domaine des arts visuels, ni fonctionner sur la base d'un manifeste politique et artistique précis, mais plutôt dans le sens d'un engagement global qui allait de la musique classique au théâtre, de la poésie à la littérature[152].

C'est ainsi que le terme « *unità* », du *Centro Giovanile di Unità Proletaria della Cultura,* visait l'interdisciplinarité du projet, tandis que « *proletario* » en soulignait le caractère plus proprement politique ; quand après quelques mois ils décidèrent de renommer le centre Arco, c'est justement dans l'idée de pouvoir inclure sous une « arche », dans un trait d'union idéaliste, plusieurs activités artistiques.

Le centre culturel fut bien accueilli par l'administration de la ville qui, en août 1945 et grâce à l'approbation du maire Gianguinto, autorisait l'emménagement dans son siège définitif, au rez-de-chaussée du Palais des Prisons. Les salles mises à disposition étaient décorées avec une douzaine de peintures du grand maître Mariano Fortuny[153], qui avait

---

[151] Serena D'Arbela, « Uno straordinario esperimento del dopo Liberazione. L'ARCO nella storia della cultura veneziana », *cit.* [«L'arco si indirizzò con coraggio alle giovani generazioni e alle sfere popolari, ancora distanti dai fenomeni artistici e accese il dibattito nella società veneziana, cauta e sonnolenta »].

[152] Gastone Geron, «E i veneziani conobbero Guernica», in *Marco Polo*, juillets-août 1985, Marsilio Periodici, p. 82. [« Il Centro non costituì mai un vero e proprio movimento artistico, non si prefigurò obiettivi di rinnovamento in un campo specifico dell'arte, ma puntò, fin dal temerario avvio, a proporsi come centro culturale giovanile, di unità della cultura [...] Si intese infatti sottolineare il carattere interdisciplinare dell'Arco, che non voleva circoscriversi nel settore dell'arte figurativa, né operare sulla base di un preciso manifesto artistico - politico, bensì nella direzione di un coinvolgimento globale che svariava dalla musica classica al teatro, alla poesia alla letteratura »].

[153]Mariano Fortuny y Madrazo, né à Grenade (Espagne) en 1871, fut une figure de référence de la culture italienne et européenne au tournant des XIX^{e} et XX^{e} siècles. Peintre, scénographe, décorateur et photographe, il se rapproche du théâtre par intérêt pour les idées wagnériennes sur l'œuvre d'art totale et contribue au renouvellement de l'art théâtral grâce à l'invention des ses «coupoles», système d'éclairage qui permettait de ne pas éclairer la scène directement. Après un bref partenariat avec Appia à Paris, il signe des contrats avec l'industrie AEG pour la production industrielle de ses coupoles, qui traversèrent l'Europe entière. Dans le même temps, il commence la production de tissus très raffinés avec des estampes et motifs orientaux. Il ouvre ainsi une industrie de tissus à la Giudecca en 1919 et un magasin de mode à Paris. Il est mort à Venise en 1949. Sur cet artiste au talent exceptionnel cf. : S. Fuso, S. Mescola, I. Zannier, *Immagini e materiali del laboratorio Fortuny*, Venise, Marsilio, 1978.

soutenu le projet des jeunes artistes avec grand intérêt. L'espace fut inauguré officiellement le 14 août avec un concert donné par le *Quartetto Veneziano.*

II. 1 Le manifeste d'une association unitaire de rupture : L'Arco

Pour Giovanni Poli commence ainsi un moment d'engagement artistique et social fort, qui explique par exemple certains de ses choix futurs, comme la gratuité des activités qui reste en effet un caractère récurent des événements collectifs organisés dans ses théâtres à Venise et dont ses élèves ou spectateurs ont toujours eu le privilège de bénéficier. Mais pas seulement, puisqu'une des préoccupations qui a toujours animé la recherche de l'homme de théâtre était celle de rendre le public actif et participatif à l'action dramatique, en créant ainsi un nouveau rapport entre le public et l'œuvre d'art. En lisant aujourd'hui le manifeste de l'Arco - Poli était parmi les signataires -, publié dans *Il Giornale delle Venezie* le 28-29 mars 1946, on y retrouve les mêmes nécessités de libéralisation et de libre jouissance de l'art dans un rapport nouveau avec le public :

> L'Arco, né des perturbations spirituelles qui secouent en ce siècle la conscience des jeunes face aux problèmes de l'Art et du désir ardent de retrouver, dans une union libre, la rencontre de nos consciences sur le terrain immuable de l'humanité dans lequel chaque forme d'art plonge ses racines profondément ; affirme sa foi dans l'Art et dans la Pensée comme expression de la civilisation et du langage humain libéré de toute superstructure conventionnelle et [affirme] sa conviction que l'Art et la Culture doivent appartenir à toute la société humaine à travers une réévaluation de la relation entre œuvre d'art et spectateur[154].

Dans son manifeste, l'Arco, conscient de sa vocation culturelle, n'hésite pas à dénoncer ouvertement tous ceux qui travaillent à maintenir la création, vénitienne en particulier, dans un état d'immobilisme suranné, et s'en prend à une conception élitiste de la culture et à un public superficiel et grossier qui participerait aux représentations théâtrales, aux concerts et aux expositions, dans le seul but d'obéir à des conventions mondaines désormais rétrogrades. Il attaque de plus des artistes dont les usages dépassés

[154] Cfr. « Quelli de "L'Arco" », in *Il Giornale delle Venezie*, Venise, 28-29 mars 1946. [« "L'ARCO", nato dal turbamento spirituale che agita in questo secolo le coscienze giovani di fronte ai problemi dell'Arte e dall'ansia di ritrovare in una libera unione l'incontro delle nostre coscienze su quell'immutabile terreno di umanità nel quale ogni forma d'Arte affonda le sue radici, afferma la sua fede nell'Arte e nel Pensiero come espressione di civiltà e come linguaggio umano liberato da ogni sovrastruttura convenzionale e la sua convinzione che l'Arte e la Cultura debbano essere di tutta la società umana attraverso una rivalutazione del rapporto Opera d'Arte - Spettatore »].

ne correspondent plus, ni dans la forme ni dans les contenus, aux attentes de la nouvelle génération :

> Il dénonce ainsi :
> - l'absentéisme des masses face aux manifestations d'Art, l'attitude de ceux qui applaudissent sans conviction, de ceux qui fréquentent les théâtres et les salles de concert par tradition mondaine, de ceux qui achètent des tableaux avec l'unique préoccupation de la signature ;
> - L'obstination des artistes à poursuivre une tradition construite sur des modèles qui sont en conflit avec la langue de la civilisation moderne, ne comprenant pas les besoins psychologiques de notre temps[155].

Le manifeste se conclut avec une partie plus programmatique, où il s'engage dans un véritable travail de sensibilisation de la population, surtout des classes les plus défavorisées. Les signataires se donnent comme objectif personnel de « libérer l'artiste et le savant de toutes les formes de monopole commercial »[156].

> Il a pour volonté de :
> - Reconduire le public à l'amour de l'Art en réalisant un spectacle nouveau qui, symbiose de nombreuses formes d'art, le ramène purifié vers leur culte
> - Élaborer un programme d'Art et de la Culture inspiré par une libre critique qui permette de réviser certaines positions acquises en isolant les valeurs positives
> - Entraîner avec une impulsion de vie tous les absents à travers les multiples voies de l'Art et de la Science, afin qu'elles ne soient pas seulement le privilège de quelques-uns et de classes déterminées, mais deviennent un patrimoine spirituel authentique de toute la société[157].

Dans le manifeste, sont explicitement invités à collaborer au projet tous les hommes (et les femmes) de théâtre, mais aussi les poètes, les prosateurs, les peintres, les musiciens, les critiques et tous ceux qui, dans la sincérité des intentions et dans la réticence naturelle pour les compromis, ont l'intention de se débarrasser de tout résidu de dogmatisme. C'est ainsi que les adhésions à l'Arco augmentent, pour atteindre selon

---

[155] *Ibid.* [« Denuncia : - l'assenteismo delle masse di fronte alle manifestazioni d'Arte, l'atteggiamento di chi applaude senza convinzione, di chi frequenta i teatri e le sale da concerto per tradizione mondana, di chi acquista i quadri per il calcolo della firma ; - l'ostinazione degli artisti nel continuare una tradizione fatta di metodi contrastanti con il linguaggio della civiltà moderna non comprendendo le esigenze psicologiche del nostro tempo »].

[156] *Ibid.* [« svincolare l'artista e lo studioso da ogni forma di monopolio commerciale e paternalistico »].

[157] *Ibid.* [« Vuole : - ricondurre il pubblico all'amore per l'Arte realizzando uno spettacolo nuovo che, simbiosi delle molteplici forme artistiche, al culto di esse, lo riporti purificato ; - un programma d'Arte e di Cultura ispirato a una libera critica che permetta di rivedere certe posizioni acquisite isolandone i valori positivi ; - trascinare con un impulso di vita tutti gli assenti attraverso le molteplici vie dell'Arte e della Scienza, perché esse non siano soltanto di pochi privilegiati e di determinate classi, ma diventino autentico patrimonio spirituale di tutta la società »].

Virgilio Bocardi[158] le nombre de cent-vingt ; selon lui, Giorgio Strehler et Paolo Grassi firent également partie du mouvement, parmi tant d'autres intellectuels de l'époque. Malheureusement, nous n'avons pas trouvé confirmation de cette information qui nous permettrait de rétro-dater la rencontre advenue entre Poli et deux des plus grandes figures du théâtre italien de l'après-guerre. Si la suggestion de Boccardi est vraie, cela voudrait dire qu'ils auraient fait leurs premiers pas dans le même climat politico-culturel, en partageant les mêmes idéaux et ambitions.

Le *Manifesto* fut publié à presque un an de distance de la Libération, parallèlement à une autre importante manifestation de l'Arco, intitulée *Giornale Murale* : la population avait la possibilité d'admirer pour la première fois à Venise, grâce à une gigantographie, une reproduction de *Guernica* de Picasso, considérée à juste titre comme un grand manifeste moral et vertueux[159]. La *Mostra per la Lotta alla Libertà* fut une autre initiative visant à commémorer les partisans de la résistance ; elle fut organisée par Pizzinato et Vedova qui exposaient en cette occasion certaines de leurs toiles inspirées par les atrocités de la guerre qu'ils avaient vécues.

L'organisation de toutes les activités avait été rendue possible grâce à d'énormes sacrifices économiques de la part de chaque adhérent, car la municipalité de Venise n'était pas en mesure de donner les fonds nécessaires pour soutenir l'Arco. Seul le Parti Socialiste Italien d'Unité Prolétarienne (PSIUP) vénitien l'avait soutenu économiquement, prenant en charge au moins les coûts d'entretien[160]. Giovanni Poli en témoigne dans un article écrit en 1954, dans le journal universitaire de Ca' Foscari : « Depuis plusieurs années, nous les jeunes, nous sommes en train de mener un combat acharné pour l'éveil d'une conscience théâtrale qui, au cours des trente dernières années, a lentement perdu toute sa vitalité. Lutte difficile, parce que commencée sans moyens, sans aide, et uniquement avec notre enthousiasme »[161]. C'est ainsi qu'il évoque et revendique les années de l'Arco, caractérisées par l'enthousiasme qui anime toutes les personnes qui

[158] Virgilio Boccardi, *Giovanni Poli*, cit, p.77 [« Qualche nome : Emilio Vedova, Gastone Geron, Armando Pizzinato, Giorgio Zecchi, Luigi Ferrante, Giovanni Poli e poi Giorgio Strehler, Paolo Grassi, Giuseppe Marchiori, De Pisis, Santomaso, Mario Labroca Arnaldo Momo…»].

[159] Dans le deuxième *giornale murale* de l'ARCO - qui consistait à afficher sur les murs des rues et des places principales de la ville des manifestes ou images, comme dans le cas de *Guernica* - était également apparu, le 1er juin 1946, le *Manifesto degli intellettuali di Venezia per la Repubblica*, rédigé par Arnaldo Momo et Giacomo Cacciapaglia, consultable aujourd'hui à l'adresse internet : http://www.archivioteatrale.it/SCRITTI/manoscritti/AM1946M44.pdf

[160] En revanche, les nombreuses expositions, individuelles et collectives, qui se sont succédées à partir de septembre 1945, avaient été subventionnées par le riche mécène Ferruccio Asta.

[161] Giovanni Poli, « Genesi e indirizzo estetico del teatro Ca' Foscari », in *La Gazzetta di Ca' Foscari*, Venise, mai 1954. [« Da vari anni noi giovani, stiamo disputando una lotta "a denti stretti" per il risveglio di una coscienza teatrale che, nel corso di trent'anni, ha perduto, per lenti gradi ogni sua vitalità. Lotta difficile, anche perché iniziata senza alcun mezzo, senza aiuti e solo con il nostro entusiasmo »].

s'investissent dans un projet qu'elles perçoivent comme innovant et en rupture, en réponse au vieil archétype de l'art du théâtre.

II. 2 Poli chef de file de la section Théâtre de l'Arco

Poli et ses compagnons se battaient pour « l'éveil d'une conscience théâtrale » italienne et plus proprement vénitienne qui avait « lentement perdu toute sa vitalité », et nous insistons sur l'adverbe « lentement » employé par Poli. Comme nous l'avons déjà evoqué, Venise avait accueilli sporadiquement, depuis l'inauguration de la section théâtre de la Biennale, des spectacles d'exception tels que la mise en scène de *Le marchand de Venise* par Max Reinhardt, mais aussi celle de *Les fourberies de Scapin* par Louis Jouvet en 1949, et beaucoup d'autres spectacles[162], même si la mentalité de fond, provinciale et bourgeoise, n'avait pas changé. C'était comme si Venise voulait rattraper les années de retard de la scène italienne par rapport à la scène européenne des « pères fondateurs », c'est-à-dire celle de la mise en scène moderne que l'on appelle en Italie avec le néologisme *regia*[163], apparu pour la première fois dans la péninsule en 1931, alors que la période de l'éclosion de la mise en scène en Europe pouvait se considérer comme achevée.

Poli voulait sans doute éveiller les consciences engourdies d'une population marquée par la guerre, mais aussi celles d'une « intelligentsia encore élitaire et conservatrice de la ville lagunaire »[164]. Le lieu qu'il avait trouvé pour exprimer ses idées et aspirations était

[162] Dans l'inventaire effectué par Poli en 1964, il estime que la *Biennale* a accueilli, au cours de ses trente premières années de vie : 23 œuvres de Goldoni provenant de 17 pays différents, 36 œuvres considérées comme des classiques, 33 contemporaines, 7 classiques italiens et 26 œuvres contemporaines italiennes, dont 18 nouveautés absolues. Cf. Giovanni Poli (dir.), *Mostra del trentennio* (1934-1964), cit., p. 8.

[163] Ce terme a été utilisé pour la première fois par Enrico Rocca par rapport à un spectacle de Tatiana Pavlova (« Lavoro fascista », 31 Décembre 1931) : Rocca avait approuvé l'utilisation allemande du vocable français « régie » (un terme qui toutefois n'indiquait pas la mise en scène, mais la direction du plateau). En février 1932, Bruno Migliorini analyse dans un article de la revue *Scenario* - qui, il faut le rappeler, était dirigée à l'époque par Silvio d'Amico -, le sens et la convenance du nouveau terme utilisé par Rocca, et en propose l'adoption définitive (l'article sera approfondi et publié sous le titre « Artista e regista », in *Saggi sulla lingua italiana del Novecento*, Florence, Sansoni, 1941, p. 200-211). En février 1933, toujours dans *Scenario*, une note rappelait le succès rapide du néologisme qui, en l'espace d'un an, était devenu un mot tout à fait italien. Pour une définition plus précise, voir aussi l'article « *regia* » dans l'*Enciclopedia dello spettacolo* (par Bruno Schacherl) et l'introduction de Silvio d'Amico à son volume *La regia teatrale*, Rome, Balardetti, 1947, p. 9-11. Sur la naissance de la mise en scène moderne européenne cf. : Mirella Schino, *La nascita della regia teatrale*, Rome, Laterza, 2003.

[164] Serena D'Arbela, « Uno straordinario esperimento del dopo Liberazione. L'ARCO nella storia della cultura veneziana », cit. [« intellettualità ancora elitaria e conservatrice della città lagunare »].

l'Arco où, un an après le début des activités, en avril 1946[165], il crée avec le scénographe Mischa Scandella, les critiques Luigi Ferrante et Gastone Geron, et l'acteur Gino Rizzardini, la "Section Théâtre". Ils avaient pris l'habitude de se réunir dans les salles du Palais des Prisons où ils pouvaient débattre et confronter leurs points de vue sur les expériences les plus récentes du théâtre soviétique, français, américain, tout en organisant des "lectures animées" pendant lesquelles chaque interprète se faisait « le défenseur de son propre texte, devant un jury populaire particulièrement attentif »[166]. Ils avaient pour ambition de promouvoir un théâtre d'avant-garde, revisitant les écrits et les idées des grands visionnaires de la scène du XX^{e} siècle tels que Tairov, Appia, Craig ou encore Stanislavski. Ils provoquaient la confrontation et le débat théorique mais aussi pratique, en invitant par exemple, comme s'en souvient Madame D'Arbela, le mime Marcel Marceau, qui avait présenté dans une salle du Conservatoire Benedetto Marcello « deux magnifiques performances gestuelles créées à partir de rien [...] Je me souviens - confirme-t-elle - de la vague imaginaire de la rivière tandis que le rameur avance, et de la tente percée par des flèches, où le guerrier, blessé, meurt pour ne pas trahir celui qui lui a donné refuge. Il s'agissait de la culture vivante promue par l'Arco. C'était en 1946 »[167].

Poli, qui s'était rapproché de cette association à cause de sa passion ardente pour la poésie, trouvait dans le théâtre les moyens appropriés pour exprimer ses idées novatrices par rapport à l'art. Il était fasciné par la possibilité de combiner plusieurs langages dans une synthèse supérieure que seul le théâtre pouvait lui offrir. Selon Alberti, le moteur qui poussa Poli à se rapprocher de l'art théâtral fut surtout la possibilité de penser de façon immédiate, devant un public qui avait volontairement décidé de participer[168]. Mais ce n'est pas la seule raison, car Poli était à la recherche d'un art total, et s'il est vrai qu'il espérait tisser avec le public une relation intime et privilégiée, le public cependant n'était pas au centre de ses préoccupations, du moins au début de sa carrière. À ce propos, il est

[165] Dans le périodique *Il Mattino del Popolo,* les membres de la section théâtre de l'ARCO signent un article où ils déclarent la naissance de cette nouvelle branche de l'association : « La section théâtre de l'ARCO annonce le début de son activité. Nous invitons tous ceux qui souhaitent apporter leur contribution, à se présenter au siège du Palais des prisons ». « Sezione Teatro dell'Arco » in *Il Mattino del Popolo*, 18-19 avril 1946, p. 2. [« La sezione teatro de l'Arco annuncia l'inizio della sua attività. Si invitano quanti desiderano dare la loro collaborazione, a voler passare per questa sede, Palazzo delle Prigioni »].

[166] Gastone Geron, *E i veneziani conobbero Guernica*, cit., p. 83.

[167] Serena D'Arbela, « Uno straordinario esperimento del dopo Liberazione. L'ARCO nella storia della cultura veneziana », cit. [« Due splendide performance create gestualmente dal nulla, […] Ricordo l'onda immaginaria del fiume mentre il rematore avanza e la tenda trafitta da frecce dove il guerriero, ferito, muore per non tradire colui che gli ha dato rifugio. Questa era la cultura viva promossa dall'Arco. Era il 1946 »].

[168] Carmelo Alberti, *L'avventura teatrale di Giovanni Poli*, Venise, Marsilio, 1991, p. 13.

révélateur que dans son manifeste de poétique publié en 1946, *Parlare per immagini*[169] (Parler à travers des images), il ne cite pas une seule fois ce troisième élément indispensable pour que l'événement théâtral se vérifie[170]. En 1954, dans son *Genesi e indirizzo estetico del Teatro Ca'Foscari* (Genèse et orientation esthétique du Théâtre Ca'Foscari), le public sera en revanche au centre de sa réflexion et de ses préoccupations, mais entre temps, près de dix ans se sont écoulés, et il ne faut pas sous-estimer les années de l'Arco, ainsi que les premières années du CUT (*Centro Teatrale Universitario*) de Ca' Foscari, inauguré en 1949.

Au cours de cette première phase d'activité, Poli fait la rencontre de certaines personnalités du monde artistique vénitien, avec qui il entretiendra des relations plus ou moins étroites pendant toute sa carrière ; notamment Mischa Scandella qui sera son scénographe fétiche, mais aussi le critique et ami déjà cité Gastone Geron, qui suivra de près son activité théâtrale ; Luigi Ferrante dont il mettra sur scène *Il Bersaglio* (*La Cible*) en 1958 et *La Carcassa* (*Le Carcasse*) en 1960 avec le Théâtre Ca' Foscari, ou encore le grand compositeur Wolf-Ferrari qui le voudra à ses côtés en 1972 pour la mise en scène de son opéra *Il campiello* (*Le campiello*), adapté de la comédie goldonienne au théâtre Verdi de Trieste. Les relations étroites nouées pendant la période de l'Arco sont des rencontres fondatrices pour sa poétique, qui lui permettent de se confronter avec les pères de la mise en scène pour étudier en profondeur leur art véritable et qu'il cherchera par la suite à expérimenter et appliquer.

En étant choisi pour la mise en scène du seul spectacle produit par l'Arco, *Antigone,* créé en 1946, Poli était enfin reconnu comme l'âme et le moteur de cette section. Ce spectacle constitue le tout début de la carrière du metteur en scène, tout en marquant la fin de l'expérience de l'association artistique, puisque ce fut un fiasco terrible. En effet, avec la mise en scène d'*Antigone*, la parabole de l'Arco peut être considérée comme définitivement terminée. Les fonds à disposition de l'association, déjà maigres, ayant été complètement épuisés pour faire face aux dettes accumulées pour réaliser l'ambitieux et malheureux projet théâtral[171]. Ce spectacle déclencha un vrai scandale auprès de la majorité de la critique et du public, qui en avait perçu un sentiment plutôt négatif. Qui

[169] Giovanni Poli, « Parlare per immagini », in *Il Mattino del Popolo*, 4 août 1946.

[170] La définition du théâtre au XX^{e} siècle s'épure et acquiert un sens plus universel qui comprend une relation entre un comédien, qui agit en direct dans un espace scénique, et un spectateur, qui en suit les actions.

[171] Toutefois, la section Lettres et Théâtre de l'ARCO poursuit ses activités pendant une autre année en organisant des rencontres, des débats et des expositions parmi lesquelles nous pouvons rappeler la rencontre avec Gatto en avril 1947, la lecture de poésies de Momo et celle de la poésie espagnole contemporaine durant ce même printemps 1947.

était exactement ce jeune metteur en scène, d'à peine vingt-neuf ans, à qui avait été confiée l'ambitieuse production de Jean Anouilh (et la vie même de l'Arco)? Cette mauvaise expérience nous questionne sur l'origine et les motivations de cet échec, mais aussi sur la formation et le vécu du jeune artiste.

II. 3 Un homme de lettres en guerre, portrait d'un antihéros

Nous n'avons malheureusement pas, comme dans le cas de Copeau, Jouvet et Dullin, une correspondance des années de guerre entre Poli et quelques autres grands maîtres de la scène artistique italienne. La seule personne avec qui il entretient un échange épistolaire est sa future femme, la jeune Carla Picozzi, qui deviendra par la suite la créatrice de costumes de presque tous les spectacles de son mari, en le suivant et le soutenant pendant toute sa carrière et même au-delà[172], puisque c'est elle qui assume, au lendemain de sa mort, la direction du Théâtre à l'Avogria, aujourd'hui encore en activité. Les trente premières années de la vie de Giovanni Poli, si l'on s'en tient aux rares documents que nous avons pu trouver, sont plutôt insignifiantes. Il est né le 2 Juillet 1917 à Crosara de Marostica, non loin de Vicence, d'où était également originaire toute sa famille[173]. Fils de Matilda Crestani et Romano Poli, Giovanni, Nino pour ses amis, avait débarqué à Venise à l'âge de six ans, quand son père gendarme avait été muté à la caserne des Jésuites. À Venise, Poli fait ses études jusqu'au baccalauréat au Liceo Classico Marco Foscarini, puis s'installe à Turin, hébergé par sa tante Wanda Bassani. Il y fréquente l'Université de Lettres et Philosophie dont il sort diplômé en juin 1940.

Si aucune trace de ces années universitaires n'est restée, on sait, par le biais des témoignages de ses deux amis journalistes, Gastone Geron[174] et Virgilio Boccardi[175], que Poli manifesta durant cette période un intérêt ludique pour le théâtre, qui remonte aux

[172] La présence de Carla Picozzi-Poli à côté de son époux n'est pas anodine ; en effet, non seulement elle conçoit et réalise tous les costumes des différents spectacles, en commençant à Ca' Foscari, mais elle fait également partie du conseil de direction du Théâtre de l'Avogaria et en prend sa direction à la mort prématurée de Poli. Lorsqu'elle ne l'accompagnait pas en voyage, les deux époux entretenaient une correspondance riche et détaillée qui nous livre des informations capitales pour notre travail ; elle était son bras droit. Elle s'est de plus occupée de conserver sa mémoire artistique avec une dévotion, une rigueur et une systématicité qui sont assez rares chez une femme sans instruction majeure, ayant grandi et vécu dans une Italie encore profondément sectaire et classiste. Si Giovanni a totalement dévoué sa vie au théâtre, Carla s'est consacrée entièrement à la carrière de son époux.

[173] Sur la façade de la maison de famille, il y aujourd'hui une plaque posée en 1981 et sur laquelle est inscrit : « À Giovanni Battista Poli, connaisseur passionné de la tradition théâtrale vénitienne, auteur dramatique, fondateur du Théâtre Avogaria à Venise ».

[174] Gastone Geron, *Commemorazione Nino Poli*, in Archives Poli : *AMP_Commemorazione Nino*

[175] Virgilio Boccardi, *Giovanni Poli*, in *Profili Veneziani del Novecento,* cit.

années d'avant la deuxième guerre mondiale. C'est apparemment de sa mère Matilde que Poli tient sa passion pour le théâtre, elle qui à Venise, chez les *Gesuiti*, passait ses soirées à côté de sa radio pour écouter les comédies radiodiffusées et emmenait avec plaisir son fils au patronage des Jésuites où parfois ils jouaient des pièces. Mais nous n'avons malheureusement pas, en l'état actuel de la recherche, d'informations plus précises sur cette époque. Gastone Geron le dit lui-même : « Je n'ai aucun témoignage direct sur l'âge mythique du petit théâtre des Jésuites, je n'appartiens pas à la "vieille garde" des années d'avant-guerre lointaines et aventureuses, car j'ai rencontré Nino une fois la guerre achevée »[176].

La guerre et le service militaire n'épargnèrent pas le jeune homme qui, devenu lieutenant du 71^{e} régiment d'infanterie en février 1941, fut transféré de Bari à Durrës, en Albanie, où l'occupation fasciste était en place depuis 1939.

Le seul élément positif fut probablement la rencontre avec sa future femme, à l'époque encore étudiante au lycée vénitien *Marco Polo*. Carla faisait partie des "marraines de guerre", des jeunes filles qui, pour soutenir les militaires au front, leur envoyaient des lettres ou des colis pour les soulager de la solitude. Il s'agissait d'un acte de volontariat, qui *a priori* n'impliquait aucun engagement. Une fois la mission terminée, les soldats ne restaient pas toujours en contact avec les jeunes filles qui les avaient soutenus moralement pendant les années de guerre. C'est ainsi en revanche que commence l'histoire de Giovanni et Carla, grâce à une correspondance intense et prolifique qui aboutit à leur mariage le 12 mai 1943 dans l'église des *Gesuiti* à Venise. Cependant, ils ne restent pas à Venise, préférant s'installer à Silandro, au-dessus de Merano, où Poli avait passé avec succès le concours pour devenir gendarme, comme son père. Mais selon Boccardi, il fut bientôt relevé des ses fonctions à cause d'une névrose cardiaque. Même si le travail de l'historien n'autorise guère de suppositions, ou encore moins de romancer l'événement, il suffit de faire une recherche sur internet pour apprendre que cette maladie n'a rien à avoir avec un dysfonctionnement anatomique, mais qu'il s'agit plutôt d'une maladie psychosomatique liée, dans la grande majorité des cas, à la dépression. Bien qu'on ait récolté des témoignages de certaines soirées musicales organisées à Silandro, pendant lesquelles Poli jouait du violon ou de l'accordéon, le fait est que sa névrose cardiaque était le symptôme d'un homme qui n'était pas heureux, peut-être à cause de son orientation professionnelle. Ce serait éventuellement le signe d'un

[176] Gastone Geron in *AMP_Commemorazione Nino*. [« Non ho testimonianza diretta sull'epoca mitica del teatrino dei Gesuiti, non appartengo alla "vecchia guardia" dei remoti e avventurosi anni prebellici, giacché conobbi Nino a guerra finita »].

mal-être d'après-guerre, ou bien la prise de conscience que les études littéraires qu'il avait entreprises ne lui servaient que peu dans la caserne de Merano. À côté de toutes ces suppositions, une seule chose est certaine : une fois rentré à Venise, il décide de se cacher. Il se réfugie d'abord dans une maison à San Martino di Castello, puis chez ses beaux-parents, avec sa femme Carla et son premier fils Massimo, dans le but de fuir les rangs de la *Repubblica Sociale Italiana*[177].

Avec la fin de la guerre et la naissance de son deuxième enfant, Stefano, Poli commence à enseigner dans des lycées, d'abord dans la province de Venise, puis dans la ville même. Ces années qui n'ont pas laissé de véritables traces, nous restituent le portrait d'un homme assez solitaire, peu engagé politiquement mais assurément d'un homme de lettres, à qui la poésie avait permis de se soustraire à la guerre[178].

II. 4 Poli, poète néo-crépusculaire

C'est la poésie, comme nous l'avons déjà évoqué, qui poussa Poli à s'engager activement dans l'Arco. Il participe en effet le 18 janvier 1946 au premier *Convegno di giovani poeti e prosatori*[179] où, parmi les participants, nous pouvons remarquer la présence des poètes de grande envergure tels que Pier Paolo Pasolini et Andrea Zanzotto, à compter parmi les plus importants artistes et intellectuels italiens du XX^{e} siècle. Cela montre que le mouvement des jeunes intellectuels qui s'était créé à Venise avait vraiment un caractère innovant et reconnu, au moins dans tout le nord de l'Italie.

L'expérience est répétée quelques mois après, le 21 juin, lors du *Secondo Convegno di giovani poeti*[180], mais entre temps l'une des poésies de Giovanni Poli avait été publiée dans *Il mattino del Popolo* du 19 mai 1946 : *Autunno* (Automne).

[177] La République sociale italienne ou RSI, également appelée République de Salò, est un État d'inspiration fasciste fondé par Benito Mussolini en Italie du centre et du nord, le 23 septembre 1943.

[178] Nous avons retrouvé dans les archives AMP un dossier où sont rassemblés un certain nombre de textes poétiques en vers et en prose composés par Poli pendant les années de guerre. Ce sont des documents très difficiles à déchiffrer car écrits dans une calligraphie minuscule, sur des feuilles qui ont malheureusement subi l'usure du temps. Ils sont très éloignés de notre thématique centrale, c'est pour cela que nous avons décidé de ne pas les proposer en annexe et d'en faire une publication à part ultérieurement.

[179] Les poètes participants sont : Giovanni Barbini, Antonio Baroli, Giovanni Bemporad, Giacomo Cacciapaglia, Serena d'Arbela, Luigi Ferrante, Carlo Hollesch, Milena Milani, Arnaldo Momo, Pier Paolo Pasolini, Renato Piva, Giovanni Poli, Andrea Zanzotto. La présentation de la soirée est confiée à Carlo Izzo, et la lecture des poésies à Gino Rizzardini.

[180] Pour cette deuxième édition, les poètes participants sont : Giovanna Bemporad, Giacomo Caciapaglia, Giuseppe Colonna, Serena d'Arbela, Luigi Ferrante, Arnaldo Momo, Giovanni Renato Piva, Giovanni Poli, Renato Piva

Grate morte nel fiume
Ritornare di tempo
se vagisce uno sterpo.
E' triste l'autunno che si sgrava
negli acquitrini[181].

Cinq vers isolés dans la solitude d'une page blanche, trois images dures et tristes qui nous parlent de l'automne, de la mort et probablement des souvenirs de guerre. Il exprime ici un « lyrisme néo-crépusculaire personnel »[182], construit sur la fragmentation du sens et la violence des images que les nombreuses allitérations rendent de manière plus forte et immédiate. Le chroniqueur tente d'en faire une explication de texte pour les lecteurs du périodique, mais il n'arrive pas à en saisir la profondeur :

> Giovanni Poli a concentré la tristesse un peu malade de l'automne en quelques vers courts et nus, dont la force est répartie à parts égales entre les trois images tristement alignées : un grillage reflété dans les eaux (insinuant un présage de stase et d'emprisonnement) ; la présence, dans le crépitement inarticulé d'un buisson, d'un temps écoulé ; puis les premières pluies d'automne sombres et boueuses inondant les eaux mortes[183].

Le temps qui s'écoule, une grille et une pluie incessante qui ne peuvent effacer les horreurs de la guerre, de la mémoire ; une mélancolie profonde, que nous remarquons immédiatement et qui demeure inaltérée dans la façon que Poli a de s'exprimer. Même quand il abandonne la poésie pour se dédier totalement au théâtre, on trouve toujours ce ton voilé de tristesse et de mélancolie qui rend sa production unique et visionnaire.

La poésie représente pour les jeunes de l'Arco un terrain d'expérimentation. Poli, Momo et Ferrante, qui forment le noyau de la section théâtre, se confrontent d'abord à l'écriture poétique, art noble, medium privilégié pour exprimer leurs troubles, en syntonie avec les grands poètes italiens hermétiques de l'après-guerre. Mais comme nous l'avons déjà dit, les activités de l'Arco étaient multiples et variées, car en plus des lectures de textes poétiques, les membres pratiquaient aussi des lectures de textes théâtraux *novissimi* (tout à fait nouveaux), issus notamment de l'existentialisme. La lecture de *Porte chiuse* (*Huis clos*) de Jean-Paul Sartre, au cours de laquelle se révéla la jeune

[181] Cette poésie est publiée in G.C., « Tre poesie », in *Il Mattino del Popolo*, 19 mai 1946. Les trois poésies (*Autunno* de Poli, *Musica Nordica* de Giovanni Renato Piva, et *Senza titolo* de Arnaldo Momo) étaient accompagnées par l'explication de Giacomo Cacciapaglia qui avait pour but de toucher la sensibilité des gens les plus simples. [« Grillages morts dans le fleuve / revenir du temps / si un rameau vagit. / L'automne qui met bas est triste / dans les marécages »].
[182] Carmelo Alberti, *L'avventura teatrale di Giovanni Poli*, cit., p. 13.
[183] G.C., « Tre poesie », cit. [« Giovanni Poli ha racchiusa la tristezza un po' malata dell'autunno in pochi versi brevi e nudi, la cui suggestione è ugualmente distribuita tra le tre immagini squallidamente allineate: una grata riflessa nelle acque (che ci insinua un presagio di stasi e prigionia), l'altra la presenza, nell'inarticolato crepitio di uno sterpo, di un tempo trascorso, infine le prime piogge torbide e fangose dell'autunno, che fanno piena nelle acque morte »].

actrice Sara Tagliapietra, future protagoniste de l'*Antigone* d'Anouilh sur la scène de la Fenice, fut passionnante. Serena D'Arbela se souvient : « J'arrive encore à entendre sa voix si efficace, dramatique, créatrice d'actions et d'atmosphères et je la vois, figure fragile et fascinante, qui ne disposait que d'une feuille et d'un lutrin, mais qui dominait l'auditoire »[184]. La lecture de *Huis clos* déboucha en 1948 sur une mise en scène de Giovanni Poli qui poursuit ensuite son activité avec les mêmes acteurs, bien que l'Arco se soit désormais dissout.

III. L'EXPÉRIENCE DE L'ANTIGONE

Le choix de monter *Antigone*[185] fut une décision très ambitieuse et courageuse, avant tout à cause de la complexité du texte d'Anouilh, fondé sur l'intrigue construite par Sophocle[186], et réinterprété en conformité avec une sensibilité moderne, très nettement influencée par l'existentialisme. C'est en effet ce mouvement philosophique qui emporte l'intérêt des jeunes de l'Arco, une « théorie moderne, agitée »[187], qui postule que chaque homme est unique, maître de ses propres actions et de son destin, nullement prédéterminé par de quelconques forces supraterrestres. Ce courant philosophique et littéraire se répand dans toute l'Europe à partir de la France après la parution de l'essai de Jean-Paul

[184] Serena D'Arbela, « Uno straordinario esperimento del dopo Liberazione. L'ARCO nella storia della cultura veneziana », cit. [« Sento ancora quella sua voce efficace, drammatica, creatrice di fatti e atmosfere e la vedo, figura fragile e affascinante, che disponeva solo di un foglio e di un leggio, ma dominava l'auditorio »].

[185] Les premières du spectacle eurent lieu le 7 et 8 juillet 1946 au Théâtre La Fenice, la distribution était composée des acteurs et actrices suivants : Mario Bardella, Cesare Bettanini, Renata Biondi, Giorgio Bonora, Ruggero dal Fabro, Pia Ferrante, Andrea Miani, Mara Monti Cardin, Gino Rizzardini, Sara Tagliapietra ; le scénographe était Mischa Scandella et le metteur en scène Giovanni Poli. *Antigone* est une pièce en un acte de Jean Anouilh, représentée pour la première fois au Théâtre de l'Atelier durant l'occupation allemande, dans la mise en scène d'André Barsacq. Elle fait partie des *Nouvelles pièces noires* avec *Jézabel* (1932), *Roméo et Jeannette* (1946) et *Médée* (1953). Le texte français a été édité pour la première fois en 1946, aux Éditions de la Table ronde ; il a été traduit en italien par Giancarlo Vigorelli et publié pour la première fois dans le volume *Teatro* d'Anouilh, en 1949, à Milan, par Bompiani. Les adhérents de l'*Arco*, sur la base de l'original français, en avaient fait probablement leur propre traduction.

[186] Cette tragédie grecque fut écrite par Sophocle environ en 441 av. J.C., elle appartient au cycle des pièces thébaines, avec *Oedipe roi* et *Oedipe à Colone*, décrivant le sort tragique du roi de Thèbes, Œdipe, et de ses descendants. Dans l'économie du cycle, *Antigone* est la dernière pièce, et elle narre la triste histoire d'Antigone qui, pour accomplir dignement les rites funéraires et la sépulture de son frère Polynice - tué par son autre frère Etéocle lors d'une bataille où chaque frère voulait la mort de l'autre pour devenir roi de Thèbes et où chacun d'eux perd la vie - est contrainte de braver l'interdiction émise par le roi Créon. L'acte d'Antigone engendra une série de décès à l'origine desquels il y a l'entêtement d'un roi qui n'a pas respecté la loi imposée par les dieux ; celle-ci étant la leçon de la pièce.

[187] Guido Zuffellato, « Antigone di Anouilh, recitata dall'Arco alla Fenice », in *Il Gazzettino*, 8 juillet 1946. [« Teoria moderna, inquieta »].

Sartre *L'Être et le Néant*[188] en 1943, devenant presque un phénomène « à la mode ». Les facteurs de ce succès viennent essentiellement du caractère multiforme de l'œuvre de Sartre qui permet à chacun de trouver son niveau de lecture, mais aussi des valeurs de responsabilité et de liberté totale proclamées par l'existentialisme, qui s'adaptent parfaitement au climat étrange de l'après-guerre où se mêlent espoirs dans le futur et mémoire des atrocités. Poli avait sûrement pu apprécier la célèbre pièce de l'auteur français, *Huis clos*, proposée par la Biennale le 26 août 1947, dans sa version originale, par la compagnie du Vieux Colombier, dans la mise en scène de Raymond Rouleau[189]. Malgré le fort intérêt pour ce courant philosophique si moderne, *Antigone* fut, comme nous l'avons évoqué, un échec total pour les jeunes de l'Arco.

Les accusations portées par la critique locale contre la malheureuse mise en scène sont multiples. On l'attaque sous différents aspects : esthétique, en remettant en question d'abord la scénographie abstraite, mais aussi la lumière excessive et les costumes inopportuns ; sonore, à cause d'un choix de musiques trop hétérogènes, et de la voix des acteurs jugée parfois monocorde et cassée. L'interprétation polienne de l'œuvre d'Anouilh est l'objet également de fortes critiques : elle est jugée trop infidèle au texte et "déformante". En outre, l'hostilité de la critique locale envers cette association "de gauche" - comme ils aimaient se définir[190] - est tellement profonde, qu'elle l'attaque même sur le plan structurel et éthique, en l'accusant d'avoir reçu des financements privilégiés de la part de la municipalité[191]. Mais s'agissait-il vraiment d'une défaillance

[188] Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant*, Paris, Éditions Gallimard, col. Bibliothèques des idées, 1943.

[189] Cf. la page : http://asac.labiennale.org/it/documenti/fototeca/ava-ricerca.php?scheda=223714&p=1 consultée le 30 septembre 2013, nous y trouvons l'affiche originale du spectacle avec la distribution des acteurs. Le même soir, le Vieux Colombier présente *Huis clos* suivi de la comédie de Molière, *L'Étourdi*. Cette pièce en un acte a été représentée pour la première fois à Rome au Théâtre Eliseo, par la compagnie Morelli-Stoppa sous la direction de Visconti, le 18 octobre 1945, dans la traduction italienne de V. Zampier. La pièce fut présentée en binôme avec *Antigone* d'Anouilh (dans la traduction de Adolfo Franci), toutes les deux reprises l'année suivante en mars au Théâtre Nuovo de Milan. Pour plus d'informations au sujet de ces deux mises en scène, voir le fonds Visconti sur le site internet que nous avons consulté le 4 novembre
2013 : http://catalogo.archividelnovecento.it/scripts/GeaCGI.exe?REQSRV=REQEXPLORE&ID=327740&LEV=3&SORT=NNN

[190] D[ailio] M[odotto], « "Anouilh non conviene affatto" e una precisazione de l'Arco », in *Il Lunedì*, 1946. Dans l'article on peut clairement lire : « una associazione artistica e culturale "di sinistra" se per questa parola s'intende: progresso, critica e coraggio ».

[191] *Antigone* fut representé à l'intérieur du *Piccolo Festival d'Arte,* organisé par les membres de l'ARCO, accusés d'avoir reçu pour cet évènement une importante subvention municipale, cf. D[ailio] M[Modotto, « "Anouilh non conviene affatto" e una precisazione de l'Arco », cit. Voici la réponse de l'Arco à cette accusation : « En plus d'un an d'activité artistique, l'ARCO a toujours vécu en tirant ses bilans "avec les dents", réalisant un programme culturel et artistique qui légitimement le présente comme "unique" parmi les nombreux groupes auxquels Monsieur Modotto fait allusion, et à qui, plus que l'argent, manque l'enthousiasme, la préparation, et surtout l'intérêt » publié in G. Cacciapaglia, A. Momo, « Antigone di Anouilh nella presentazione dell'Arco », in *Il Mattino del Popolo*, 9 juillet, 1946. [« L'ARCO in un anno e più di attività artistica ha sempre vissuto tirando i suoi bilanci "con i denti" concretando un programma

artistique, ou plutôt d'une controverse arrosée de calomnies qui masquaient de fortes tensions politiques ?

III. 1 Un texte moderne sur un mythe ancien

Antigone de Jean Anouilh, s'inspire du mythe antique, mais elle est réécrite par l'auteur à la lumière de la tragédie de la guerre, comme il le dit dans la première édition de son texte : « L'*Antigone* de Sophocle, lue et relue, et que je connaissais par cœur depuis toujours, a été un choc soudain pour moi pendant la guerre, le jour des petites affiches rouges. Je l'ai réécrite à ma façon, avec la résonance de la tragédie que nous étions alors en train de vivre »[192].

Antigone représente la tragédie de la contradiction ; une contradiction profonde qui anime la protagoniste en lutte contre la domination de Créon, refusant la complaisance et choisissant même de se rebeller contre son propre oncle. La réécriture de Jean Anouilh ne diverge pas essentiellement du texte d'origine, l'auteur reste fidèle à la tragédie sophocléenne, mais introduit des éléments qui ancrent le sujet dans le présent et qui résonnent avec la situation historique contemporaine. Le personnage de Créon, par exemple, victime de sa souveraineté dans la tragédie grecque, est représenté par Anouilh comme un dictateur. C'est ainsi que le personnage d'Antigone, dans les intentions de l'auteur contemporain, représentait l'allégorie de la Résistance française s'opposant aux lois dictées par Créon (le Pétain de l'époque), qu'elle juge iniques[193]. Selon un critique italien, en publiant cette pièce de théâtre, Jean Anouilh, trouve ainsi le moyen de dénoncer la passivité de certains face aux lois imposées par les nazis.

---

culturale e artistico che legittimamente lo pone "unico" tra i molti gruppi cui il Signor Modotto allude ed ai quali, più che danaro, è mancato l'entusiasmo, la preparazione, e soprattutto il disinteresse »].

[192] Jean Anouilh, *Antigone*, quatrième de couverture de la première édition, La Table Ronde, 1946.
Cette citation semble révélatrice d'une incongruité chronologique, car Anouilh fait référence aux Affiches Rouges et leur propagande « *Des libérateurs ? La libération par l'armée du crime !* », placardées par le régime de Vichy et l'occupant allemand, à la suite de l'arrestation de 23 membres du groupe de résistance de Missak Manouchian (FTP-MOI) et apparues seulement après le 10 février 1944, alors que la première de la pièce eut lieu le 4 février, et que, selon certaines sources, l'essentiel de la pièce avait été écrit dès 1942, à la suite de "'l'affaire Collette". Dans tous les cas, il est bien évident que le dramaturge veut faire ressortir l'absurdité et l'atrocité d'un conflit interne à la Nation, qui dans la pièce est symbolisé par la famille royale.

[193] Anouilh s'inspire apparemment du geste de Paul Collette, un résistant français qui avait tiré sur un groupe de dirigeants collaborationnistes au cours d'un meeting de la Légion des volontaires français (L. V. F.) à Versailles, et avait blessé Pierre Laval, chef du gouvernement de Vichy, le 27 août 1941. Cfr. Charles Delattre (dir.), *Repères*, in Jean Anouilh, *Antigone*, Bréal, 1998.

> Si « Antigone » est en fait fondé sur un pessimisme métaphysique qui voit dans la condition extrême de l'état de désespoir la seule condition pour racheter la conscience morale de l'existence, elle porte cependant en elle aussi l'exaltation de valeurs constructives, incontestablement de nature religieuse, telles que le sens du devoir comme un fait de conscience individuelle, le sentiment élevé de la personnalité humaine, un concept de justice supérieure à la convention et à l'arbitraire[194].

C'est la pièce de l'insoluble antithèse entre « des exigences mesquines d'une vie puisée dans les *stimuli* du contingent (Créon) et une volonté absolutiste d'acceptation intégrale ou de renoncement tragique, personnifiée par Antigone »[195]. Personnage de Sophocle, elle est l'emblème des plus hautes qualités morales, et Anouilh en dresse un portrait contemporain : une héroïne prête à poursuivre ses idéaux jusqu'au sacrifice. C'était justement ce mélange de moderne et d'ancien que Poli voulait restituer à travers sa mise en scène, reproduisant l'atmosphère de tragédie grecque que la pièce, dans l'adaptation moderne, avait perdue, en conservant seulement les noms des protagonistes.

Poli se lance dans une mise en scène "réfléchie" en mettant en valeur non pas le texte mais son sens le plus profond, l'essence même, en accentuant pour cela l'aspect tragique de l'œuvre. C'est ce que déclarent ses camarades dans les pages de *Il Mattino del Popolo* :

« Le metteur en scène Giovanni Poli a accentué l'aspect tragique de l'œuvre et toute son interprétation était cohérente avec cette approche. C'est ainsi que la scénographie, le ballet classique et la musique avaient comme tâche de plonger l'action dans une atmosphère d'éternité idéale »[196] en proposant, avec des moyens exclusivement et heureusement théâtraux, cette contamination entre l'ancien et le moderne qui, sans cela, aurait été confiée uniquement aux noms et aux décors.

---

[194] Guido Zuffellato, « Antigone di Anouilh, recitata dall'Arco alla Fenice », in *Il Gazzettino*, 8 juillet 1946. Selon Zuffellato, Anouilh adopte une opposition claire par rapport à la stratégie de la collaboration d'État menée par le régime de Vichy (1940-1944). [« Se "Antigone" si fonda infatti su un pessimismo metafisico che pone nella condizione estrema dello stato di disperazione l'unica condizione per acquistare coscienza morale dell'esistenza, v'è però in essa anche la esaltazione di valori costruttivi, di natura indiscutibilmente religiosa, quali il senso del dovere come fatto d'individuale coscienza, il sentimento elevato della umana personalità, un concetto di giustizia superiore alla convenzione e agli arbitrii »].

[195] G. Cacciapaglia, « Questa sera "Antigone" », in *Il mattino del Popolo*, 7 juillet 1946. [« Le meschine esigenze di una vita esaurita negli stimoli del contingente (Creonte) ed una volontà assolutistica di accettazione integrale o di tragica rinunzia impersonata da Antigone »].

[196] G. Cacciapaglia, A. Momo, « Antigone di Anouilh nella presentazione dell'Arco », *cit.* [« Il regista Giovanni Poli ha accentuato l'aspetto tragico dell'opera e tutta la sua interpretazione è stata coerente a tale impostazione. Così alla scenografia, ai balletti classici, alla musica, è stato affidato il compito di immergere l'azione in una atmosfera di ideale eternità, e di realizzazione con mezzi felicemente teatrali quella contaminazione di antico e moderno che altrimenti sarebbe rimasta affidata alla semplice suggestione dei nomi e del contenuto illustrativo »].

III. 2 Les choix de mise en scène de Poli pour un théâtre total

La critique n'apprécia donc pas du tout la « désinvolture excessive »[197] avec laquelle Poli s'était approprié le texte, donnant lieu à « une lecture complètement erronée des intentions de l'auteur »[198], en raison d'une analyse superficielle et hâtive et d'un remaniement totalement inadéquat de l'œuvre originale. Le jugement du journaliste Alberto Bertolini, selon qui, grâce à cette mise en scène « déformante »[199], Poli se serait inscrit dans le courant des nouvelles voies de la mise en scène telle que la pratiquent Max Reinhardt ou Giorgio Strehler[200], nous fournit des indications importantes sur les expérimentations scéniques de notre metteur en scène. Dans l'article cité ci-dessous, seule trace qui nous reste de la réalisation scénique d'*Antigone*, nous devinons que la danse et l'accompagnement musical du chœur sont prépondérants dans l'interprétation que Poli fait de la pièce ; en suggérant ainsi un retour au jeu "supposé" de la tragédie grecque tel que nous le décrit Aristote dans la *Poétique*.

> Pourquoi charger le spectacle, en déformant la structure et en déséquilibrant les volumes, avec des danses que l'auteur n'aurait jamais imaginées, avec sur la scène des stations arbitraires du "chœur" d'Eurydice (*sic*) et des danseuses, sur les musiques de Vivaldi, Debussy et Schumann, et avec tant d'autres éléments qui n'apparaissent pas dans le texte de base ?[201]

La rhétorique employée par le journaliste pour poser cette question, qui met en évidence les éléments de mise en scène, nous révèle la propension de Poli pour la recherche d'une archéologie théâtrale, celle que nous retrouverons plus tard dans sa relation avec la *Commedia dell'Arte*. À partir de ces considérations, paraissent dans les journaux locaux de nombreuses critiques très négatives relatives à la « liberté » que Poli s'était accordée pour la mise en scène de la tragédie. L'objet de la critique se concentra particulièrement sur l'hétérogénéité de la musique avec Vivaldi, Schumann et Debussy ;

---

[197] Alberto Bertolini, « Il fato lagunare di *Antigone* », in *Gazzettino Sera*, 8 juillet, 1946. [« Eccessiva disinvoltura »].

[198] G. Zuffellato, « Antigone di Anouilh recita dall'Arco alla Fenice », in *Il Gazzettino*, 8 luglio 1946 ; Cfr. aussi A. Berolini, « Il fato lagunare di Antigone », in Gazzettino sera, 8 luglio 1946. [« Completo travisamento delle mire dell'autore »].

[199] Alberto Bertolini, « Il fato lagunare di *Antigone* », *cit.*

[200] Guido Zuffellato dénonce dans la mise-en-scène de Poli un goût caractéristique de Reinhardt, c'est-à-dire un goût pour le faste et la magnitude, que le journaliste n'apprécie évidemment pas. Id., « Antigone di Anouilh, recitata dall'Arco alla Fenice », *cit.*

[201] Alberto Bertolini, « Il fato lagunare di *Antigone* », *cit.* [« Perché appesantire il lavoro, deformando la struttura e sbilanciandone i volumi, con delle danze che manco se le(sic.) sognate l'autore, con le arbitrarie permanenze in scena del "coro" di Euridice (*sic*.) e delle ballerine, con le musiche di Vivaldi Debussy e Shumann, e con tanti altri incredienti che il copione non comporta? »].

la scène encombrée de personnages étranges ; les chorégraphies, pourtant magistralement préparées, qui ne correspondaient pas du tout à l'intention d'Anouilh. En substance, les critiques traditionalistes n'avaient aucunement apprécié la liberté poétique prise par Poli, qui fut accusé de négligence et d'amateurisme.

Ces attaques négatives de la critique conduisirent les jeunes de l'Arco à faire front autour de Poli, en répondant avec deux articles parus dans le *Mattino del Popolo* et le *Gazzettino*, respectivement le 9 et le 19 Juillet 1946. Dans ceux-ci, fut soulignée « la position courageuse assumée contre le théâtre traditionnel »[202] par le jeune metteur en scène ; mais surtout fut ouvertement dénoncé le climat hostile, réactionnaire et conservateur provoqué par l'initiative.

> Cette position ne pouvait pas ne pas susciter la méfiance des zélateurs convaincus de la fidélité au texte et de la mise en scène humblement *interpretativa*, pour qui toutes traces de déformation, compte tenu qu'elle n'est pas considérée dans sa valeur esthétique de condition primaire au processus de création, semble comme un acte impardonnable de libre arbitre[203].

En ce qui concerne le jeu des acteurs, la critique avait exprimé des notes positives au sujet de Sara Tagliapietra[204] dans le rôle d'Antigone et Gino Rizzardini dans celui de Créon, même si en général, l'inexpérience et le jeu parfois « monotone et cassé »[205] sont mis en question. Cependant, leur désir de jouer à leur meilleur niveau avait été reconnu, démontrant en cela leurs potentiels talents d'acteur. La scénographie de Mischa Scandella était peut être l'élément qui s'en sortait le mieux, considérée « de bon goût »[206], comme le démontre la publication d'une photographie du dispositif scénique dans *Questo Mondo*, du 12 au 19 Juillet 1946.

---

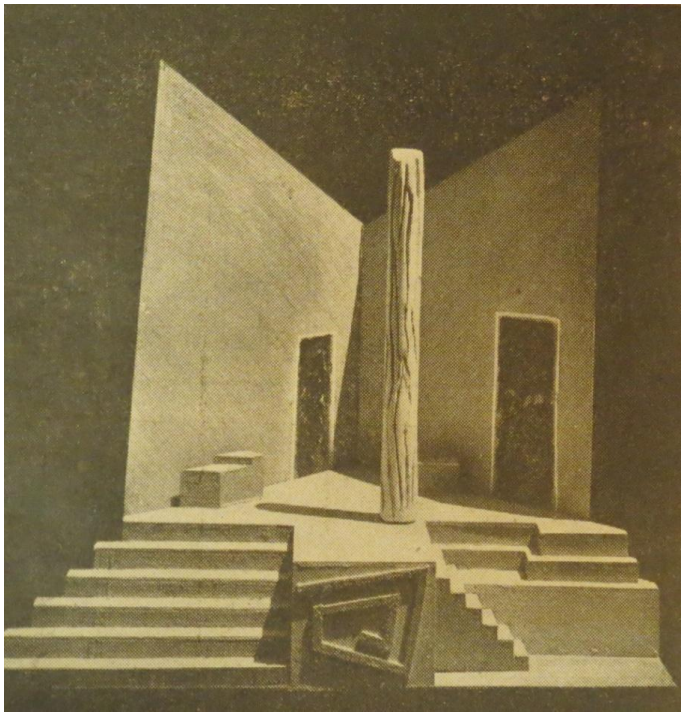
[202] G. Cacciapaglia et A. Momo, « Antigone di Anouilh nella presentazione dell'Arco », *cit.* [« La coraggiosa posizione assunta nei confronti del teatro tradizionale »].

[203] *Ibid.* [« Questa posizione non poteva non trovare diffidenza presso i convinti zelatori della fedeltà al testo e della regia umilmente interpretativa, ai quali ogni traccia di deformazione, in quanto non considerata nel suo valore estetico di condizione prima del processo creativo, suona come imperdonabile arbitrio »].

[204] cf. : S. D. A. in « L'arco nella storia della cultura veneziana », in *Patria indipendente*, 12 maggio 2006, p. 44. http://www.anpi.it/media/uploads/patria/2006/5/45-46_DARBELA_ARCO.pdf Consulté le 5 juin 2013.

[205] Alberto Bertolini, « Il fatto lagunare di *Antigone* », cit. [« monotona e spezzata »].

[206] Cf. *ibid*., l'article sont salués aussi avec intérêt - en plus des décors de Mischa Scandella, réalisés par Orlandini - les chorégraphies de Mariella Alessandri et les intermèdes musicaux pour double quatuor à cordes, harpe et basse, composés par Arturo Wolf Ferrari.



Ill. 1. *Antigone* - Jean Anouilh, maquette de Mischa Scandella, Théâtre La Fenice, AMP, Venise (1946).

Dans les critiques de l'époque, on voit bien que la scène italienne était encore dominée par la tradition du *grande attore-mattatore* (Acteur avec un « a » majuscule). Tout ce qui fait sens au niveau visuel (les costumes, les lumières, les décors) n'était pas pris en compte, ou du moins ne faisait pas l'objet d'une vraie analyse ou réflexion critique.

En revanche, si l'on regarde attentivement le dispositif scénique, on perçoit comment le scénographe avait trouvé moyen de fournir des informations de grande importance sur l'interprétation de la pièce, en ayant recours aux fondamentaux des théoriciens contemporains : les lignes obliques se perdent dans le vide, le dynamisme des volumes est souligné par l'intersection des escaliers et gradins, l'allusion au vide profond au-delà des ouvertures des panneaux de fond crée un effet surréel et, par-dessus tout, la centralité de la colonne entaillée par des rainures inégales, rappellent à la mémoire les principes rythmiques d'Appia, de Craig, et des scénographes de la Russie prérévolutionnaire[207]. La scène, extrêmement dépouillée, pouvait en effet permettre des solutions de mise en scène indépendantes du texte, en l'interprétant librement.

Scandella avait créé, avec deux panneaux verticaux et un plan horizontal à peine modulé par une série de gradins, un espace idéal dans lequel les acteurs pouvaient se déplacer librement. La colonne isolée et solitaire au centre de la scène en était le pivot

[207]Cf. la lecture qu'en fait aussi Carmelo Alberti in *L'avventura teatrale di Giovanni Poli*, cit., p. 15.

qui, éclairée par une lumière directe, revêtait également une valeur symbolique, allégorie de la volonté ferme et résolue d'Antigone contre le pouvoir du tyran.

III. 3 La controverse de l'Arco : révélateur du « retard » italien

Pour aller au cœur de la controverse initiée le lendemain de la première présentation publique, il faut comprendre les deux positions en jeu - qui d'ailleurs résument assez bien le panorama italien de l'époque - : d'un côté, la méfiance d'une classe intellectuelle liée au fonctionnement ancien des compagnies *capocomicali*, et de l'autre, les sympathisants de la nouvelle mise en scène et de la liberté d'expression artistique. L'Arco nous apparaît donc pour cela comme révélateur (au sens photographique)[208] de la condition théâtrale italienne.

De ce fait, les jeunes de l'Arco revendiquaient avant tout, avec la mise en scène d'*Antigone*, la « prise de position courageuse contre les *a priori* du théâtre traditionnel »[209], leur intention étant celle de trouver « un juste équilibre entre un élan polémique et un besoin ressenti pour l'autonomie du langage théâtral »[210]. Cela ne pouvait que provoquer des résistances vis-à-vis des partisans de la fidélité au texte et d'une mise en scène simplement « *interpretativa*, à laquelle toutes les traces de déformation, non considérées dans leur valeur esthétique, condition première du processus créatif, résonnent comme un arbitre impitoyable »[211]. Il s'agit clairement d'une méfiance totale envers la figure du metteur en scène, qui nous est aujourd'hui presque difficile à imaginer, surtout pour un lecteur francophone à qui échapperait « l'anomalie italienne » [212] que constitue l'histoire du théâtre transalpin du siècle dernier. De ce fait, dans la citation précédente, nous avons volontairement conservé le terme « *interpretativa* » en italien, car la traduction française pose problème. Il s'agit ici d'une question lexicale qui couvre une réalité bien plus complexe : « interpréter » un texte veut dire en français lui donner un sens particulier, alors qu'en italien le lemme

[208] En italien, j'aurais utilisé l'expression « *cartina di tornasole* », mais l'image n'est pas parlante dans sa traduction française « papier de tournesol ».
[209] G. Cacciapaglia, A. Momo, « Antigone di Anouilh nella presentazione dell'Arco », cit. [« coraggiosa posizione assunta nei confronti del teatro cosiddetto tradizionale »].
[210] *Ibid.* [« un giusto equilibrio fra lo slancio polemico ed una sentita esigenza di autonomia del linguaggio teatrale»].
[211] *Ibid.* [« interpretativa, ai quali ogni traccia di deformazione, la quale non considerata nel suo valore estetico di condizione prima del processo creativo, suona come imperdonabile arbitro»].
[212] Pour approfondir la question de « l'anomalie italienne », nous renvoyons au treizième chapitre du volume de Mirella Schino, *Profilo del teatro italiano. Dal XV al XX secolo*, Rome, Carocci, 2002.

« *interpretativa* » signale que le metteur en scène se propose de rester fidèle au texte et aux indications de l'auteur, en demandant à ses acteurs de restituer le texte comme dans une lecture. L'adjectif « *interpretativa* » suggère en italien qu'il s'agit d'une mise en scène - *una regia* - respectueuse de l'auteur et de ses paroles, sans être trop subjective. Alberto Bertolini, dans l'un de ses articles, exprime toute sa gêne envers le *regista*, figure anormale dans le panorama italien de l'époque :

> Ce n'est pas la première fois que dans ces colonnes, on s'insurge contre l'engouement de la mise en scène, et encore une fois on répète qu'entre l'œuvre d'art et le public, il devrait y avoir un seul fil conducteur : l'acteur-interprète. Nous n'acceptons le metteur en scène que s'il est un réalisateur fidèle et humble de ce qu'a voulu dire et représenter l'auteur. À cette fidélité et humilité doivent se conformer surtout les jeunes, en ne se laissant pas fourvoyer par les mauvais exemples d'un certain Dieu-Tout-Puissant de la mise en scène, qu'il soit étranger ou qu'il soit de chez nous[213].

La référence est immédiate, le journaliste s'en prend autant aux pères de la mise en scène tels Appia, Craig, Copeau ou Reinhardt qu'à la nouvelle génération italienne, qui peine à s'affirmer et dont les chefs de file se nomment Strehler, De Bosio, Squarzina et évidemment Poli.

Pour avoir une idée de la complexité de la question en Italie, il suffit de mentionner un article paru en 1940 dans la revue *Sipario*, dans lequel le journaliste s'interroge sur la figure étrange qui, à la fin de la représentation, monte sur les tréteaux pour recevoir les applaudissements au même titre que les acteurs : le *regista*, le metteur en scène français, qui peine à s'affirmer professionnellement sur la scène italienne est encore peu considéré par le système *capocomicale*. Dans les années trente, le metteur en scène ne recouvre pas une physionomie encore bien définie, et ne figure pas toujours dans la distribution officielle d'une œuvre ; ses fonctions ne sont pas encore claires et se confondent avec d'autres rôles comme ceux du « *direttore di scene* », « *apparatore* », « *metti in scena* ». La mise en scène naît d'un renouvellement esthétique du théâtre, comportant l'affirmation d'un seul et unique auteur du spectacle, d'un nouveau métier de la scène inexistant jusqu'alors mais presque incontournable dans le spectacle vivant d'aujourd'hui.

[213] Alberto Bertolini, « Il fato lagunare di *Antigone* », in cit. [« Non è la prima volta che da queste colonne, insorgiamo contro l'infatuazione registica; e ancora una volta ripetiamo che fra l'opera d'arte e il pubblico non vi deve essere che un unico filo conduttore : l'interprete. Ammettiamo il regista soltanto in funzione di fedele e umile realizzatore di ciò che ha voluto dire e rappresentare l'autore. A questa fedeltà e a questa umiltà devono attenersi soprattutto i giovani; non si lascino fuorviare dai mali esempi di qualche padreterno della regia, sia nostrale che forestiero »].

La notion de « mise en scène » arrive en Italie par l'entremise d'expériences étrangères qui franchissent les Alpes pour introduire, dans la péninsule, une conception différente de la pratique théâtrale. Ce sont des artistes étrangers tels que Georges Pitoëff, Jacques Copeau ou bien Max Reinhardt, auxquels le régime fasciste fait appel dans la péninsule. Pendant dix ans, c'est-à-dire de 1923, date de l'arrivée d'Adolphe Appia, jusqu'en 1933, l'année du *Maggio Fiorentino* de Reinhardt et Copeau[214], les spectacles des « Maîtres de la scène » (comme les a appelés Pirandello), ont parcouru l'Italie, souvent précédés par des publications d'articles et d'entretiens[215]. Mais selon Mirella Schino, et plus largement tous les chercheurs qui se sont penchés sur la question[216], cette génération n'a pas produit d'héritiers :

> Ils n'ont laissé en héritage que des questions, et une poignée de déclarations péremptoires, pugnaces, polémiques, que l'incompréhension a souvent transformées en utopies abstraites, accompagnées par le sentiment confus de l'existence d'un secret. La naissance de la mise en scène a été une période unique dans l'histoire du théâtre parce que, en oubliant les enfants, elle a donné naissance à des petits-enfants imprévisibles dans la seconde moitié du XX^e^ siècle, à partir des années soixante et soixante-dix : le Living Theatre de Julian Beck et Judith Malina, le Teatr Laboratorium de Jerzy Grotowski, l'Odin Teatret d'Eugenio Barba ; mais aussi les expériences théâtrales d'Ariane Mnouchkine, de Iouri Lioubimov, d'Eimuntas Nekrosius et même de celles apparemment plus éloignées de Peter Brook, Bob Wilson, Tadeusz Kantor[217].

C'est peut-être pourquoi, comme l'affirme Claudio Meldolesi, la génération des metteurs en scène italiens nés autour des années 1920 et ceux qui ont inventé la *regia critica,* tels que Strehler, Pandolfi et Squarzina, font partie d'une « génération compacte,

---

[214] Reinhardt, comme nous l'avons déjà évoqué, est encore présent sur la scène italienne en 1934, avec le *Mercante di Venezia* à la Biennale.

[215] Voir ce qu'écrit Mirella Schino à propos de la présence en Italie des maîtres étrangers : « Leur présence en Italie peut être assimilée à une vague qui commence à monter à l'aube des années 10, avec la première apparition en Italie des Ballets Russes de Diaghilev, atteint son point culminant avec le Mai Florentin en 1933, et continue encore un peu pendant quelques années, avant de commencer à se retirer ». (Mirella Schino, *Sette punti fermi*, in *L'Italia e i Maestri della scena*, *Teatro & Storia*, n° 29, 2008, p. 32). Mirella Schino a affronté plusieurs fois la question des metteurs en scène de la première génération, en particulier dans : *Id., La nascita della regia teatrale*, Roma-Bari, Laterza, 2003. [« La loro presenza in Italia si configura come un'onda, che inizia a montare agli albori degli anni Dieci, con la prima apparizione in Italia dei Balletti Russi di Djagilev, ha il suo culmine con il Maggio fiorentino del 1933, e continua piu fiacca ancora per qualche anno, prima di cominciare a ritrarsi »].

[216] Les principaux noms de ce champ particulièrement riche d'études sont ceux de Ferruccio Marotti, Fabrizio Cruciani, Franco Ruffini, Ferdinando Taviani, Nicola Savarese, Marco De Marinis.

[217] Mirella Schino, *La nascita della regia teatrale*, cit., p. 5. [«In eredità hanno lasciato solo domande, e un pugno di affermazioni perentorie, pugnaci, polemiche, che l'incomprensione ha spesso trasformato in astratte utopie, alle quali si accompagna la confusa percezione dell'esistenza d'un segreto. La nascita della regia è stato un periodo unico nella storia del teatro anche perché, saltando i figli, ha suscitato imprevedibili nipoti nella seconda metà del Novecento, a partire dagli anni Sessanta e Settanta: il Living Theatre di Julian Beck e Judith Malina, il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski, l'Odin Teatret di Eugenio Barba, i teatri di Ariane Mnouchkine, di Jurij Ljubimov, di Eimuntas Nekrosius ed anche quelli solo apparentemente più distanti di Peter Brook, di Bob Wilson, di Tadeusz Kantor »].

qu'il faut comprendre de façon autonome »[218]. En effet, ils se retrouvaient dans une conjoncture professionnelle sans précédent, et devinrent alors, très jeunes, « les porteurs, sans maîtres, de la nouveauté de la mise en scène. Leur génération naquit, pour ainsi dire, avec les stigmates de la mise en scène, engagée dans un apostolat territorial et linguistique »[219].

Le théâtre italien du XX^e^ siècle présente toutefois des conditions structurelles particulières qui ont déterminé sa prétendue anomalie par rapport aux modèles les plus avancés de la mise en scène européenne. L'image globale que renvoie le théâtre italien au début du XX^e^ siècle, lorsqu'on la compare à celle des autres cultures européennes, semble se démarquer surtout en raison des lacunes qui en affligent les différentes composantes, du fait de l'absence d'écoles et de pédagogie structurée pour former les acteurs, mais aussi les techniciens ; le théâtre public faisait défaut, les mises en scène étaient construites en assemblant les différentes instances de la scène de manière conventionnelle, en ignorant la fonction du metteur en scène, tandis que la dramaturgie nationale ne vivait pas un moment très glorieux car, selon Roberto Tessari « les répertoires [étaient] influencés par la commercialisation des produits étrangers, en prise plus directe avec le public »[220].

Si l'exotisme des textes étrangers a développé un attrait important pour le public, c'était principalement du fait de la volonté forte des intellectuels de briser l'ostracisme des années du régime fasciste. Si l'on regarde les cinq premières mises en scène de Poli, entre 1946 et 1948, les auteurs français et américains étaient prédominants : Sartre et Anouilh sont porteurs de l'existentialisme, mais aussi les américains Wilder et Williams et le romantique Von Kleist.

> Il y avait en lui, comme chez beaucoup de jeunes, la nécessité de récupérer de nombreuses années perdues en terme de connaissance, pour faire face à des textes que le fascisme avait interdits et que le Festival International de la prose de la Biennale - rouvert en 1947 sous la direction d'Adolfo Zajotti, avait programmé

[218] Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Rome, Bulzoni, 2008, p. 6. [« Una generazione compatta, da capire autonomamente »].
[219] *Ibid.* Meldolesi exclut intentionnellement de cette génération Costa, Visconti, Ettore Giovannini, Pacuvio, Fulchignoni et Brissoni (nés autour de 1910) puisque non seulement ils appartenaient à une autre génération, mais aussi parce qu'ils étaient devenus des professionnels sous le régime fasciste. [« Divennero portatori, senza maestri, della *novità* registica. La loro fu, per così dire, una generazione nata con la stimmate della regia e impegnata in un apostolato territoriale e linguistico »].
[220] Roberto Tessari, *Teatro Italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture, 1906-1976*, Florence, Casa editrice Le Lettere, 1996, p. V. [« I repertori risultano [perciò] influenzati dallo smercio dei prodotti stranieri di più facile presa sul pubblico »].

comme dans le cas de *Huis clos* de Jean-Paul Sartre, interprété par l'équipe du Vieux Colombier ; une œuvre qui condensait toute la conception existentialiste [221].

L'existentialisme, transféré dès philosophes sur les planches des théâtres, était salué comme une nouveauté et semblait porter sur le théâtre une lumière nouvelle, provoquant la curiosité chez le public ainsi qu'un vif intérêt.

Par conséquent, dans le panorama d'une Italie « en retard » sur le plan de la mise en scène, Poli essaie de tracer son chemin entre les faux « pères de la mise en scène », qu'il a d'ailleurs étudiés en profondeur, et la présence parfois encombrante de ses jeunes collègues qui travaillent dans des structures d'État en ayant une marge de manœuvre plus importante.

IV. FONDEMENTS ESTHÉTIQUES D'UNE POÉTIQUE DE L'IMAGE

Poli sort de l'expérience de la mise en scène d'*Antigone* assez éprouvé, notamment à cause de l'incompréhension totale de la critique. Des années plus tard, il déclarera lui-même avoir fait fausse route et, dans un article qu'il écrit sur la genèse du Théâtre Ca' Foscari, il revient sur ses premières années d'expérimentations, affirmant : « probablement avions-nous tout faux, nous n'avions exprimé, peut-être, que les lacunes de notre inexpérience »[222]. Remettant en cause la validité artistique de sa mise en scène, il ne revient pas sur la réflexion de fond, car près de dix ans après l'expérience de l'Arco, ses positions n'ont pas changé. Poli reste toute sa vie convaincu de la nécessité de se battre contre le théâtre vériste et contre la mise en scène traditionnelle, qui se veut fidèle aux volontés de l'auteur, ce que la critique appelle la « *regia regia* »[223], et qui défend une vision texto-centrée du théâtre.

[221] Virgilio Boccardi, *Giovanni Poli*, cit., p. 81. [«C'era in lui, come in moltissimi giovani, la necessità di recuperare tanti anni perduti in termini di conoscenza, di affrontare testi che il fascismo aveva messo al bando e che il rinato Festival Internazionale della prosa della Biennale, con la direzione di Adolfo Zajotti, aveva portato sulle scene come, nell'interpretazione del Vieux Colombier, *Huis clos* di Jean Paul Sartre, un lavoro dove si condensava tutta la concezione esistenzialista»]

[222] Giovanni Poli, « Genesi e indirizzo estetico del teatro Ca' Foscari », cit. [« Probabilmente era tutto sbagliato; non avevamo espresso, forse, che le lacune della nostra inesperienza »].

[223] Concernant les différentes typologies de mises en scène qui se sont succédées en Italie Cf. Paolo Puppa, *Teatro e spettacolo nel secondo novecento*, cit.

L'expérience d'*Antigone* et son échec le poussèrent néanmoins à faire le point sur sa poétique et sur sa conception de l'Art en général, et plus particulièrement du théâtre. Nous savons que quelques jours après la représentation, précisément le 29 juillet, la section de l'Arco met en place une deuxième *Conversation sur le Théâtre* pour discuter des résultats obtenus, dont l'article *Parlare per immagini*[224], est évidemment le fruit. Avec ce manifeste de poétique, signé par Giovanni Poli, bien qu'écrit à la troisième personne du pluriel, le metteur en scène se faisait ainsi le porte-parole de tout le mouvement.

Il y expose ses principes artistiques, en abordant la question de l'autonomie du théâtre par rapport à la littérature - problématique centrale à l'époque -, l'importance de la lumière et le rôle symbolique de la scène, la fonction du metteur en scène et la physionomie du nouvel acteur. C'est un manifeste de poétique où sont déjà bien présents les principes sur lesquels Poli conduira ses recherches futures.

Les jeunes artistes de la section Arco, au-delà des deux *Conversazioni sul teatro*, documentées officiellement par des dépliants, se retrouvaient régulièrement pour échanger, se confronter et analyser les positions des "pères fondateurs" de la mise en scène moderne et des avant-gardes européennes ; nous avons d'ailleurs retrouvé un témoignage d'exception de ces réunions[225]. L'un des documents parmi les plus intéressants que nous ayons pu retrouver dans les archives Poli est un dossier intitulé *Scritti di avanguardia scenica del '900*, contenant toute une série de notes manuscrites et dactylographiées, concernant les maîtres européens et russes de la scène théâtrale du XX^{e} siècle. Les documents transcrits et commentés, que nous fournissons en annexe[226], et dont la datation s'est révélée parfois compliquée, appartiennent à des épisodes de la vie de Poli et à des moments de réflexion différents, démontrant ainsi la grande curiosité et la fervente passion de son auteur pour l'étude des œuvres et essais littéraires. C'est ainsi que l'on découvre une autre facette de Poli, homme de lettres non seulement intéressé par l'ancienne production dramatique vénitienne qui l'a porté à la redécouverte d'auteurs et de textes jusqu'alors méconnus, comme ceux d'Andrea Calmo et de Ruzante, mais aussi à l'étude approfondie des avant-gardes théâtrales, en ayant souvent recours aux éditions en langue originale, comme dans le cas de Gordon Craig ou d'Antonin Artaud. Ce sont certainement ces études qui fournissent à Giovanni Poli et à Mischa Scandella, les bases

[224] Giovanni Poli, « Parlare per immagini », cit.
[225] Dans leurs contributions respectives, Carmelo Alberti et Virgilio Boccardi font mention de ces réunions entre les membres de l'ARCO, mais sans en donner des informations précises et surtout en évoquant vaguement les sujets abordés pendant ces rencontres.
[226] Cf. Annexe, partie II, chapitre VI, *Scritti di avanguardia scenica nel '900*, p. 145-181.

théoriques pour la mise en scène d'*Antigone* et pour l'écriture de leur manifeste de poétique *Parlare per immagini.* Nous nous efforcerons ainsi de le déchiffrer à l'aide des écrits, des notes contenues dans le dossier *Scritti di avanguardia scenica* remontant à cette époque. Nous utiliserons précisément, pour conduire cette lecture croisée, quatre documents présents dans ce dossier, certainement rédigés avant 1946 : *Origini del movimento teatrale antiverista. Gordon Craig* ; *The Art of the theatre*[227] ; *Antoine* ; *Tairov*[228]. Les titres cités correspondent au titre original de chaque document et signalent que chacun d'entre eux est monothématique puisqu'il prend en considération la vie et les théories artistiques d'un seul auteur. Les documents restants composant le même dossier, *Scritti di Avanguardia scenica del '900,* mais datant d'une époque postérieure sont ceux de *Erwin Piscator* ; *Lev Natanovic Lunz* ; *Bertold Brecht*. Nous avons également retrouvé un document très intéressant composé de onze feuilles où Poli analyse chaque composante du spectacle (l'acteur, le costume, la lumière etc.) à partir des positions des avant-gardes. Ce document semble être la synthèse des études réalisées pendant les années de l'Arco, mais leur rédaction sur du papier à en-tête de l'Université de Ca' Foscari indique qu'il est forcément postérieur à l'écriture du manifeste *Parlare per immagini.* Cette analyse nous conforte dans notre hypothèse que la mise en scène avec la compagnie de l'Arco et les expérimentations successives que Poli conduit dans le cadre universitaire sont l'expression d'une même voie de recherche que celle qui le conduit à s'intéresser au théâtre de la Renaissance.

IV. 1 Le théâtre comme libre moyen d'expression en conflit ouvert contre le théâtre vériste

L'article-manifeste *Parlare per immagini* s'ouvre sur une prise de position nette contre le théâtre vériste. L'art, comme le sugère le titre, doit créer des images, des univers de sens. Il ne doit en aucun cas photographier la nature en la restituant de manière fidèle, comme le fait le cinéma avec ses propres moyens d'expression, bien plus appropriés. Ces considérations partent probablement d'une étude sur André Antoine

[227] *The Art of the theatre* est l'analyse du chef d'œuvre de Craig ; dans le document sont reportées certaines considérations de Poli par rapport à un article sur la «surmarionette» publié en 1907 dans la revue *The Mask.*

[228] Dans le même dossier se trouve le document *Antonin Artaud,* écrit probablement avant 1948, mais qui ne fera pas l'objet de cette analyse puisque les thématiques qui y sont exposées n'ont que très peu à voir avec la mise en scène et les aspects matériels du théâtre.

(Limoges 1858 - Le Pouliguen 1943) et sur son activité avec le Théâtre libre, visant la mise en scène naturaliste d'œuvres contemporaines sur le modèle des Meininger[229]. La recherche de "vérité" qui avait tant animé Antoine, et qui à l'époque avait été perçue comme un mouvement de rupture, apparaissait à Poli "puérile" et inutile. Il écrit dans ses notes : « Nous sommes absolument convaincus que le théâtre est artifice, que nous devons l'accepter comme tel, et c'est précisément en cela que réside sa grandeur et sa puissance »[230]. Il ne niait pas pour autant l'importance du mouvement naturaliste qui avait profondément changé les habitudes de la scène : le nouveau respect accordé aux acteurs, les nombreuses expériences avec la lumière et l'éclairage, l'étude des simples éléments de l'art dramatique, amenant Antoine à ressentir le besoin d'un équilibre entre les différents éléments de la représentation. « L'expérience d'Antoine n'est qu'un commencement », commente Poli, ajoutant « il ne pouvait pas faire plus »[231]. Il va encore plus loin en déclarant que « cette observation du réel ne va pas contre le théâtre ; elle se trouve devant le théâtre et c'est à partir d'elle qu'il faut le reconstruire »[232]. C'est ainsi que dans ses notes sur les origines du mouvement théâtral antinaturaliste, Poli écrit qu'à partir de 1888, année de la mise en scène du spectacle *Les Bouchers* par Fernand Icres (1856-1888)[233] à Paris, fleurit toute une série d'expériences théâtrales à travers lesquelles s'impose avec de plus en plus d'évidence l'idée « qu'on ne peut [...] atteindre [l'art] si l'on ne s'éloigne pas de ce qui est la copie de la réalité »[234]. Il déclare aussi, dans l'incipit de son article-manifeste, qu'il sent la nécessité de dépasser le mouvement naturaliste, tout en étant conscient - comme nous l'avons vu - de son importance :

> Pour nous, faire de l'art signifie s'exprimer par les images, la synthèse du contenu-sentiment et des formes ou moyens d'expression [...]. L'art, comme acte immédiat, se place sur un plan de nette autonomie face à la réalité et à la nature et, dans le cas du théâtre par rapport au naturel : l'art est considéré en tant que création, ayant un sens et une vie déterminée, par conséquent un symbole propre.

---

[229] Sur la spécificité du théâtre de Meininger, cf. Umberto Artioli, *Teorie della scena dal naturalismo al surrealismo. Dai Meininger a Craig*, Florence, Sansoni, 1972.
[230] Giovanni Poli, *Antoine*, in Annexe, p. 155. [« Noi siamo assolutamente convinti che il teatro è artificio, che bisogna accettarlo come tale e che è proprio la che risiede la sua grandezza ed il suo potere »].
[231] *Ibid.* [« L'esperienza d'Antoine non è che l'inizio» et « non poteva fare di più »].
[232] *Ibid.* [« Questa osservazione del reale non va contro il teatro ; essa è davanti al teatro, ed è partendo da essa che si deve ricostruirlo »].
[233] Fernand Icres, *Les bouchers. Drame en 1 acte, en vers*, préface par Léon Cladel, Paris, Tresse & Stock éditeurs, 1888.
[234] Giovanni Poli, in *Origine del movimento teatrale antiverista*, in Annexes, p. 150. [« Non si può raggiungere [l'arte]se non allontanandosi da ciò che è la copia della verità »].

> De cette brève introduction, il ressort que le symbole comprend aussi, outre le sens de l'art (théâtre, opéra, etc.), sa genèse[235].

Si le théâtre, et l'art en général, ont encore un sens au XX^e^ siècle, c'est bien celui de créer des symboles, et *vice versa* : ce sera à partir des symboles que l'acte de création naîtra. Poli décide d'avancer dans l'élucidation de ses positions en présentant, un par un, les différents éléments qui composent l'art dramatique. Il est fort probable qu'il ait choisi cette manière d'exposer sa poétique à partir du modèle de Gordon Craig, qui dans son ouvrage fondamental, *The Art of Theatre*, avait présenté séparément ce qui était pour lui les quatre piliers du théâtre : l'action, les mots, les lignes - couleurs, et le rythme. Poli dans ses notes sur ce texte écrit : « L'art du théâtre se compose de tous les éléments dont ces choses sont composées : action (qui est dans l'esprit même d'agir) ; mots (qui sont le corps de la pièce) ; ligne et couleur (qui sont au cœur de la scène) ; rythme (qui est l'essence même de la danse) »[236]. Comme nous pouvons le vérifier dans la citation suivante, Poli ne fait pas la même distinction que Craig, en restant pour le moment encore ouvert, sans proposer une hiérarchisation des différents éléments :

> Pour définir les caractéristiques de l'art dramatique, il nous semble utile de les présenter séparément pour parvenir ensuite à leur unité dans le style. Le sentiment-contenu, au Théâtre, s'exprime à travers le texte littéraire joué, les costumes, le geste-danse de l'acteur, la scène, la lumière, la couleur, l'atmosphère, la musique. De ce fait, il y a beaucoup d'éléments qui suggèrent alors au spectateur la représentation scénique : l'espace constitué par les masses architecturales et plastiques, le temps créé par le rythme[237].

Le travail sur une œuvre implique pour Poli une attention particulière au contenu évoqué par le binôme « sentiment-contenu », s'éloignant ainsi visiblement de la vision de Craig, qui ne parle que des « mots » en tant que corps de la pièce mais non pas de

---

[235] Giovanni Poli, « Genesi e indirizzo estetico del teatro Ca' Foscari », cit. [« Per noi fare dell'arte significa esprimersi per immagini attraverso una sintesi del contenuto-sentimento e delle forme o mezzi espressivi [...].
L'arte come atto immediato si pone su un piano di netta autonomia di fronte alla realtà naturale e naturalistica e, nel caso del Teatro, nei confronti della naturalezza: arte cioè intesa come creazione, avente un significato ed una sua vita determinata, dunque un suo simbolo. Da questa breve premessa risulta come il simbolo comprenda oltre al senso dell'arte (drammatico, lirico, etc.) anche la sua genesi »].

[236] Giovanni Poli, document dactylographié *The Art of Theatre,* Cf. *Gordon Craig* in Annexes, p. 153 [« The art of the theatre consists of all the elements of which these things are composed: ACTION (which in the very spirit of acting); WORDS (which are the body of the play); LINE and COLOR (which are the very heart of the scene); RHYTHM (which is the very essence on dance) »].

[237] Giovanni Poli, *Parlare per immagini*, cit. [« Per definire i caratteri dell'arte drammatica, a noi sembra utile presentarli separatamente per giungere poi alla loro unità nello stile. Il sentimento-contenuto a Teatro si esplica attraverso il testo letterario recitato, costume, gesto-danza dell'attore, scena, luce, colore, ambiente, musica. Molteplici sono quindi gli elementi che suggeriscono allo spettatore la rappresentazione scenica; tramite lo spazio composto dalle masse architettoniche e plastiche; tramite il tempo creato dal ritmo »].

« sentiment », dans le sens de contenu, de « sens ». Cette réflexion ne doit pas non plus décourager un rapprochement entre les deux artistes puisque Poli, dans ses notes privées, celles qui ne seront jamais publiées, écrit clairement que : « Le grand maître, le promoteur d'idées nouvelles, le prophète de l'avenir est un Anglais »[238]. Poli fait certainement référence à Craig, à qu'il est redevable sous plusieurs aspects.

Poli concrétise tout au long de sa carrière son besoin d'unité de mise en scène grâce à un travail constant et continu sur trois éléments principaux qui déterminent à la fois son style et sa méthode artistique : premièrement, la parole-musique qui se veut un registre vocal donnant une mélodie plus prononcée que celle de la conversation normale ; deuxièmement, le mouvement-ballet, soit le rapport rythmique des lignes verticales en mouvement ; troisièmement, enfin, la lumière-couleur, base même de sa scénographie[239]. Ces caractéristiques sont les conclusions auxquelles il arrivera en 1966, au moment de l'écriture de la notice biographique *Giovanni Poli* pour l'*Enciclopedia dello spettacolo* (Encyclopédie du spectacle), dont nous savons maintenant qu'elle a été rédigée par ses soins[240], bien qu'elle soit signée par Bruno Schacherl.

Au moment de la rédaction de *Parlare per immagini*, en 1946, les idées de Poli concernant sa poétique ne sont pas encore si évidentes, même si tous les éléments qui la composent s'y trouvent déjà. De fait, il structure son article en trois parties : « Autonomie du théâtre par rapport à la littérature », « Scène et lumières », et « L'acteur et le metteur en scène ».

IV. 2 Autonomie du théâtre par rapport à la littérature

L'expérience d'*Antigone* avait obligé Poli à se confronter à un sujet particulièrement épineux dans le panorama théâtral de l'époque : le rapport entre texte écrit et texte joué. Sa mise en scène "déformante", comme nous l'avons vu, était restée incomprise et avait été condamnée par la critique qui avait une conception plutôt textocentriste du théâtre. Cette position trouvait d'ailleurs un de ses partisans les plus aguerris en la personne

[238] Giovanni Poli, *Gordon Craig*, in Annexe, p. 150. [« Il grande maestro, il propugnatore delle nuove idee, il profeta del teatro avvenire è un inglese »].
[239] Cf. Bruno Schacherl, « Giovanni Poli », in *Enciclopedia dello spettacolo*, Silvio D'amico (dir.), *Aggiornamento 1955-65*, Rome, Unione editoriale, 1966, p. 883-885.
[240] Dans les archives Poli, nous avons retrouvé une lettre adressée à Schacherl où Poli lui fournit le texte à publier dans *L'Enciclopedia dello spettacolo*.

d'Orazio Costa[241], ancien élève et professeur de mise en scène à l'Académie Nationale d'Art dramatique de Rome, pour qui, comme pour bien d'autres, « le texte est une réalité absolue qu'il faut accepter en bloc »[242]. Costa, à l'instar des journalistes vénitiens présents à la première d'*Antigone*, s'opposait fermement à tous les metteurs en scène qui prenaient des initiatives « créatives » par rapport à l'œuvre théâtrale[243], ceux que la critique italienne appelle les « metteurs en scène-démiurges ». Le fait que l'Arco, avec Poli comme chef de file, défende l'autonomie totale du théâtre par rapport à la littérature, n'est donc pas un fait anodin, comme le montre clairement son argumentation : « Il existe pour nous un net clivage entre l'œuvre littéraire et l'œuvre scénique : un écart concernant la forme et non le contenu »[244]. Il reconnaissait à l'œuvre scénique une spécificité qui est aujourd'hui totalement acquise et reconnue, mais qui à l'époque était loin d'être admise. Dans une démarche déjà presque pédagogique, Poli décrit en quoi les deux expressions artistiques se différencient.

> La première s'exprime par des mots écrits, la seconde par des paroles dites, des costumes, des décors, des gestes plastiques émotionnels, des mouvements de masse, des lumières, des musiques et danses. Rester fidèle à un texte signifie seulement traduire son contenu en créant avec tous les moyens propres au théâtre et non pas respecter strictement les didascalies d'un auteur qui, dans la plupart des cas, ne sait pas grand-chose de la scène et néglige involontairement des éléments indispensables pour que le théâtre puisse être la forme d'art la plus accessible au peuple. Il serait alors utile que le poète puisse être professionnellement le réalisateur scénique de ses œuvres, ce qui arrive et est arrivé rarement[245].

---

[241] Orazio Costa s'était formé à L'Académie Nationale d'Art Dramatique, d'où il est sorti diplômé en 1937, et où il a obtenu la chaire de mise en scène en 1945, mais il est aujourd'hui considéré comme le maître institutionnel des acteurs italiens, plus que celui des metteurs en scène, vis-à-vis desquels il nourrissait une certaine méfiance. De ce fait, il était considéré comme le représentant historique de la "*regia regia*". (Cf. Paolo Puppa, *Tetro e spettacolo nel secondo novecento*, cit., p. 35).

[242] *Ibid.*, p. 36.

[243] C'est ainsi qu'après le décès de Silvio D'Amico en 1955, l'Académie sombre dans une gestion anonyme, incolore, pressée par la bureaucratie et libérée enfin (et malheureusement) de sa fonction promotionnelle en faveur de la mise en scène.

[244] Giovanni Poli, *Parlare per immagini*, cit. [« Esiste per noi un divario netto tra opera letteraria e opera rappresentata: divario di forme e non di contenuto »].
Voici la traduction française du dernier paragraphe de l'article que nous ne reproduisons pas dans le corps du texte : « Porter sur scène une œuvre littéraire n'est pas du tout différent que transformer en images mélodiques et harmonieuses un texte poétique : ce n'est pas différent de la traduction de la poésie étrangère, si nous entendons par là la création d'une forme nouvelle, spirituellement fidèle au texte original ». [«Portare sulla scena un'opera letteraria non è per nulla dissimile dal trasfigurare in immagini melodiche e armoniche un testo poetico: per nulla diverso dal tradurre della poesia straniera, se per ciò s'intende creazione di una forma nuova, spiritualmente fedele al testo originale »].

[245] *Ibid.* [« La prima si esprime per parole scritte, la seconda per parole dette, costumi, scene, gesti plastici emotivi, movimenti di masse, luci, danze e musiche. Rimanere fedeli ad un testo significa soltanto tradurre il suo contenuto creando con i mezzi propri del teatro e non attenersi strettamente alla didascalia di un autore che, il più delle volte, ben poco capisce di palcoscenico e involontariamente trascura elementi indispensabili perché il teatro abbia ad essere la forma d'arte più accessibile al popolo. Sarebbe necessario che il poeta fosse in grado professionalmente di essere il realizzatore scenico delle proprie opere, il che accade ed è accaduto raramente »]. Il est intéressant de remarquer que dans son manifeste pour un nouveau

Dans la dernière partie de la citation, Poli fait sans doute référence à Pirandello et Savinio, tous les deux auteurs et metteurs en scène de leurs œuvres, mais qui malheureusement n'ont pas eu beaucoup d'épigones en Italie.

Ce paragraphe montre bien comment Poli fait siennes les idées de Craig concernant l'indépendance de l'art théâtral par rapport à l'œuvre littéraire, et le rapport problématique qui passe entre auteur et metteur en scène qui animait alors les débats au niveau international. Le visionnaire britannique s'était intéressé à plusieurs reprises à ces deux questions, si bien que Poli, dans ses notes, intitule l'un des paragraphes dédiés à sa poétique « *Autonomia del teatro* » (Autonomie du théâtre), en notant : « Un autre principe important de la théorie de Craig est celui qui concerne l'autonomie du théâtre par rapport à la littérature »[246]. Poli signale, dans ce passage, l'idée que le metteur en scène ne doit pas suivre les didascalies de l'auteur - principe qu'il suit à la lettre dans sa mise en scène d'*Antigone* - puisqu'il est lui-même le maître de son art et n'a pas besoin d'indications extérieures. Néanmoins, il conteste certains excès de théorisation, chez Craig comme chez Tairov :

> Nos idées diffèrent considérablement de celles de Craig et Tairov. En effet, le premier pousse sa théorie aux plus extrêmes conséquences quand il affirme qu'au théâtre, « une idée suffit », sur laquelle le maître de la scène peut créer toute son œuvre ; le second écrit textuellement : « mais la tâche est-elle vraiment celle d'interpréter diligemment une œuvre? Non! La fonction du théâtre est immense et autonome. Le théâtre - utilisant l'œuvre en fonction de ses propres exigences scéniques - devrait créer un nouveau chef-d'œuvre autonome »[247].

Le *discrimen* entre le texte écrit et le texte joué ne se résout pas seulement sur le terrain de la poétique, mais met en cause un facteur essentiel de la pratique théâtrale : le public. Pour cela, le metteur en scène ne doit jamais oublier, dans sa transposition de l'œuvre littéraire en images poétiques, qu'elle doit rester accessible aux spectateurs, qui deviennent pour Poli les protagonistes de l'événement scénique.

---

théâtre, Pier Paolo Pasolini parte à peu près des mêmes considérations pour après esquisser son idée d'un théâtre inspiré des notions de " rite culturel " et d'espace réduit à l'essentiel. Cf. Pier Paolo Pasolini, « *Il teatro. Manifesto per un nuovo teatro* », in *Nuovi argomenti*, n.s., 9, janvier-mars, 1968. Pour une étude critique du théâtre pasolinien, cf. Irina Possamai, *Approches de la théâtralité pasolinienne : de la scène au texte*, thèse de doctorat sous la direction de Françoise Decroisette, Université Paris 8 Saint-Denis, 2004.

[246] Giovanni Poli, *Gordon Craig*, in Annexes, p. 152. [« Un altro principio importante della teoria craighiana è quello riguardante l'autonomia del teatro dalla letteratura »].

[247] Giovanni Poli, *Parlare per immagini*, cit. [« Le nostre idee si discostano sensibilmente da quelle del Craig e del Tairov. Infatti, il primo porta la sua teoria alle estreme conseguenze coll'affermare che a teatro «basta un'idea» sulla quale il maestro di scena può creare tutta la sua opera; il secondo scrive testualmente: "ma il compito è davvero di interpretare diligentemente un'opera? No! il compito del teatro è immenso e autonomo. Esso - adoperando l'opera secondo le proprie esigenze sceniche - deve creare un nuovo capolavoro autonomo" »].

Il se sent en revanche plus proche du critère de « fidélité spirituelle » cher à Pirandello[248], dont il cite la mise en scène de *La figlia di Jorio* de D'Annunzio à l'occasion du *Convegno Volta*[249] en 1934, ou de la « reconstruction libre » proposée par Nathalie Gontcharova dans *Il ventaglio* di Goldoni où « l'impression de la Venise du XVIII[e] siècle fut plus suscitée par des traits synthétiques, que par des détails tirés des estampes d'époque »[250].

IV. 3 Entre l'acteur et l'œuvre dramatique, un « regista poeta »

Quand la nouvelle figure du metteur en scène commence à s'imposer en Italie, il trouve entre ses mains « un outil un peu usé »[251], celui de l'acteur désormais sans tradition, l'acteur fonctionnaire, perdu dans le nouveau système qui avait précipité la dissolution des compagnies *di giro* (les compagnies itinérantes)[252]. La culture des rôles et des répertoires personnalisés des familles théâtrales était en train de disparaître. De plus, entre le 25 juillet 1943 et la Libération de 1945 - pendant une vingtaine de mois - le microcosme de la scène italienne entre dans une phase d'éclipse presque totale. La débâcle militaire et la longue agonie du régime fasciste expliquent en grande partie cette lacune. Même parmi les hommes de la Résistance, il ne semble pas y avoir de place pour le théâtre[253]. Tout au plus, sont organisés sporadiquement des spectacles de simple

[248] *Ibid.* Poli, toujours dans le même article, déclare explicitement : « Pirandello, metteur en scène, ressentait nos mêmes exigences. Au [théâtre] Argentina, par la Conférence Volta il a voulu interpréter "*La figlia de Jorio*" avec un critère de loyauté avant tout spirituel. Mila, dans la création de G. de Chirico, n'est pas habillé avec les costumes des paysannes des Abruzzes mais il est strictement *ad personam* : il est feu et cendre, flamme et vent, il est l'ardeur flamboyante *de la longue* marche venue d'on ne sait quels chemins (*Scénario* n° 11, 1934). En Russie, Gontcharova avait déjà réalisé quelque chose de similaire : les costumes et les scènes pour le *Ventaglio*, mis en scène en 1913, étaient reproduits indépendamment des présupposés historiques, selon une interprétation personnelle du maître de la scène ».

[249] Sur le *Convegno Volta* cf. Marco Consolini, « Entre théâtre de masse et théâtre d'Etat : l'étrange œcuménisme idéologique du "Convegno Volta", Rome 1934 », actes du colloque *Paul Nizan et les années trente*, Paris, 30 novembre-2 décembre 2012 ; Gianfranco Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, cit. ; Paolo Puppa, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Rome-Bari, Laterza, 1990 (1993) ; Paolo Puppa, « Pubblico e teatro nel teatro fascista », in *Rivista Italiana di Drammaturgia*, n. 18, p. 65-83 ; Angela Paladini Volterra, « Il Convegno Volta fra potere, cultura e diplomazia: Il carteggio con le ambasciate », in *Biblioteca Teatrale*, n. 52, octobre-décembre 1999, p. 25-67 ; Sarah Zappulla Muscara, « Il Convegno Volta e la regia pirandelliana de *La figlia di Jorio* », in *Pirandello e D'Annunzio*, Palerme, Palumbo,1989, p. 347-367.

[250] Giovanni Poli, *Parlare per immagini*, cit. [« l'impressione della Venezia settecentesca fu suscitata da tratti sintetici, dalla visione d'assieme e non dai dettagli desunti dalle stampe d'epoca »].

[251] Paolo Puppa, *Teatro e spettacolo nel novecento*, cit., p.33. [« uno strumento un po' logoro »].

[252] *Ibid.*, p. 36.

[253] Cf. Roberto Tessari, *Teatro Italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture, 1906-1976*, Florence, Casa editrice Le Lettere, 1996, p. 75.

divertissement, comme ceux ayant lieu à Florence en septembre 1944, que Saba décrit dans son *Canzoniere*[254]. Rien de comparable aux théâtres de la révolution allemande, russe et chinoise, comme on pourrait l'imaginer[255].

L'Académie Nationale d'Art Dramatique fondée à Rome en 1936 par Silvio D'Amico avait formé de nouvelles générations de comédiens, sans toutefois proposer des méthodes de travail exceptionnelles. En effet, le travail mené sur le corps, pendant les cours de danse pour les filles et d'escrime pour les garçons, restait très superficiel[256]. Les cours de l'Académie romaine exaltaient plutôt la recherche sur la *phoné*, qui acquiert une centralité absolue, au point que le journaliste Gualtiero Guerrini parle d'une vraie « dictature de la parole » dont Orazio Costa reste, en dépit de tout, l'un des plus fervents partisans. Comme nous l'avons déjà évoqué, la position de Costa fut absolument texto-centrique car pour lui « le texte est une réalité absolue qu'il faut accepter en bloc »[257], affirmant ainsi que la scène lui était assujettie. Costa, s'oppose ensuite fermement à tous les metteurs en scène qui prennent des initiatives créatives par rapport à l'œuvre écrite, ceux que la critique italienne a appelé les « metteurs en scène démiurges », et que Poli appelle « *registi poeti* ».

Dans les intentions de Poli, le metteur en scène doit être le créateur des images - comme le souhaitait Craig - , tout en restant fidèle à l'esprit de l'œuvre qu'il a décidé de montrer au public ; il devient ainsi un intermédiaire « poétique », entre le monde de la parole et celui des images : « Fidèle interprète, nous le répétons, du contenu de l'œuvre littéraire, créateur autonome de formes théâtrales »[258]. Poli commence ainsi à construire une poétique personnelle dans un contexte qui ne lui est nullement favorable, en se confrontant d'un côté avec un auditoire que le cinéma avait éloigné des salles théâtrales, et de l'autre avec des acteurs encore liés à une conception vériste de la scène où l'art déclamatoire trouve son plaisir[259]. C'est pour cela que dans son manifeste de poétique

---

[254] Umberto Saba, *Il Canzoniere*, édition critique Giordano Castelli, Milan, Mondadori, 1981.
[255] Cf. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano,* cit., en particulier à partir de la p.137.
[256] L'Académie, née sur les cendres de l'école théâtrale "Eleonora Duse", en fonction déjà à partir de 1921 ; la nouvelle académie sous la direction de Silvio D'Amico dispensait différents enseignements, tels que : la mise en scène proposée par Tatiana Pavlova ; le jeu d'acteur dont les premiers professeurs furent Luigi Almirante, Irma Grammatica e Gualtriero Tumiati ; l'histoire du costume et de la scénographie ; la danse par Teo Fasulo ; l'escrime par Valentino Ammannato, et puis encore le maquillage, le chant lyrique, et l'histoire du théâtre (ce dernier cours étant dispensé par Silvio D'Amico lui-même).
[257] Paolo Puppa, *Teatro e spettacolo nel novecento*, cit., p.36. [« Il testo è una realtà assoluta da accettare in blocco »].
[258] Giovanni Poli, *Parlare per immagini*, cit. [« Fidèle interprète, ripetiamo, del contenuto dell'opera letteraria, creatore autonomo di forme teatrali »].
[259] Les acteurs formés à l'Académie Silvio D'Amico font partie intégrante du système texto-centrique qui empêche l'acteur d'être lui-même créateur et non seulement un «reproducteur». L'Académie romaine avait néammoins donné une forte impulsion à la diffusion de l'idée de mise en scène, mais après le décès de son

écrit en 1946, c'est-à-dire un an avant l'ouverture du Piccolo de Milan, Poli ressent la nécessité de préciser sa position vis-à-vis du rôle du metteur en scène et de l'acteur. Sur les traces du théoricien anglais, il affirme dans son manifeste que pour lui, ainsi que pour tous les membres de l'Arco :

> Un acteur n'est pas celui qui improvise, qui joue par instinct, mais celui qui crée avec réflexion et qui mesure les symboles qui donnent du sens ; à la différence des autres artistes, il est amené par l'immédiateté de ses expressions à être dépassé par la maîtrise de soi nécessaire pour construire et maintenir les symboles[260].

L'acteur selon Poli ne doit donc pas improviser, et d'ailleurs dans son théâtre il n'improvisera jamais, à la manière des comédiens du XVI^e^ siècle ; il doit être maître de son émotion pour pouvoir traduire en symboles ses idées. L'Art doit se distinguer du Chaos par un plan ordonné. Poli fait donc sienne les idées exprimées par Gordon Craig dans son ouvrage *The art of the theatre*, même s'il s'éloigne en même temps des conclusions du théoricien anglais, pour qui l'homme n'est pas capable de gérer ses émotions, se trouvant ainsi impuissant à véhiculer l'art théâtral ; Craig théorise, pour éviter cette contrainte matérielle, la sur-marionnette. Poli, tout en reconnaissant la validité de la position craighienne, s'en détache : « Exigeons de lui [de l'acteur] la construction d'une forme qui ne peut évidemment pas être celle qui est basée sur la simple imitation de la nature »[261]. Mais la problématique reste ouverte car Poli se questionne sur « la manière dont l'acteur peut maintenir les symboles qu'il a créés s'il manque généralement pour d'évidentes raisons (sauf pour les grands comédiens) de ce contrôle nécessaire pour ne pas tomber dans l'improvisation ? »[262].

C'est ainsi que dans la logique de son raisonnement, il voit dans cette nouvelle figure du metteur en scène la seule solution viable. Il s'approprie alors ce rôle de manière consciente et réfléchie : le metteur en scène devient pour Poli la présence constante et indispensable d'un esprit en mesure de guider le comédien, « en coordonnant ses expressions plastiques et phonétiques, les insérant dans le tout, un esprit pour le guider

---

fondateur en 1955, elle sombre dans une gestion anonyme, incolore, oppressée par la bureaucratie et elle abandonne sa fonction promotionnelle en faveur de la mise en scène.

[260] Giovanni Poli, *Parlare per immagini*, cit. [« Attore non è chi improvvisa, chi interpreta per istinto ma chi crea con meditazione e misura i simboli del sentimento, a differenza degli altri artisti esso è portato dalla immediatezza delle proprie espressioni ad essere sopraffatto nel controllo di sé indispensabile per costruire e mantenere i simboli. »].

[261] *Ibid.* [« esigiamo da esso la costruzione di una forma che ovviamente non può essere quella basata sulla semplice imitazione della natura »].

[262] *Ibid.* [« Ma come può l'attore mantenere i simboli che egli ha creato se per ovvie ragioni manca generalmente (facciamo eccezione per i grandi attori) di quel controllo necessario perché egli non abbia ad incorrere nell'improvvisazione ? »].

dans la création »[263]. Le metteur en scène-poète, c'est-à-dire le créateur d'images spectaculaires, est alors non seulement le traducteur fidèle de l'esprit de l'œuvre théâtrale, mais aussi le directeur des formes mélodiques et rythmiques exprimées par les comédiens.

CHAPITRE II. LA SAISON DE LA RECHERCHE ET DES ESSAIS : UN VOYAGE À REBOURS

I. POLI RÉDUIT AU RIDOTTO

Après l'été 1946 et l'échec de la mise en scène d'*Antigone*, Giovanni Poli et ses fidèles collaborateurs sont hébergés pendant quelques mois par l'Association Culturelle *Italia America* au Palazzo Volpi, où ils reprennent l'organisation, comme au temps de l'Arco, d'une « série de lectures à plusieurs voix, qui obtinrent, par rapport aux objectifs culturels qu'ils voulaient poursuivre, un large écho de consensus »[264]. Après avoir gravement échoué avec sa première mise en scène, Poli sent la nécessité de se remettre au travail, mais « sur un plan théorique »[265]. Il n'était pas totalement convaincu de s'être trompé dans son adaptation de la pièce, mais il décide néanmoins de se remettre à étudier, revenant à la lecture de textes dramatiques, anciens et contemporains, pour en pénétrer le sens et la structure, comme il le déclare plus tard : « Ce fut pour nous une période formatrice : les lectures furent une recherche constante de moyens d'expression sur un plan pratique »[266]. Cette recherche poursuivie à l'écart de la scène et conduite par Poli et ses acteurs, aboutit à la réalisation d'un spectacle sur les planches du Ridotto, le seul théâtre ouvert après juin 1947. Le 15 juin 1947, le théâtre Goldoni, « le salon de la

[263] *Ibid.* [« le sue espressioni plastiche e fonetiche, inserendole nel tutto, una mente che lo guidi nella creazione»].
[264] Giovanni Poli, « Genesi e indirizzo estetico del teatro Ca' Foscari », cit. [« una serie di letture a più voci che ebbero, in relazione agli scopi culturali, che volevamo perseguire, larga eco di consensi »].
[265] *Ibid.* [« su un piano di studio »].
[266] *Ibid.* [« Fu questo un periodo formativo per noi : le letture furono una ricerca continua dei mezzi d'espressione su un piano pratico »].

ville »[267], comme le définit Paolo Puppa, ferme ses portes pour des raisons de sécurité. Venise se réveille alors sans vrai théâtre professionnel, en disposant seulement du Ridotto, dans la *calle* Vallaresso, qui reste en effet la seule salle de théâtre de prose pendant les trente années d'inactivité du Théâtre Goldoni, lequel ne rouvre ses portes que le 19 avril 1979[268]. Dans ce nouveau cadre, « il sembla que le moment était venu de reprendre les principes et le ton polémique des deux années écoulées »[269], mais les résultats, certainement plus positifs sur le plan de l'expression artistique, furent selon Poli lui-même bien « plus tièdes par rapport à l'approche critique vis-à-vis du théâtre de tradition »[270]. Ce fut une déception pour Poli, et en même temps une impulsion pour pousser encore plus loin ses recherches, conscient qu'il était de ses capacités. « Le metteur en scène aurait pu faire beaucoup plus », écrit Mino Vianello lors de la mise en scène de la *Cruche cassée* en 1948, « parce qu'il avait toutes les possibilités intellectuelles »[271] pour le faire, ce qu'il appliqua en prenant ses distances, fin 1948, avec la compagnie du Piccolo Teatro di Venezia, et en commençant son activité avec le théâtre universitaire de Ca' Foscari.

Généralement, on ne s'attarde pas trop sur la période artistique de Poli au Ridotto ; Carmelo Alberti par exemple lui a consacré à peine deux pages, alors que Bruno Schacherl ne le cite même pas. Toutefois, il y a certains aspects, liés à ce lieu si emblématique de la Venise du XVIII^{e} siècle, mais également liés aux choix même du répertoire de Poli dont il nous faut tenir absolument compte dans notre parcours à travers son activité théâtrale pour en comprendre les motivations et les démarches successives.

[267] Paolo Puppa, *Teatro Teatri, cit.,* p. 2078 [« Il salotto della città »]. Le théâtre San Luca, propriété de la famille Vendramin, où Carlo Goldoni avait travaillé comme "poète à gages" sous contrat de 1753 à 1761, fut dénommé justement "Goldoni" en 1875, cinq ans avant la fin de la dynastie de ses entrepreneurs. Après avoir été hérité par la famille Maigonda, il est acheté en 1937 par le baron Treves, pour ensuite passer en 1957 sous l'administration municipale. Concernant l'histoire du théâtre de Venise, voir le volume de Nicola Mangini, *I teatri di Venezia*, Milan, Mursia, 1974.

[268] Sur la question cf. Paolo Puppa, *Teatro, teatri*, cit., p. 2079-2080 ; Nicola Mangini, *I teatri di Venezia*, cit., p. 237-238.

[269] Giovanni Poli, « Genesi e indirizzo estetico del teatro Ca' Foscari », cit. [« Sembrò che fosse giunto il momento per riprendere i principi e il tono polemico di due anni prima »].

[270] *Ibid.* [« più tiepide nell'impostazione critica di fronte al teatro di tradizione »].

[271] Mino Vianello, « A Londra le pene di Venezia », in *Il popolo di Venezia*, 1er octobre 1948. [« Il regista poteva fare molto di più perche aveva tutte le possibilità intellettuali »].

I. 1 Les *ridotti*, nouveaux temples de la Venise du XVIII[e] siècle

Aujourd'hui le Ridotto public est devenu l'une des salles du célèbre et luxueux Hôtel Monaco. C'était autrefois un endroit où les Vénitiens se "réduisaient", c'est-à-dire se retiraient, pour pratiquer les jeux de hasard, les fêtes, les divertissements et tous les loisirs qui incarnaient parfaitement l'esprit mercantile de la République vénitienne de la *Serenissima*. Selon Françoise Decroisette, « au sens propre, le *ridotto* est un lieu de réunion - en vénitien *redursi*, dont *ridotto* est le participe passé, signifie "se réunir", les *riduzioni* désignant aussi les réunions des Conseils de la République »[272]. Ouvert pendant le Carnaval, qui à l'époque durait six mois, le Ridotto bénéficiait d'une réputation sans égale, car contrairement à ce que l'on pense et à ce que laissent souvent entendre les descriptions des voyageurs de l'époque, « les théâtres ne sont pas les temples de la Venise du XVIII[e] siècle, même s'il est vrai qu'elle est la ville européenne qui compte le plus de salles en activité ». Plus emblématiques sont les *ridotti*, les *casini*, et les *botteghe del caffé*, « que les théâtres accueillent d'ailleurs en leur sein ou dans leur voisinage proche, mêlant étroitement leurs fonctions de divertissement et d'évasion »[273]. Mais ces lieux se révèlent parfois très dangereux. Car si Carlo Gozzi avoue n'avoir toujours joué que petitement, d'autres hommes publics de l'époque n'ont pas eu sa maîtrise ou sa chance, comme par exemple Giacomo Casanova[274], mais aussi Lorenzo da Ponte, tous deux obsédés par les jeux de hasard. Da Ponte notamment nous décrit, dans ses mémoires, la première partie de sa vie comme une « descente aux enfers des tables de jeu »[275], dont il se libère seulement une fois avoir abandonné « cette très périlleuse capitale »[276].

Les *ridotti* étaient alors des lieux de perdition, regroupés d'ailleurs en grande partie dans le sextier[277] de San Marco[278], au cœur même de l'activité économique de la ville. En effet, ces lieux à la façade très raffinée - tout comme la décoration intérieure réalisée parfois par des artistes de renom[279] - étaient pour la République de vraies machines à sous. Il est d'ailleurs étonnant d'apprendre que « malgré la condamnation unanime du jeu

[272] Françoise Decroisette, *Venise au temps de Goldoni*, Paris, Hachette Littérature, 1999, p. 58.
[273] *Ibid.*, p. 58.
[274] Giacomo Casanova, *Histoire de ma vie*, vol. II, chap. VIII, I, Paris, R. Laffont, 1993, p. 407.
[275] Françoise Decroisette, *Venise au temps de Goldoni*, cit., p. 141.
[276] Lorenzo Da Ponte, *Memorie. Libretti mozartiani*, Milan, Garzanti, 1973, p. 36.
[277] Cf. Françoise Decroisette, *Venise au temps de Goldoni,* cit., p. 22 et 25. Sur l'argument en général cf. tout le chapitre : *La Venise des étrangers*.
[278] *Ibid.*, p. 58.
[279] Emanuela Zucchetta, *Antichi ridotti veneziani, arte e società dal Cinquecento al Settecento*, Rome, Fratelli Palombi, 1988.

et la fermeture officielle du *Ridotto* public en 1774 »[280], on en dénombrait encore cent-trente-six à la fin de la République.

Le Ridotto public, nommé aussi Dandolo[281] car situé au premier étage du palais éponyme, à Saint-Marc, était destiné lui aussi essentiellement au jeu, comme l'atteste « l'existence d'une salle "des soupirs" où les malheureux perdants vont se réfugier, et d'une salle de réunion pour vieux joueurs repentis ». Mais il pouvait être également un lieu de rencontres et d'échanges :

> On y trouve aussi un salon où l'on servait du café, du chocolat, du thé, et un autre pour déguster des mets plus traditionnels, vin, pain, fromage, saucisson, fruits, servis pas des jeunes gens en livrée verte. Dans ce paradis, les auteurs malheureux pouvaient aussi soigner les blessures que leur infligeait un public versatile et exigeant : Goldoni s'y réfugie pour ne pas entendre les sifflets qui se déchaînaient contre *Le Vieil Original* (1753) et, "caché sous son masque", doit supporter les persiflages de ceux qui le croyaient fini[282].

C'est ainsi que Poli, tout comme Goldoni, se retire dans ce lieu chargé d'histoire, le Ridotto Dandolo, marque inoubliable de la fin de la République de Venise qui renoue avec la tradition.

Le lieu où s'installe Poli n'est plus une simple salle de jeu, enfumée et bruyante, mais bien une salle théâtrale de petites dimensions, avec une scène d'environ vingt-cinq mètres carrés, et une jauge de trois cent cinquante places et présentant une scène très réduite dont le Ridotto de l'époque de la Sérénissime garde seulement le nom. L'idée d'utiliser cet espace pour en faire un théâtre fut proposée par Arturo Buleghin, un ancien résistant qui,

---

[280] Françoise Decroisette, *Venise au temps de Goldoni*, *cit.*, 1999, p. 58.

[281] Le *Ridotto*, se référait au XVII[e] siècle à une aile du bâtiment Dandolo à San Marco, converti en 1638 en un lieu public dédié au jeu et considéré pour cela comme le premier casino. Ce lieu somptueux et mystérieux a fait l'objet de plusieurs modifications structurelles dont nous fait part Alberto Fiorin dans son livre *Fanti e denari. Sei secoli di giochi d'azzardo*, Venise, Arsenale Editrice, 1989. Restauré pour la première fois en 1768, après cent trente ans d'activité, par l'architecte Bernardino Maccaruzzi qui en modifie la structure interne et le rend plus fonctionnel, le *Ridotto* est fermé le 27 novembre 1774 par le Conseil des Dix qui condamne les activités illégales et immorales qui s'y tiennent, car les *ridotti* comme les *casinò* étaient fréquentés non seulement par de nombreux voyageurs et nobles que la ville attirait par les jeux de hasard, et qui y dissipaient leurs capitaux, mais aussi par les proxénètes, les usuriers et les contrebandiers. C'est ainsi que la période de grande splendeur se termine et que ce lieu devient le siège d'une magistrature, puis est transformé en dépôt. La dernière tentative pour le ramener à son ancienne gloire est mise en place par les Français, mais l'arrivée en ville des Autrichiens entraine une autre fermeture. Depuis, et jusqu'au début du XX[e] siècle, les salles du *Ridotto* sont utilisées pour des fêtes organisées au cours du Carnaval, toujours plus court. En 1936 a lieu une autre importante restauration. L'idée était celle d'y abriter le Casino de Venise, mais la Curie s'oppose et le lieu est donc transformé en salle de projection : le cinéma *Modernissimo*. En 1947, le bâtiment subit la dernière modification, avant de devenir un hôtel, en accueillant dans une de ses salles un petit théâtre pour lequel fut proposé le nom de *Ridotto* en hommage aux fastes d'autrefois. Alors que le cinéma ferme ses portes en 1984, à cause de raisons techniques et du marché, le théâtre continue à fonctionner jusqu'en 1992.

[282] Françoise Decroisette, *Venise au temps de Goldoni*, cit., 59. Pour la citation concernant Goldoni cf. Carlo Goldoni, *Mémoires pour servir à l'histoire de ma vie et de mon théâtre*, préface, éd. N. Jonard, Paris, Aubier, 1993, II, XXIII, p. 344.

de retour de France, portait dans son cœur la culture vivante du théâtre français. Le 9 décembre 1947, la Surintendance accorde à Buleghin la permission de réaliser son rêve à condition que l'architecture du Ridotto ne soit pas modifiée. Les travaux soulèvent quelques préoccupations au niveau de la municipalité, mais ne sont pas interrompus car, après la fermeture du Théâtre Goldoni, la petite salle de Buleghin reste la seule alternative viable pour que le public vénitien aille au théâtre[283].

Le Ridotto ouvre enfin ses portes au public en tant que *Piccolo Teatro di Venezia*, le 19 décembre 1947, avec la Compagnie des frères Cavalieri. Le nom qui lui est donné dénote tout de suite une aspiration à rapprocher cet espace de l'expérience du *Piccolo Teatro* de Milan, ouvert quelques mois avant, le 14 mai 1947, par Paolo Grassi et Giorgio Strehler. Ce sont Giovanni Poli et Arnaldo Momo, issus - comme nous le savons - de l'expérience de l'Arco, qui animent les premières années de vie du Ridotto, en programmant un répertoire européen profondément renouvelé par rapport aux années de contraignante autarcie vécues sous le régime fasciste[284].

I. 2 Le *Piccolo Teatro* de Venise

Pendant que le théâtre national reprend ses activités avec énergie autour du Piccolo Teatro de Milan, dans cette « Venise sans théâtre »[285] - ainsi que le critique padouan Alberto Bertolini[286] l'appelle dans l'un de ses articles du journal local *Il Gazzettino* - Poli décide de se mettre à nouveau à l'épreuve. Le cadre, comme nous l'avons vu, a changé, et l'enjeu aussi puisque le petit théâtre d'à peine trois cent cinquante places n'a rien à voir avec l'ampleur et la renommée du Théâtre de la Fenice. Poli est à la recherche d'un dialogue plus intime avec le public, plus existentiel si l'on peut dire, cherchant à comprendre les origines de son échec, mais aussi sa nouvelle position d'artiste. Il s'agit de changer de vie, de révolutionner les rapports avec les hommes, « d'étudier la réalité en participant à ses luttes »[287], comme l'écrit en 1952 son ami et collaborateur Luigi

[283] Alberto Fiorin, *Fanti e denari. Sei secoli di giochi d'azzardo*, Venise, Arsenale Editrice, 1989.
[284] À partir de 1957, le théâtre passe sous la gestion de Ferdinando Scarpa qui, en 1960-61, aura aussi la responsabilité de *capocomico* pour la *Compagnia Veneta del Teatro Ridotto*, dirigée par Gino Cavalieri. Cf. Nicola Mangini, *Il teatro veneto moderno*, cit., p. 355-376.
[285] Alberto Bertolini, «Venezia senza teatro », in *Il Gazzettino*, 6 octobre 1947.
[286] Alberto Bertolini, né en 1901, reste à la tête de la rubrique culture et spectacle de *Il Gazzettino* jusqu'en 1963, année de sa mort dans un accident de voiture. Dans les mêmes années, c'est Gerone qui dirige la rubrique équivalente dans *Il Gazzettino Sera* jusqu'à sa ferneture en 1959.
[287] Luigi Ferrante, *Arte e realtà*, Venise, Fantoni, 1952.

Ferrante dans l'essai *Arte e realtà*, réflexion poussée sur les liens unissant la création à la réalité, dans le but de préfigurer une nouvelle esthétique.

Selon Carmelo Alberti, les motifs et le style avec lesquels Poli reprend son activité sont similaires aux ambitions qui animent les autres jeunes hommes de théâtre qui, après la seconde guerre mondiale, ont hâte de rattraper les années perdues en ce qui concerne la connaissance et l'expérience. Cette nouvelle génération d'artistes « vise non seulement à établir une nouvelle théâtralité, mais aussi à transformer la société »[288]. Mais si les expériences conduites à Milan ou Padoue, par Giorgio Strehler et Gianfranco De Bosio - pour ne citer que deux des expériences les plus significatives du nord de l'Italie -, amènent un véritable changement du panorama théâtral, en élaborant des structures solides, c'est-à-dire non seulement une conscience critique dans le public mais aussi un intérêt renouvelé de la critique, base fondamentale pour assurer le succès de ces personnalités, cela n'est pas possible à Venise. Cette tension entre tradition et modernité qui caractérise, comme nous l'avons vu, l'âme de la ville, l'empêche de s'ouvrir totalement aux expériences artistiques novatrices. De ce fait, il est évident que le souffle d'air frais apporté dans la cité lagunaire, grâce à la reprise en 1947 des activités de la Biennale Théâtre, n'est aucunement comparable à l'activité du Piccolo de Milan. La Biennale n'est pas un théâtre d'État investi dans la création, la production et la distribution des œuvres des artistes affiliés, mais plutôt un "conclave" où se réunit une élite internationale, qui laisse des traces et des souvenirs chez les artistes à l'esprit ouvert comme Poli, mais qui n'a, en aucun cas, un impact réel dans l'activité artistique de la ville, du moins pas avant les années quatre-vingt, c'est-à-dire les années de la politique de décentralisation. Mais ceci est une autre histoire. Par ailleurs, Poli n'est invité à présenter les fruits de ses recherches dans le cadre du programme officiel de la Biennale Théâtre qu'en 1963, alors que le bien plus prestigieux Festival du Théâtre des Nations de Paris lui avait déjà attribué en 1960 le prix de la meilleure mise en scène.

Et comment pouvoir faire des éloges de la mise en scène d'un spectacle alors que c'est encore le regard sévère des critiques qui fait la loi à Venise ? En effet, avant l'arrivée de la mise en scène en Italie - apparue seulement à partir de la création de l'Académie de Rome de Silvio D'Amico en 1935 - les critiques endossaient ce rôle d'interprètes du texte de l'auteur et de ce fait, c'était encore eux qui réécrivaient la fable dans leurs pages et qui définissaient les personnages selon leur sensibilité. À Venise, c'est Alberto Bertolini du

[288] Carmelo Alberti, *L'avventura teatrale di Giovanni Poli*, cit., p. 21.

journal *Il Gazzettino*[289] - le principal de la ville - avec son « approche conservatrice », prenant toujours partie « pour l'auteur contre l'acteur ou pour l'acteur contre le metteur en scène », qui établit la réussite d'un spectacle. Son jugement était dominé par un sentiment de chauvinisme « car en Italie, l'apparition du metteur en scène implique la marginalisation des dramaturges contemporains, en faveur des classiques et des étrangers »[290]. C'est lui qui attaque la première mise en scène de Poli, dénonçant l'interprétation « déformée »[291] d'*Antigone,* comme nous l'avons déjà signalé. La programmation proposée par Giovanni Poli et deux autres metteurs en scène, Arnaldo Momo et Willy Lukas, dès leur installation au Ridotto et le fait qu'ils se tournent encore une fois vers une dramaturgie étrangère, cette fois sur l'axe URSS - Allemagne - USA, ne facilite certes pas l'acceptation de notre artiste.

Ils proposent ainsi une série de pièces en un acte, qu'ils montent à l'intérieur d'un mini-festival, du 26 février au 21 mars 1948[292], toutes d'auteurs étrangers. Poli renoue avec l'existentialisme de *Huis clos,* portant ainsi à terme un projet de mise en scène commencé quelques années auparavant, puis il affronte *Felice Viaggio* (*The Happy Journey*[293]*,* écrite en 1931) de Thornton Wilder et *27 carri di cotone* (27 *remorques pleines de coton,* écrite en 1946) de Tennesse Williams.

Pour la première fois après la déception subie à la Fenice, Poli présente, le 27 février 1948, sa nouvelle création : *Huis clos* (*Porte chiuse*) écrite par Jean- Paul Sartre en

---

[289] *Il Gazzettino* devient le journal le plus important de la ville quand, après la deuxième guerre mondiale, il rachète la *Gazzetta di Venezia*, créée au XVIII[e] siècle par Gasparo Gozzi. Cf. Mario Isnenghi, « Presentazione », in Maria Damerini, *Gli ultimi anni del Leone. Venezia 1929-1940*, Padoue, Il Poligrafo, 1988, p. 11-17.

[290] Paolo Puppa, *Teatro, teatri*, cit., p. 2084. [«Atteggiamento conservativo, quello del critico professionista […], tutto dalla parte dell'autore contro l'attore, o dell'attore contro il regista, anche perché in Italia l'apparizione del *metteur en scène* comporta l'emarginazione dei commediografi contemporanei, a favore dei classici e stranieri »].

[291] Alberto Bertolini, « Il fato lagunare di *Antigone* », cit.

[292] Les pièces présentées par la compagnie *Il Piccolo Teatro di Venezia* en cette occasion, sont : *Huis clos* de Jean-Paul Sartre, *L'ours* et *L'Anniversaire* d'Anton Tchekhov, *27 Wagons full of Cotton (27 remorques pleines de coton*) et *This Property Is Condemned (Propriété interdite*) de l'Américain Tennessee Williams, *Le Convive de pierre* d'Alexandre Pouchkine, *Le Carrosse du Saint-Sacrement* de Prosper Mérimée, *The Happy Journey* de Thornton Wilder et deux Nô japonais. Poli se charge de la mise en scène de trois de ces pièces en un acte, celles de Sartre et de Wilder, mais aussi celle de Williams, *27 Wagons full of Cotton,* sous le titre de *27 carri di cotone*. Ce texte sera publié en italien dans la revue spécialisée « Dramma » (n. 67-69, 1948), qui faisait nécessairement partie des lectures de Poli. De sa mise en scène, nous n'avons malheureusement trouvé aucune trace, et elle n'est même pas mentionnée par Alberti parmi les mises en scène de Poli. Mais elle est mentionnée dans un document retrouvé en AMP.D1.002 : une liste de mises en scène de Poli pour le théâtre de prose en Italie pendant les années 1946-1948. Le manque de documents concernant cette mise en scène est révélateur du peu d'importance que Poli lui attribue, d'autant plus qu'il s'agit d'un texte mineur, vu qu'il n'est pas présent dans l'édition des textes de Tennesse Williams (*Teatro,* trad. Gerardo Guerrieri, Einaudi 1963).

[293] Nous proposons le titre original anglais car la pièce, à notre connaissance, n'a jamais était traduite en français.

1943[294] le « chef d'œuvre du théâtre existentialiste »[295], qui attire et satisfait un public venu nombreux à la représentation. L'expérience que Poli fait de l'existentialisme peut être reliée à celle de Visconti qui, d'abord à Rome, puis à Milan, met en scène non seulement la pièce de Sartre, mais aussi l'*Antigone* d'Anouilh, dans le but de sonder ce mouvement philosophique mais aussi littéraire.

I. 3 La lecture publique : une praxis pour s'approprier le geste

Si d'un côté, les recherches de Poli se marient parfaitement à ce climat politique, sa démarche pour s'approprier le texte est tout à fait singulière. En effet, Poli met en place un procédé dramatique qui deviendra très vite une praxis, en faisant précéder sa mise en scène d'une lecture publique. De la même façon, comme nous l'avons déjà évoqué[296], *Huis clos* avait fait l'objet, en 1947, une année avant sa mise en scène, d'une lecture au Palazzo Volpi par les acteurs de l'Arco.

Le drame de Sartre est analysé en deux étapes : une première approche est axée sur le texte, utile pour examiner le tissu littéraire, le sens des mots, la pensée de l'auteur ; puis entre en jeu la prise en compte de la spatialité et la présence physique de l'acteur. Les contraintes physiques de l'espace théâtral remettent ainsi en question les données théoriques et l'approche textuelle de Poli. Mais il semble par là considérer le moment de la lecture comme une vraie étape d'élaboration du sens et d'éducation au texte, car ces deux phases sont vécues par toute l'équipe artistique, notamment par les comédiens. C'est la première fois que Poli expérimente cette relation au texte, qui devient ensuite un *modus operandi* très efficace et productif, comme en ont témoigné ces acteurs canadiens qui ont travaillé sous sa direction au cours des années soixante-dix. Il n'est donc pas étonnant que cette fois-ci, la critique qualifie sa mise en scène de « prudente » et « respectueuse du texte »[297], en l'approuvant, ce que l'accueil du public confirmera également. Les trois protagonistes de la pièce, Garcin, Inès et Estelle, interprétés par Sara Momo-Tagliapietra, Renata di Martino et Mario Bardella, se retrouvent après leur mort

[294] *Huis clos* de Jean-Paul Sartre est une pièce en un acte représentée pour la première fois le 27 mai 1944 au Théâtre du Vieux Colombier, elle fut imprimée dans sa version originale en 1947 par Gallimard. La première traduction de la pièce est parue en italien la même année : Jean-Paul Sartre, *Le Mosche. Porta chiusa*, trad. it. G. Lanza et M. Bontempelli, Milan, Bompiani, 1947. Pour plus d'informations sur cette pièce et sur l'univers sartrien, voir : http://www.grupporicercasartriana.it/testi_in_italiano.htm, consulté le 10 octobre 2013.
[295] Vice, « Porta chiusa e teatro esaurito », in *Gazzettino Sera*, 27-28 février 1948.
[296] Cf. note 292, p. 106.
[297] Vice, « Porta chiusa e teatro esaurito », cit.

dans un lieu clos, sorte de purgatoire où se tient un procès durant lequel chacun des trois personnages est tour à tour jugé et inculpé au regard des actes commis au cours de son existence. Les trois acteurs semblent, selon le critique du *Gazzettino Sera*, avoir « surmonté la dure épreuve du "geste" »[298] dans ce passage de la lecture à la scène, confirmant ainsi la capacité expressive de Poli. Saluée également, « la scénographie essentielle et synthétique »[299] proposée par Mischa Scandella semble devenir la marque distinctive de cet artiste jeune et prometteur. Il est intéressant de remarquer que dans un article paru un mois après, sa scénographie est qualifiée avec les mêmes adjectifs : « synthétique et improvisée ». Il s'agit cette fois-ci du décor conçu pour la mise en scène de *Felice viaggio* d'après Thornton Wilder[300], toujours sur la petite scène du Ridotto. Le même soir, la compagnie du *Piccolo Teatro di Venezia* propose deux pièces en un acte, celle de Poli et *La carrozza del Ss. Sacramento* d'après Mérimée, dans la mise en scène de Willy Lukas. Le *Piccolo* n'étant pas la compagnie exclusive de Poli, mais plutôt un collectif de travail artistique moderne où les acteurs sont dirigés à la fois par plusieurs metteurs en scène.

Alberto Bertolini se montre cette fois clément envers la mise en scène de Poli, qu'il trouve mesurée par rapport au texte. Le jeune artiste semble avoir enfin trouvé le « ton juste » [301] pour représenter l'acte unique de Wilder. « *Felice Viaggio* de Thornton Wilder - comme nous le décrit Alberto Bertolini - est l'histoire d'une promenade en voiture (décors synthétiques et improvisés pendant l'action) d'une famille de la petite bourgeoisie qui va rendre visite à une fille mariée et en convalescence dans une ville voisine »[302]. La famille Brambilla, qui échappe pour un bref instant à la grisaille de la vie de tous les jours, représente un souffle de liberté subtilement poétique que le public apprécie tout particulièrement. Cette poésie est entièrement concentrée, selon le journaliste, sur les soins de « la mère qui, pour faire endormir sa fille convalescente, lui raconte l'histoire du bon pasteur et de la brebis perdue »[303].

---

[298] *Ibid.* [« Superare l'arduo scoglio del "gesto" »].
[299] *Ibid.* [« La sintetica scenografia essenzialistica »].
[300] La première du spectacle a lieu le 17 mars 1958, avec la distribution suivante : Leony Leon Bert, Sara Momo, Mirko Peternella, Ivan Mirijev, Silvia Manto, Mario Bardella. Cfr. Alberto Bertolini, « Le prime al Ridotto. Mérimée e Wilder », in *Il Gazzettino*, 18 mars, 1948 ; Vice, « Atti unici al Ridotto. Una carrozza e un'automobile », in *Gazzettino-Sera*, 18-19 mars 1948.
[301] Alberto Bertolini, « Le prime al Ridotto. Mérimée e Wilder , cit. [« E' stato, soprattutto, trovato il giusto tono »].
[302] *Ibid.* [« *Felice viaggio* di Thornton Wilder è la storia d'una gita in automobile (scenografia sintetica e improvvisata nel corso dell'azione) di una famiglia piccolo borghese che va a trovare una figlia sposata e convalescente in una città vicina »].
[303] *Ibid.* [« La poesia è tutta concentrata nella sollecitudine della madre che per fare assopire la sua figliola convalescente le racconta la storia del buon pastore e della pecorella smarrita »].

Pour la première fois, Poli travaille avec des acteurs professionnels, pratique encore totalement inhabituelle chez lui, et qu'il ne réitérera pas au cours des dix années suivantes, pendant lesquelles il travaille exclusivement avec des acteurs non professionnels : les étudiants de l'Université Ca' Foscari.

Il travaille ainsi avec deux vedettes du théâtre vénitien de l'époque : Leony Leon Bert, comédienne au "comique naturel" qui appartient à la grande tradition vénitienne, mais capable de dégager une ironie tout à fait moderne, et Enzo Gaiotti, un comédien de caractère (*caratterista*) très apprécié par le public vénitien pour sa façon de communiquer avec simplicité. La première était impliquée dans la mise en scène de *Felice viaggio*, le deuxième est le protagoniste de « ce petit bijou »[304] d'Heinrich Von Kleist, intitulé *La brocca rotta* - en allemand *Der Zerbrochne Krug* - c'est-à-dire *La Cruche cassée*. Le travail avec des professionnels, à cette étape de la recherche de Poli, fonctionne encore, alors que dans les années soixante au Palazzo Durini, il représente, dans les souvenirs du comédien Enrico Lepsky, l'un des motifs de la fin de l'expérience milanaise. Pour le moment, le travail avec les professionnels se révèle fructueux au point que, selon nous, Poli s'initie, avec *La brocca rotta*, à ce voyage à rebours qui l'amènera à se confronter directement avec la *Commedia dell'Arte* dans le but d'atteindre un théâtre total.

I. 4 Une cruche cassée au commencement du voyage

Écrite par Heinrich Von Kleist en 1802, *La cruche cassée* est une farce qui fut mise en scène pour la première fois par Goethe le 2 mars 1808[305] sur la scène du Théâtre de Weimar. Dans la production de l'auteur, elle représente une joyeuse exception, car Kleist, qui se suicide à vingt-quatre ans, est un digne représentant du mouvement *Sturm und Drang*, qui privilégie une écriture très sombre et tourmentée. Le Kleist de *La cruche cassée* est peut-on dire un "anti-Kleist".

La pièce raconte l'histoire du juge Adamo qui doit découvrir qui a cassé une cruche dans la maison de sa cousine Marta et de sa jeune fille Eva. La cruche, qui représente en réalité la métaphore de la perte de virginité, amène à la condamnation du fiancé d'Eva qui

[304] Mino Vianello, «A Londra le pene di Venezia», in *Il popolo di Venezia*, 1er octobre 1948.
[305] La première de la pièce est un échec. Goethe porte un jugement ambivalent sur le texte, car si d'un côté il considère que « *La Cruche cassée* a des mérites extraordinaires et toute la peinture y est puissamment présente », de l'autre il méprise la « forme stationnaire d'un procès » qui participe au projet de « théâtre invisible ». (cf. Heinrich Von Kleist, *La Bataille d'Arminius*, trad. De Jean-Louis Besson et Jean Jourdheuil, Paris, Editions Théâtrales, 1995, p. 131).

est inculpé le premier, tandis qu'à la fin de la pièce, on découvre que c'est bien le juge Adamo qui s'est introduit dans la chambre de la jeune fille en cassant la cruche dans sa fuite maladroite. Georg Lukács écrira en 1963 que « *La cruche cassée* est l'œuvre la plus parfaite de Kleist »[306], bien que d'autres l'estiment trop longue. Cette farce est en un seul acte, mais le traducteur italien Erminio Robecchi Brivio[307] - ainsi que Goethe l'avait déjà fait cent cinquante ans auparavant - ressent l'exigence de diviser la pièce en trois actes et de la transposer en prose. À l'époque de Goethe, cette division fut soupçonnée d'être à l'origine de son échec, toutefois elle ne pose pas de problèmes dans l'adaptation scénique qu'en fait Poli qui reste fidèle à la traduction. « Il résout avec beaucoup de dignité les problèmes d'espace et de lumière que les maigres ressources du "Ridotto" imposent toujours »[308]. La mise en scène de Poli, « vivante et sagace »[309] selon le critique du *Gazzettino*, est un tel succès qu'à la fin, « même Poli est appelé sur la scène avec les comédiens »[310]. Son talent commence enfin à être reconnu, même si les deux journalistes qui suivent l'événement tiennent apparemment beaucoup à souligner l'importance de ses collaborateurs : « Le metteur en scène avait eu la tâche facilitée par le *primattore* et le scénographe »[311]. Le vocabulaire employé illustre de manière forte une conception théâtrale liée à la tradition typiquement italienne du grand-acteur, du *mattatore*. Aucun document en notre possession n'est en mesure de nous éclairer sur les choix de Mischa Scandella, contrairement à la mise en scène d'*Antigone*, il faut s'en remettre à la critique de l'époque qui salue cette scénographie comme l'une de ses meilleures. En effet elle apprécie tout particulièrement le fait qu'il parvienne à plier « son goût essentialiste aux exigences d'un théâtre vieux d'un siècle et demi », ainsi que « la répartition minutieuse des volumes, et le bon goût de ce chromatisme à la fois caché et nuancé »[312].

Mais le plus grand mérite de Poli en exhumant *La brocca rotta* - ce qui en soit, remarque Bert (pseudonyme de Bertolini), n'est pas grand-chose[313] - est d'avoir donné à Enzo Gaiotti la possibilité d'interpréter le personnage complexe de Mastro Adamo, en

---

[306] Georg Lukács, « La tragedia di Heinrich Von Kleist », in *Realisti tedeschi del XIX secolo*, Milan, Feltrinelli, 1963, p. 45-46. [« *La brocca rotta* è l'opera più perfetta di Kleist »].
[307] La pièce a été traduite pour la première fois en italien en 1943 par Erminio Robecchi Brivio ; cf. Heinrich Von Kleist, *La brocca rotta*, Rome, Edizioni Roma, 1943.
[308] Vice, « La brocca rotta smaschera il giudice donnaiolo », in *Gazzettino sera*, 2-3 juillet 1948 [« Risolvendone con grande dignità i problemi di spazio e di luci che i notoriamente scarsi mezzi del "Ridotto" sempre impongono »].
[309] *Ibid.* [« viva e sagace »].
[310] *Ibid.* [« è stato evocato alla ribalta con gli attori, anche il Poli »].
[311] *Ibid.* [« Il regista ha avuto facilitato il compito dal primattore e dallo scenografo »].
[312] *Ibid.* [« contemperando il suo gusto essenzialista alle esigenze di un teatro vecchio di due secoli e mezzo; l'accorta distribuzione dei volumi, il buon gusto di quel cromatismo nascosto e sfumato insieme »].
[313] Bert, « *La brocca rotta* di H.Von Kleist », in *Il Gazzettino*, 2 juillet 1948

démontrant à cette occasion qu'il n'était pas seulement un *caratterista* (acteur de genre). Cette fois-ci, les critiques sont contradictoires et divergentes car si Vice voit le juge Adamo ni comme un masque ni comme un type, mais plutôt comme une figure complexe, pour Bertolini, en revanche, Adamo est plus un type qu'un caractère, un étrange type de juge, un *mezzo satanasso* « sensuel, arrogant, vénal, immodéré, agresseur de filles »[314] : à bien y réfléchir, on pourrait y voir le croisement entre un Pantalon et un Arlequin de *commedia*. Rien d'étonnant à cela, puisque les types de la *commedia* investissent la littérature allemande à travers le Puppenspiel où le masque de Kasperle, sorte d'*Arlecchino* allemand, est souvent présent[315]. Et, sachant avec certitude que cette forme de théâtre populaire eut une influence remarquable dans l'adaptation du mythe de Faust par Goethe[316], il ne nous semble alors pas trop forcé d'avancer l'hypothèse qu'en effet, Kleist, esquissant son personnage, ait pu faire indirectement référence aux masques italiens.

Dans tous les cas, il est pour nous de plus en plus évident que c'est avec cette pièce que Poli commence à se familiariser avec les typologies fixes de *commedia*, et que si *La Cruche cassée* ne peut pas être considérée comme le commencement conscient et réfléchi de ce voyage à rebours vers la *Commedia dell'Arte*, il fonctionne du moins comme un déclic, comme un embrayeur qu'il va exploiter, et développer dans un autre cadre, celui du Théâtre Universitaire Ca' Foscari.

Bruno Schacherl affirme que Poli « ne serait probablement pas sorti de la condition provinciale pseudo avant-gardiste, si en 1949, il n'avait pas trouvé sa véritable dimension avec la fondation du Théâtre Universitaire Ca 'Foscari »[317]. A-t-il raison d'affirmer cela ? Quels avantages, en termes de fonctionnalité et de visibilité, Poli a-t-il tiré de cette expérience au sein d'une institution universitaire ? Choisir la recherche à la place du professionnalisme n'a-t-il pas été en revanche le début de son anonymat ? Le cadre universitaire a-t-il influencé ses recherches ou bien sont-ce ses recherches qui se sont adaptées à ce cadre ?

---

[314] *Ibid.* [« E' un mezzo satanasso questo Adamo : sensuale, borioso, venale, incontinente, molestatore di ragazze »].

[315] Sur la question cf. René-Marc Pille, *Le Théâtre de l'effroi. Faust et Wallenstein*, Saint-Jean-de-Védas, l'Entretemps éd., 2006.

[316] Voir Claude Davide, *Préface*, in Goethe, *Faust*, nouvelle traduction de Jean Amsler, Folio théâtre, édition Gallimard, 1995 [1988].

[317] Bruno Schacherl, *Giovanni Poli*, cit. [« Ma non sarebbe probabilmente uscito dalla misura delle pseudo avanguardie provinciali se nel 1949 non avesse trovato la sua vera dimensione con la fondazione del T. Universitario di Ca' Foscari »].

II. LE THÉÂTRE UNIVERSITAIRE CA' FOSCARI : BERCEAU DE LA *NÉO - COMMEDIA DELL'ARTE*

II.1 Le panorama intellectuel où se développent les recherches de Poli

Quand Silvio D'Amico écrit en 1931 l'article *Commedia dell'Arte* dans l'Encyclopédie italienne Treccani, il s'interroge aussi sur sa réapparition dans certains pays à l'époque moderne et il expose clairement sa position, en affirmant : « Si aujourd'hui en France, en Allemagne et en Russie, non seulement les savants, mais aussi les artistes et leurs maîtres reviennent à la *Commedia dell'Arte*, ils le font non pas en raison de la célébration d'un contenu poétique, absent de celle-ci, mais comme un modèle de l'art de l'acteur »[318]. L'on remarque que l'Italie ne fait pas partie des pays recensés par D'Amico. D'après lui, après avoir vécu de façon paradoxale la vague de popularité de la tradition *grandattoriale*, l'Italie redécouvre et valorise, dans les années trente, une dramaturgie nationale grâce à des auteurs tels que Luigi Pirandello (1867-1936), Alberto Savinio (1891-1952), Gabriele D'Annunzio (1863-1938), Ugo Betti (1892-1953) Rosso di San Secondo (1887-1856), et Massimo Bontempelli (1878-1960). Les paroles de D'Amico ne laissent pas de place au malentendu, la *Commedia dell'Arte* n'est à considérer ni comme un phénomène littéraire, ni comme un phénomène poétique, ce qui explique le désintérêt manifeste d'un pays où s'est imposée une perspective texto-centrique, du moins jusqu'à la fin de la deuxième guerre mondiale, quand la création des théâtres d'État et l'affirmation de la figure du metteur en scène changent profondément le panorama théâtral. L'intérêt renouvelé pour la *Commedia* prend chair dans les autres pays plus au moins lointains, à travers le travail physique de l'acteur, car les comédiens *dell'Arte* - comme le souligne D'Amico de façon négative en reprenant à son compte les jugements et les qualificatifs de ceux qui, depuis le milieu du XVI^{e} siècle, "condamnent" l'activité des comédiens, leur jeu corporel, le désordre qu'ils font régner dans la société et le danger qu'ils représentent - étaient des saltimbanques capables d'acrobaties, de « contorsions et pirouettes, dégringolades et sauts périlleux » qui « étaient leurs points

[318] Silvio D'Amico, « Commedia dell'arte », in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, vol. VII, Rome Instituto dell'Enciclopedia italiana, fondé par Giovanni Treccani, 1949-1950. [« E se oggi in Francia, in Germania e in Russia, non solo i dotti, ma gli artisti e i loro maestri tornano alla commedia dell'arte, vi tornano non perché celebratori d'un contenuto poetico ch'essa non ebbe, ma come a un modello dell'arte dell'attore »].

forts»[319]. De ce fait, la *Commedia* « a braccio » - ou la comédie *mercenaria* (mercenaire) pour employer un qualificatif péjoratif qui circulait depuis le XVI^e^ siècle - évoquait encore, au début du XX^e^ siècle, des images miteuses et délabrées de la pratique théâtrale, héritage de la vision romantique de la *Commedia dell'Arte*, celle par exemple de Théophile Gautier dans le *Capitaine fracasse*. La *Commedia* restait reliée à une conception de l'art théâtral où prédominaient l'incurie culturelle, le vagabondage, la recherche de l'effet à tout prix, le manque de fidélité au texte représenté, la vulgarité, le jeu « au pied levé » lorsque l'acteur ne savait pas son rôle, alors que « dans le reste de l'Europe, au contraire, la *Commedia dell'Arte* évoquait des images les plus fascinantes »[320], ses comédiens étaient considérés comme les maîtres de Molière et les inspirateurs de Marivaux.

Comme l'indique aussi Anton Giulio Bragaglia (1890-1960), chercheur et metteur en scène associé au mouvement futuriste, fondateur de la Casa Dell'Arte Bragaglia et du Théâtre des Indépendants à Rome, la *Commedia dell'Arte*, dans la première moitié du XX^e^ siècle, a été « revendiquée et regrettée dans tous les pays »[321], mais sa réévaluation est arrivée très tardivement en Italie par le biais des expériences étrangères comme celles qui se sont produites dans la France de Copeau et dans la Russie de Meyerhold.

> Les premières études historiques sur la *Commedia dell'Arte* en Italie, dans les dernières décennies du XIX^e^ siècle et du début du XX^e^ siècle, ne naissent pas des intérêts théâtraux, mais dans le domaine des études positivistes sur la littérature populaire et autour des "sources" d'écrivains comme Goldoni et Molière. Entre 1872 et 1910, Camerini, Adolfo Bartoli, Vincenzo De Amicis, Scherillo, D'Ancona, le jeune Benedetto Crocalle et Toldo font des recherches et publient des écrits sur la *Commedia dell'Arte*. Souvent, leurs écrits - et ceux des autres, plus improvisés et généraux - sont publiés dans les sections des journaux et des revues consacrées aux "curiosités"[322].

---

[319] *Ibid.* [« Contorsioni e piroette, capitomboli e salti mortali erano il loro forte »]. Cf. aussi le volume de Ferruccio Marotti et Giovanni Romei, *La commedia dell'arte e la società barocca*. Vol. 2 : *La professione del teatro*, Rome, Bulzoni 1991. Il rassemble une grande partie des textes d'accusation contre les "charlatans" et autres saltimbanques.

[320] Ferdinando Taviani, « Commedia dell'Arte (influenze della) », cit., 395. [« Nel resto d'Europa invece la commedia dell'Arte evocava immagini più affascinanti »].

[321] Anton Giulio Bragaglia (dir.), *Introduzione*, in Andrea Perrucci, *Dell'Arte rappresentativa , premeditata e all'improvviso*, Florence, éd. Sansoni antiquariato 1961. [« rivendicata e rimpianta in ogni paese »].

[322] *Ibid.* [« I primi studi storici sulla Commedia dell'Arte, in Italia, negli ultimi decenni dell'Ottocento e nei primi del Novecento, non nascono da interessi teatrali, ma nell'ambito degli studi positivisti sulla letteratura popolare e intorno alle "fonti" di scrittori come Goldoni e Molière Fra il 1872 e il 1910 fanno ricerche e pubblicano scritti sulla *Commedia dell'Arte* il Camerini, Adolfo Bartoli, Vincenzo De Amicis, lo Scherillo, il D'Ancona, il giovane Benedetto Crocalle e, il Toldo. Spesso i loro scritti - e quelli di altri, più improvvisati e generici - vengono pubblicati nelle sezioni dei giornali e delle riviste dedicate alle "curiosità" »].

Le premier, en Italie, à s'intéresser de manière intelligente et moins anecdotique aux comédiens de l'*Arte* fut Luigi Rasi, acteur et lui-même maître d'acteurs qui, entre 1897 et 1905, publia *I comici Italiani*[323] à la mémoire de ces artistes dont on était en train de perdre les traces. Ce sont précisément les pages de Rasi qui vont relancer l'intérêt de Gordon Craig (1872-1966) pour la *Commedia dell'arte*. Gordon Craig et Anton Giulio Bragaglia sont ceux qui, en Italie, commencèrent à se réapproprier le phénomène ancien, mais avec des objectifs et des résultats différents ; le premier parvient à théoriser la *Übermarionette* alors que le deuxième se contente de nier l'expression mimique de l'acteur à travers la *maschera mobile*. Dans les deux cas, l'état de la recherche s'arrête au stade rationnel, de pure supposition, sans passer par la voie de l'empirisme parcourue en revanche par Poli.

Au début du XX^{e} siècle, Craig est déjà, à la différence de Bragaglia, un maître reconnu du nouveau théâtre européen. À partir de 1907, il décide de rompre tous les liens avec le système théâtral et de s'isoler pour développer de façon organique son projet sans devoir accepter les compromis qui sont imposés à ceux qui veulent travailler dans le marché de la production culturelle. C'est ainsi qu'il s'installe à Florence où il loue l'Arena Goldoni qui « devient l'un des centres d'où partent les voies parcourues par les fantômes de la *Commedia dell'Arte*, pour s'entrelacer avec l'histoire du théâtre du XX^{e} siècle »[324]. Craig, selon Ferdinando Taviani, a le grand mérite de « diffuser une image de la *Commedia dell'Arte* capable de charmer, par son "actualité", ceux qui font du théâtre une recherche »[325]. En effet, une vague d'antipathie envers le réalisme théâtral frappe l'Europe dans les années précédant la première guerre mondiale et la révolution russe, ce qui entraîne la renaissance de formes de divertissement comme le music-hall, le théâtre de variété et le cirque. Reconnue comme un genre qui s'appuie sur le physique et l'improvisation, la *Commedia dell'Arte* jouit, comme nous l'avons évoqué, d'une grande popularité : Gordon Craig en Angleterre (et puis en Italie), Vsevolod Meyerhold en Russie, Jacques Copeau et Charles Dullin en France, tous expérimentent avec la *Commedia* une méthode de formation pour améliorer les compétences corporelles des acteurs, leur sens du rythme et leur capacité à improviser.

---

[323] Luigi Rasi, *I Comici italiani, biografia, bibliografia, iconografia*, Vol. I, Florence, Fratelli Bocca, 1897 et Vol. II, 1905.

[324] *Ibid.* [« Diventa uno dei centri da cui partono, per intrecciarsi alla storia del teatro del Novecento, le vie, percorse dai fantasmi della commedia dell'Arte »].

[325] Ferdinando Taviani, « Commedia dell'Arte (influenze della) », cit., 395. [« Craig diffonde anche un'immagine della Commedia dell'arte capace di affascinare, per la sua "attualità", coloro che fanno del teatro una ricerca »].

Outre Gordon Craig que nous venons d'évoquer, et qui exerce une importante influence sur l'idée théâtrale de Poli, Meyerhold joue aussi un rôle fondamental dans la formation du jeune metteur en scène. En témoignent les dizaines de pages de notes qu'il prend sans relâche sur la vie, la poétique, l'expérience théâtrale de cet artiste russe engagé et révolutionnaire[326]. Meyerhold, élève de Stanislavski au Théâtre de Moscou, commence à étudier et approfondir les grandes traditions théâtrales à partir de 1910. Il s'inspire du théâtre japonais, de la danse, de la *Commedia dell'Arte* et de la rythmique de Jaques-Dalcroze[327] dans le but d'inventer un jeu d'acteur nouveau qui se veut en rupture totale avec le théâtre bourgeois, se focalisant sur une approche purement physique. Le plateau devient son laboratoire esthétique et politique où il conduit des expérimentations poussées, mettant au point une méthode totalement nouvelle d'entrainement de l'acteur : la biomécanique[328].

Alors que ces grands hommes de théâtre du début du XX^{e} siècle ont puisé leur inspiration dans la *Commedia dell'Arte*, en Italie, les représentants de l'avant-garde, les futuristes, ont nié tout lien entre la pratique et la tradition dramatique du pays. Seul Anton Giulio Bragaglia défend l'idée que la véritable innovation ne vient pas d'une rupture radicale avec le passé, mais d'une connaissance approfondie de la tradition nationale. Comme Gordon Craig l'avait fait quelques années plus tôt, Bragaglia s'engage dans la recherche scientifique sur la *Commedia* en prenant soin d'éditer des scénarios anciens[329], écrivant l'histoire de certaines compagnies itinérantes comme celles des Confidenti et des Gelosi, sans hésiter à établir un parallèle entre la récitation à

[326] Cf. Annexe II chapitre II, S*critti sul teatro*, p. 119-132.

[327] Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) est considéré comme l'un des grands pédagogues du XX^{e} siècle. Il a créé la Rythmique, une éducation musicale reconnaissant le rôle fondamental du corps et du mouvement corporel dans la façon dont on perçoit et produit la musique. Ses idées ont marqué plusieurs disciples artistiques. Précurseur de la danse moderne, il a également exercé une influence considérable sur le jeu scénique et la mise en scène moderne. Pour avoir une idée plus claire de son travail et de son influence successive, cf. la recherche documentaire de Louise Mathieu, « Un regard actuel sur la rythmique Jaques-Dalcroze », in *Recherche en éducation musicale*, Université Laval Québec, Numéro 28 - Décembre 2010, p. 17-27.

[328] Sur cette figure d'artiste révolutionnaire, nous renvoyons aux ouvrages fondamentaux de : Gérard Abensour, *Vsévolod Meyerhold ou l'invention de la mise en scène*, édition Fayard 1998 ; Vsévolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre, tome II*, traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin, Paris, Ed. L'Âge d'homme, réédition revue et augmentée, 2009.

[329] La production littéraire de Bragaglia est assez impressionnante ; nous nous limiterons ici à signaler les ouvrages qui témoignent de son intérêt pour la *Commedia dell'Arte*, tels que : Anton Giulio Bragaglia, *Il segreto di Tabarrino*, Florence, Vallecchi, 1933 ; *Id., Comici italiani in Francia*, S.I, s.n., 1925 ; *Id.*, *Commedie giocose del '500*, Rome, Colombo, 1946 ; *Id.*, *La maschera mobile*, Foligno, Campitelli, 1926 ; *Id.*, *Pulcinella*, Rome, Casini, 1953 ; *Id.*, *Commedia dell'arte : canovacci della gloriosa commedia dell'arte italiana*, Florence, Liberia del teatro, 1943 ; *Id.*, Del *teatro teatrale ossia del teatro : con 200 riproduzioni di apparati e bozzetti scenici*; Rome, Edizioni Tiber, 1929 ; *Id.*, *Lazzi del Brighella Atanasio Zanoni. Con un saggio sulle Maschere*, Rome Editrice Menaglia, s.d. ; *Id. Le maschere romane,* Rome, Colombo 1947 ; Anton Giulio Bragaglia (dir.), in Andrea Perrucci, *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso*, cit.

l'impromptu du XVI[e] siècle et le travail des futuristes. Cependant, son étude du phénomène ne se développe pas sur un plan scénique, ce sont plutôt des expérimentations centrées sur la danse et le mime qui l'intéressent. Néanmoins nous savons que ses recherches seront lues et appréciées par Poli, surtout le volume *La maschera mobile*[330] de 1926, que nous avons retrouvé dans sa bibliothèque. Malheureusement, le volume ne présente pas d'annotations mais seulement des soulignements au crayon de certains passages dédiés au jeu masqué et au concept de *Teatro teatrale* (Théâtre théâtral). En effet, le seul soulignement que Poli opère dans tout le livre, avec un stylo rouge, est à la page 31, où il fait ressortir la phrase : « *Noi siamo per il Teatro Teatrale* »[331]. Cette thématique était au centre d'une polémique dont les protagonistes Bragaglia et D'Amico, s'étaient affrontés dans les pages de la *Fiera Letteraria* à partir de septembre 1926, peu de temps avant la publication du volume La *maschera mobile*. Bragaglia avait écrit un article sous le titre de *Riteatralizzare il teatro* (Rethéâtraliser le théâtre) où il exposait le concept autour duquel tournera toute la polémique ultérieure avec D'Amico, affirmant que le théâtre littéraire devait être remplacé par le *Théâtre théâtral*, c'est-à-dire un théâtre « non anémique », où règnerait « l'analyse psychologique »[332] ; un théâtre vital joué par de nouveaux acteurs qui récupéreraient l'ancienne tradition italienne du jeu à l'impromptu et porteraient des masques ; un théâtre en somme où l'élément visuel dominerait sur tout le reste, surtout sur la parole[333]. Bragaglia, avec son appel à la *riteatralizzazione* du théâtre, se pose en nette opposition à la domination de la scène par l'auteur ou l'acteur, et plus généralement de la parole : pour être en concurrence avec le cinéma, le théâtre doit renouveler son côté spectaculaire, en ayant recours d'un côté aux technologies innovantes, et de l'autre à la tradition du jeu à "l'italienne". Si Poli souligne et s'approprie, en la mettant en pratique, cette idée de rethéâtraliser le théâtre en recourant à la tradition du jeu masqué, il s'éloigne en revanche de la position de Bragaglia pour qui la responsabilité du spectacle ne doit pas être placée entre les mains d'un seul sujet, mais doit être partagée équitablement entre l'auteur, l'acteur, et le directeur de la compagnie,

[330] Anton Giulio Bragaglia, *La maschera mobile*, cit.
Dans la bibliothèque de famille, nous avons retrouvé plus précisément deux ouvrages de Bragaglia, celui cité plus haut mais aussi *Commedia dell'Arte. Canovacci inediti raccolti e presentati da Anton Giulio Bragaglia*, Turin, Il Dramma, 1943.
[331] Anton Giulio Bragaglia, *La maschera mobile*, cit., p. 31. [« Nous sommes pour le théâtre théâtral »].
[332] Anton Giulio Bragaglia, « Riteatralizzare il teatro », in *La Fiera letteraria*, 12 septembre 1926, p. 6. [« non anemico […] analisi psicologica »].
[333] Cfr. les très denses pages de Donatella Orecchia, *Il critico e l'attore*, Turin, Accademy university press, 2012, p. 277 et suivantes.

niant la figure du metteur en scène[334]. Poli en revanche, comme nous l'avons vu dans son manifeste de poétique, soutient fortement la nécessité d'une présence en mesure de coordonner les divers éléments qui participent à la création théâtrale. Et ce n'est pas un hasard non plus si Poli, dans ses notes, s'attarde aussi sur la conception théâtrale de Georg Fuchs (1868-1949)[335], éloignée de celle de Bragaglia qui pourtant le cite en ouverture de son article : ce qui n'est pas étonnant puisque Fuchs fut le premier à exprimer la nécessité de rethéâtraliser le théâtre. Si ce n'est que, lorsque le théoricien allemand en parle, il se réfère « au souffle religieux qui anime la scène dans les époques où le théâtre est cérémonie évocatrice de Dieu »[336]. Comme le fera à son tour Poli, Fuchs est en quête d'un théâtre permanent fondé sur une communion spirituelle entre acteurs et spectateurs et d'un art fondé sur la musicalité du jeu. C'est dans ce panorama intellectuel que se développent les recherches scéniques de Poli sur le théâtre de la tradition italienne, dans le cadre protégé de l'institution universitaire.

II. 2 Le théâtre italien après la deuxième guerre mondiale : un triangle fécond

> L'évolution des études historiques sur la *Commedia dell'Arte* ne donna apparemment pas de grands résultats dans le théâtre [italien] du XX^e^ siècle, à part, peut-être, certaines expériences trop facilement oubliées sur la tradition des Zanni réalisées par Giovanni Poli, fondateur du Théâtre Ca' Foscari à Venise, et - au théâtre universitaire de Padoue - par le futur metteur en scène De Bosio, par le futur chercheur Zorzi et […] le sculpteur Amleto Sartori[337].

C'est avec ces brefs propos sur les influences de la *Commedia dell'Arte* dans le théâtre du XX^e^ siècle que Ferdinando Taviani résume l'expérience italienne des recherches significatives axées sur les masques de *Commedia* et sur le théâtre populaire du XVI^e^ siècle. Les expérimentations des deux théâtres universitaires de Ca' Foscari et

[334] Umberto Artioli, « Bragaglia e il teatro teatrale all'epoca degli "Indipendenti" », in *Il castello di Elsinore*, n° 19, p. 74.
[335] Georg Fuchs, pédagogue et réformateur, développe sa conception de la scène idéale, avec la création du Théâtre de l'Avenir en 1904 : une aire de jeu large et peu profonde rapprochant l'acteur du public et éliminant les barrières pouvant se dresser entre le spectateur et l'évolution de l'intrigue à laquelle il assiste. Directeur du Théâtre d'Art de Munich depuis sa création en 1908, il compte parmi ceux dont les déclarations, programmes, professions de foi et manifestes ont donné naissance à la révolution du théâtre du XX^e^ siècle. Ses idées, exprimées dans les essais *Die Schaubühne der Zukunft*, Munich, Georg Muller 1904 (*La scène de l'avenir*) et *Die Revolution des Theaters* Munich, Georg Muller, 1909 (*La Révolution du théâtre*), influencent les metteurs en scène russes, en particulier Meyerhold.
[336] Umberto Artioli, « Bragaglia e il teatro teatrale all'epoca degli"Indipendenti" », cit., p. 80.
[337] Ferdinando Taviani, « Commedia dell'Arte (influenze della) », cit., p. 397.

Padoue, situés à une cinquantaine de kilomètres l'un de l'autre, ainsi que celles menées par le Piccolo Teatro de Milan, pour qui Amleto Sartori réalisera les célèbres masques en cuir, représentent le berceau de ce que nous appelons *néo-Commedia dell'Arte*.

L'intérêt pour cette forme de théâtre traditionnel, en Italie, - commence à changer après la deuxième guerre mondiale, à un moment d'important bouleversement social et politique très propice, selon l'historien Hobsbawm, à la mise en place d'une nouvelle tradition. Dans le nord de l'Italie se dessine un triangle idéal entre les villes de Padoue, Venise et Milan, dans lesquelles s'opère, à divers niveaux, la renaissance, ou mieux, la réinvention des modules de la *Commedia dell'Arte*. Les structures qui se font promotrices de cette opération (à la fois consciente et inconsciente) sont représentatives du renouveau du système théâtral d'après-guerre : un théâtre universitaire - celui de Padoue, dirigé par Gianfranco De Bosio - qu'il faut considérer comme « le plus important théâtre de base de l'après-guerre »[338] ; un théâtre « stable » - le premier en Italie - celui de Milan, dirigé par le binôme Paolo Grassi et Giorgio Strehler ; et un deuxième théâtre universitaire - celui de Ca' Foscari - bien moins connu que le premier mais dont l'activité a duré beaucoup plus longtemps. Un théâtre universitaire « de base », un théâtre « stable » d'État, et un théâtre universitaire périphérique (et non pas provincial)[339], celui de Poli, qui se rêvait comme « la première expérience d'un théâtre étudiant à caractère stable et permanent »[340]. Trois scénarios différents entre lesquels il convient d'établir des ramifications, et de signaler les points de convergence.

C'est à Padoue que Gianfranco De Bosio[341] (Vérone, 1924) établit le *Teatro Universitario* - actif de 1945 à 1953 - avec la volonté de créer des spectacles axés sur la redécouverte de la figure et la langue de Ruzante, considéré par la critique[342] comme lié à

[338] Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 418 [« il più significativo teatro di base del dopoguerra »].

[339] Sur la différence entre la notion de périphérique et de provincial dans le domaine culturel et plus spécifiquement théâtral voir : *Ibid.,* p. 445. Meldolesi définit comme "provinciale" l'attitude de ces théâtres qui, situés à l'extérieur des plus importants centres de culture, cherchent à tous prix à imiter les réalités de référence ; en revanche, un théâtre ou un artiste avec une mentalité "périphérique" ne sera disposé à accepter que des compromis à court terme avec le noyau dur du système théâtral, poursuivant une ligne de recherche poétique propre, comme c'est le cas du Théâtre Ca' Foscari dirigé par Poli.

[340] Giovanni Poli, *Dieci anni di un teatro universitario*, cit., p. 9. [« il primo esperimento di un teatro studentesco a carattere stabile e continuo »].

[341] Gianfranco De Bosio (Vérone 1924) est un important metteur en scène italien de théâtre et de cinéma, professeur de mise en scène au Piccolo Théâtre de Milan. À partir de 1953, son nom est lié à celui de Ruzante qu'il fait connaître au grand public en le mettant en scène dans sa langue originelle. Cf. Giovanni Pugliesi, *Gianfranco De Bosio, e il teatro dell'Università di Padova (1946-1953)*, Rome, Cromografia, 2009 ; Alberto Bentoglio, *Gianfranco De Bosio e il suo teatro*, Rome, Bulzoni, 1995.

[342] Mario Baratto, « L'esordio di Ruzante », in *Tre saggi sul teatro*, Venise, Neri Pozza, 1964 ; Ruzante, *Teatro*, Ludovico Zorzi (dir.), Turin, Einaudi, 1967. Sur le contexte universitaire de Padoue voir : Mario

la tradition des comédiens *dell'Arte*. Ce théâtre[343], construit en 1945 par une équipe héroïque d'éminents universitaires résistants - le Président Egidio Meneghetti, et les professeurs Bruno Brunelli, Diego Valeri et Aldo Ferrabino -, est habité à partir de 1946 par la ferveur talentueuse du jeune Gianfranco De Bosio, qui importe les recherches sur le corps lancées par le mime français Etienne Decroux dans une Padoue « moraliste et provinciale »[344]. En 1947, en effet, De Bosio décide, avec une étudiante, Lieta Papafava, d'aller faire un séjour d'études en France, à la recherche d'une conception du théâtre différente de celle des professeurs qui, à Padoue, proclamaient encore la "servitude au texte". C'est ainsi qu'il fait la rencontre du théâtre des actions physiques de l'école - Éducation par le Jeu Dramatique - de Jean-Louis Barrault et Marie-Hélène Dasté[345]. Avant de partir, De Bosio fait aussi la connaissance de Marcel Marceau, qui venait juste de créer sa compagnie pour exercer le mime comme un genre à part entière, et dont le spectacle *Bip*[346], de passage à Padoue lors d'une tournée en Italie pendant l'été 1947, fut significatif. Quand De Bosio rentre en Italie, accompagné de son ami Jacques Lecoq - qui à l'époque était élève de Jean Dasté - il sent la nécessité d'ouvrir une école à l'intérieur du Théâtre Universitaire, mais il circonscrit en même temps le jeu corporel dans le cadre de techniques utiles à son théâtre antipsychologique. Cette prise de position ne pouvait certainement pas convenir au jeune professeur d'éducation physique qu'était Jacques Lecoq, arrivé en Italie pour travailler aux côtés de De Bosio, qui avait besoin d'une plus grande autonomie et probablement d'une reconnaissance financière différente. C'est ainsi qu'en 1950, Lecoq décide de se transférer à Milan pour travailler dans l'équipe de l'école du Piccolo Teatro dirigé par Giorgo Strehler.

La séparation entre Lecoq et De Bosio coïncide avec la découverte du travail de Bertold Brecht - une nouveauté absolue en Italie -, grâce à des contacts avec le critique et metteur en scène britannique Eric Bentley, premier assistant du maître allemand. Ce fut

---

Isnenghi, « Archivi del tempo presente. Rettori fascisti e rettori partigiani. Documenti di vita universitaria a Padova fra regime e dopoguerra », in *Venetica*, 8, 1987, p. 94-161.

[343] Concernant le TUP (théâtre universitaire de Padoue), la reconstruction historique réalisée par Claudio Meldolesi est fondamentale : *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Florence, Sansoni, 1984, en particulier : p. 174-176 et 415-472.

[344] D'après une conversation tenue à Florence entre Zorzi et Meldolesi le 12 octobre 1976 (cfr. Meldolesi, *Fondamenti* cit. p. 175 *et sq*.). Dans le cadre d'une ville perçue comme provinciale, le travail novateur accompli par le théâtre universitaire, qui essaie d'injecter une nouvelle sève vitale dans la mentalité locale, est encore plus remarquable.

[345] *Ibid.,* p. 420-421.

[346] « Un grande mimo moderno al Teatro dell'Università », in *Il Gazzettino*, 18 huillet 1947 ; « Marcel Marceau al Teatro dell'Università», in *Il Gazzettino*, 19 et 20 juillet 1947 ; « Il rientro della compagnia del teatro dell'Università di Padova», in *Il Gazzettino*, 15 août 1947 ; Ettore Rossi, « Marcel Marceau ci lascia», in *Il Gazzettino*, 17 août 1947.

la rencontre avec « ce personnage plus brechtien que le maître »[347] qui allait allumer l'étincelle de la production italienne du théâtre de Brecht, consacré par la suite dans les mises en scènes de Strehler.

Mais entretemps, De Bosio avait fait une autre rencontre importante, celle de Ludovico Zorzi[348], « universitaire atypique »[349] qui allait influencer et orienter de manière déterminante les études théoriques futures sur la *Commedia dell'Arte*. Commence alors une amitié profonde fondée sur l'étude de la dramaturgie de Ruzante. Zorzi accompagne, nourrit et encourage les recherches du jeune metteur en scène dans un parcours double qui voyait la redécouverte de Ruzante et de son dialecte à la lumière des intuitions brechtiennes. Ainsi, écrit Zorzi dans une lettre adressée à Meldolesi quelques années plus tard :

> Découvrir la ligne Ruzante-Brecht, comme nous le fîmes sans doute, était une sorte de miracle, mais Brecht, nous l'avions découvert à travers Eric Bentley ; tandis qu'avec Ruzante nous étions seuls (c'était le "classique" local à récupérer ; c'est du moins ainsi qu'il nous apparut dans un premier temps)[350].

Redécouvrir Ruzante semble être une évidence et une responsabilité intellectuelle pour les deux artistes. C'est ainsi qu'en 1950, ils s'attaquent à la mise en scène de *La Moscheta,* dans son dialecte d'origine[351], la première d'une longue série d'adaptations de pièces de Ruzante dont la principale vertu fut d'évacuer les nombreux préjugés et idées fausses qui pouvaient circuler sur sa dramaturgie[352].

---

[347] Ludovico Zorzi, in Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 435. [« questo personaggio più brechtiano del maestro »].

[348] *Ibid.*, p. 421.

[349] Stefano Mazzoni, *Ripensando Ludovico Zorzi*, edité le 23 juin 2007 sur le site web http://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=3332 (consulté le 01/12/2013). Pour un approfondissement sur la biographie artistique et intellectuelle de Ludovico Zorzi, cf. Claudio Meldolesi, « Il primo Zorzi e la " nuova storia" del teatro », in *Ludovico Zorzi e la "nuova storia" del teatro,* cit., p. 41-48 ; *Id.*, « Alla memoria di Ludovico Zorzi », in *Gianfranco De Bosio e il suo teatro*, A. Bentoglio (éd.), Rome, Bulzoni, 1995, p. 15-22.

[350] Dans une lettre de Ludovico Zorzi adressée à Meldolesi, datant du 20 juillet 1976, Venise. In Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 416-417. [« Scoprire la linea Ruzante-Brecht, come indubbiamente facemmo, fu una specie di miracolo ; ma Brecht lo scoprimmo per il tramite di Eric Bentley, mentre a Ruzante arrivammo da soli (era il «classico» locale da recuperare; così almeno in un primo momento ci parve) »].

[351] Emilio Lovarini et Ludovico Zorzi travaillent sur le texte ; De Bosio s'occupe de la mise en scène ; le décor et les costumes sont de Mischa Scandella et sur scène les comédiens : Cesco Ferro (Ruzante), Mario Bardella (Menato), Giuliana Pinori (Betìa), Giulio Bosetti (Tonin). Cf. *Ruzante sulle scene del '900* cit., p. 28-32 ; cf. aussi De Bosio, *Un trentennio di lavoro sul Ruzante* cit., p. 31-32 ; Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 416 *et sq.*

[352] Cf. Gianfranco De Bosio, « Riflessioni sul mondo e l'opera di Angelo Beolco detto il Ruzante », in Ludovico Zorzi, Giuliano Innamorati, Siro Ferrone (dir.), *Il teatro del Cinquecento. I luoghi, i testi e gli attori*, Florence, Sansoni, 1982, p. 83-90.

> La mise en scène au Teatro Comunale de Padoue de la *Moscheta* [...] (on ne disposait pas encore de la petite salle que nous aménageâmes par la suite comme un théâtre, et à laquelle nous donnâmes le nom de Ruzante) fit exploser un "cas". Le texte, strictement conforme à l'original, n'accordait aucune place à la légèreté et au divertissement. L'interprétation était délibérément tendancieuse : De Bosio avait lu la comédie dans une acception "populiste" au sens précis du terme, et il en avait proposé une réalisation engagée, fondée sur la découverte de l'ancien monde paysan italien comme un monde opprimé par les classes dirigeantes, historiquement dominé et socialement exploité. Nous prîmes à la lettre le parti du personnage du paysan, en indiquant didactiquement son innocence historique, en identifiant la substantielle non-responsabilité d'un monde marginalisé, séparé des valeurs culturelles et sociales de l'époque[353].

Ruzante était ainsi interprété à travers le prisme de la pensée gramscienne - de fait, en 1947, Einaudi avait publié *Lettere dal carcere*[354] - et le personnage du paysan en devenait le protagoniste. L'intérêt que De Bosio - grâce à la contribution décisive de Ludovico Zorzi[355] - affiche pour la redécouverte de la langue *pavana*[356] et du théâtre de Ruzante[357] - éloigné de ce qui faisait la spécificité des comédiens de l'Art, de ce que Poli appelle l'« ancienne *Commedia dell'Arte* »[358] - nous pousse à voir en De Bosio l'un des pères fondateurs de ce que nous proposons d'appeler *néo-Commedia dell'Arte*, de la même façon que Ruzante, Andrea Calmo[359], Zuan Paolo[360], et les autres auteurs du XVI[e]

---

[353] Ludovico Zorzi, *Storia di una scoperta* cit., p. 96. Pour des informations majeures sur le spectacle de 1950 cf. « *Apparato critico-scenico* » in *Moscheta*, Ludovico Zorzi et Gianfranco De Bosio (dir.), Padoue, Teatro dell'Università di Padova-Giuseppe Randi editore, 1951, p. 99-168. [«L'andata in scena della *Moschetta* al Teatro Comunale di Padova […] (non si disponeva ancora della piccola sala che in seguito attrezzammo a teatro e intitolammo al Ruzante) fece esplodere un "caso". Il testo, rigidamente conforme all'originale, non concedeva nulla all'accessibilità leggera e al divertimento. L'interpretazione era volutamente tendenziosa: De Bosio aveva letto la commedia in chiave "populistica", nel senso puntuale del termine, e ne proponeva una regia impegnata, fondata sulla scoperta dell'antico mondo contadino italiano come mondo oppresso dalle classi dirigenti, storicamente succube e socialmente sfruttato. Prendemmo, alla lettera, le parti del personaggio contadino, indicandone didatticamente l'innocenza storica, individuando la sostanziale non-responsabilità di un mondo emarginato, rescisso dai valori culturali e sociali del tempo»].

[354] *Ibid.,* p. 167. Pour un renvoi ponctuel cf. Antonio Gramsci, *Lettere dal carcere*, Turin, Einaudi, 1947. *Lettera a Tania* datant du 19 octobre 1931.

[355] Concernant les débuts de Gianfranco De Bosio et son expérience avec Ludovico Zorzi au Théâtre Universitaire de Padoue, cf. Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p.416-472.

[356] On entend par langue *pavana* le dialecte utilisé par Ruzante dans ses textes théâtraux et parlé par les habitants de la vallée du fleuve Po en Italie.

[357] Mario, Baratto,« L'esordio di Ruzante », in *Tre saggi sul teatro*, Venise, Neri Pozza, 1964 ; Ruzante, *Teatro*, Ludovico, Zorzi (dir.), Torino, Einaudi, 1967.

[358] Giovanni Poli, *La commedia dell'Arte est un mythe*, in Annexe p. 112. Document dactylographié, non daté, écrit en français.

[359] Cf. Vittorio Rossi, *Le lettere di messer Andrea Calmo riprodotte sulle stampe migliori*, Turin, Ermanno Loescher, 1888 ; Franco Fido, « Il Teatro di Andrea Calmo fra cultura, "natura" e mestiere », in *Il teatro italiano del Rinascimento*, Maristella Panizza Lorch (dir.), Milan, 1984.

[360] Cf. Giuseppe Vidossi, « La cantata del Rado stizzoso », in *Lares XXVI*, 1960, fasc. 3-4 ; Michele Cortelazzo, « Il linguaggio schiavonesco nel Cinquecento veneziano », in *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, 1971-1972*, CXXX, Venise, 1972 ; Manlio Pastore Stocchi, « Esperienze e esperimenti plurilinguistici », in *Storia della cultura veneta. Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, Vicence, 1981; mais surtout l'essai de Paola Ancillotto, « Un buffone a Venezia nella prima metà del Cinquecento », in *Quaderni di teatro*, n. 31, VIII, 1986.

siècle (Cimador[361], Cherea[362], et Cantinella[363]), ont été identifiés comme les "pères" idéologiques de la *Commedia* italienne des masques. Des études récentes ont en effet examiné et mis à jour la formation de nouvelles catégories professionnelles qui, provenant de la décomposition des groupes sociaux préexistants, avaient alors donné une nouvelle vie à l'art théâtral, à l'artisanat du spectacle[364].

La *stranezza*[365] (la singularité) théâtrale créée à Padoue par De Bosio et ses collaborateurs, prend fin en 1953, même si elle avait bénéficié de la protection et du soutien du Piccolo de Milan. La compagnie du Théâtre Universitaire ne supporte pas sa transformation en Théâtre Stable (le Théâtre Ruzante, évoqué par Zorzi, avec ses 350 places) qui fut : « insulté par les autorités universitaires à cause de la rébellion d'*Un uomo è un uomo* » de Brecht, et « non compris par les publics des théâtres normaux, auprès desquels il avait cherché un dernier soutien avec une longue tournée. Il ne fut pas même compris par Strehler, qui disait ne pas être intéressé par ce Brecht-là »[366].

L'expérience du théâtre universitaire de De Bosio dure ainsi à peine plus d'un lustre, mais représente un carrefour central traversé par les personnalités qui allaient donner vie à la réinvention de la *Commedia.* C'est là que se rencontrent (avant de partir travailler au Piccolo de Milan) Jacques Lecoq, qui crée une pédagogie théâtrale originale à partir de la pantomime française, et Amleto Sartori, qui découvre l'iconographie des masques en cuir et en élabore de nouveaux à partir d'elle. Amleto Sartori devient en très peu d'années « un artiste renommé, créateur et fabricant de masques, dont le nom est lié - directement ou indirectement, à travers ses étudiants et disciples - à tous les spectacles récents dans lesquels la *Commedia dell'Arte* est convoquée et ce dans les pays les plus divers »[367].

---

[361] Pompeo Molmenti, *La Storia di Venezia nella vita privata : dalle origini alla caduta della Repubblica*, Turin, Roux et Favale, 1880 ; Emilio Lavorini, *Studi sul Ruzzante e la letteratura pavana*, Gianfranco Folena (dir.), Padoue, Antenore, 1965 ; Giorgio Padoan, *Momenti del Rinascimento veneto*, Padoue, Antenore, 1987.

[362] Giovanna Romei, « De' Nobili (Cherea) Francesco », in *Dizionario Bibliografico degli italiani*, Rome, 1990, vol. XXXVIII, p. 752-756.

[363] Il existe très peu d'études sur Benedetto Cantinella, cf. Franco Bonanini, « Alla ricerca di Benedetto Cantinella, comico del Cinquecento », in *Teatro a Roma. Studi e Testi*, Roma, Bulzoni, 1984.

[364] Sur ce point cf. les ouvrages fondamentaux de Siro Ferrone, *Attori mercanti corsari*, cit., en particulier sur cette question le chapitre « Le stanze del teatro », p. 50-55 ; Roberto Tessari, *Commedia dell'Arte*, cit., p. 4 ; mais aussi Ferdinando Taviani, Mirella Schino, *Il Segreto della Commedia dell'Arte*, cit., p. 435-437.

[365] Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 418

[366] *Ibid.*, p. 458-459. [« Insultato dalle autorità accademiche per la ribellione di *Un uomo è un uomo* » et «non capito dal pubblico dei teatri normali, presso cui aveva cercato un ultimo sostegno con una lunga tournée. Non capito neanche da Strehler, che disse di non essere interessato da quel Brecht »].

[367] Ferdinando Taviani, « Commedia dell'Arte (influenze della) », cit., p. 397. [« un celebre artista creatore e ricostruttore di maschere al cui nome sono legati - direttamente o indirettamente, tramite i suoi allievi e continuatori - tutti i recenti spettacoli in cui la Commedia dell'Arte viene rievocata, nei più diversi paesi »].

De la rencontre entre ces deux artistes et Giorgio Strehler à Milan naît la deuxième édition, en 1952, de L'*Arlecchino servitore di due padroni*, où l'on trouve pour la première fois les célèbres masques en cuir conçus par Sartori qui redécouvrit, en la tirant du néant, une technique perdue dans la nuit des temps : celle des maîtres constructeurs de masques des XVI^{e}, XVII^{e} et XVIII^{e} siècles. En effet, dans la première version du spectacle, qui remonte à 1947, les acteurs portaient des masques en papier mâché ou bien un simple maquillage. La conquête du masque - se souvient Strehler - « fut pour tous un douloureux cheminement, parsemé d'embûches imprévues. Nous manquions d'une tradition perpétuée, d'une habitude physique et psychologique, et surtout nous faisait défaut une véritable technique appropriée à "l'instrument" »[368]. Le masque oblige ainsi l'acteur à créer une autre gestuelle et posture physique, car privé de son expression mimique, il doit traduire avec tout son corps ses intentions, en se métamorphosant en un caractère. C'est ainsi que le binôme Lecoq-Sartori acquiert tout son sens, surtout si on le met en perspective avec un mouvement plus large de retour à l'expression physique de l'acteur[369].

Dans les cercles théâtraux italiens, on assiste, un demi-siècle après les recherches d'Henri Bergson sur le rire comme « stimulateur de conscience »[370], au même basculement qui amène beaucoup d'artistes à s'éloigner du texte et de la parole désormais vide, pour chercher une corporalité inexplorée. C'est encore Strehler qui affirme : « J'étais à l'époque, comme beaucoup de jeunes metteurs en scène de ma génération, attiré par la problématique de l'expression corporelle [...] qui demeurait pour nous mystérieuse : le rapport du corps avec l'espace, la valeur expressive du geste et du mouvement, la qualité du silence animé »[371]. Ce n'est pas un hasard alors si les artistes de cette génération, Poli le premier, se sont consacrés au travail avec les masques. Amleto Sartori arrive même à donner à ces derniers une fonction morale, consistant à libérer l'acteur de « l'habitude et des schémas ordinaires qui se sont mis en place dans la société dans laquelle nous vivons »[372].

---

[368] Giorgio Strehler, « Préface », in Donato Sartori et Bruno Lanata (dir.), *L'art du Masque dans la Commedia dell'Arte*, Malakoff, Solin, 1983, p. 5.
[369] Cf. *Ritorno all'espressione fisica dell'attore*, Actes de la table ronde internationale du 19 septembre 1969, Venise, La Biennale de Venise, 1970.
[370] Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Félix Alcan, 1900. Les trois chapitres qui composent le livre étaient précédemment apparus en trois articles dans la Revue de Paris, respectivement le 1er et 15 février, puis le 1er mars.
[371] Giorgio Strehler, « Le "métier" de la poésie », in Donato Sartori et Bruno Lanata (dir.), *L'art du Masque dans la Commedia dell'Arte*, cit., p.173.
[372] Amleto Sartori, in *Ibid.*, p. 49.

Mais dans ce contexte, le recours aux formes de la *Commedia dell'Arte* n'était en soi qu'un prétexte, et ne représentait une finalité pour aucun des deux metteurs en scène *critici* (critiques)[373]. Toutefois, L'*Arlecchino servitore di due padroni*, spectacle-phare de la première saison du Piccolo Teatro de Milan, n'a pas été la seule production de cette institution consacrée à la redécouverte de la *Commedia dell'Arte*. Nos recherches nous ont permis de repérer l'existence de trois autres spectacles : *Il mimo e Noi* (Le mime et nous) en 1963, *La meravigliosa storia della Commedia dell'Arte* (La merveilleuse histoire de la *Commedia dell'arte*) en 1968, et *Arlecchino, l'amore e la fame* (Arlequin, l'amour et la faim) en 1971-72 dans lesquelles jouait le jeune Carlo Boso - élève de Strehler et de Poli - aux côtés de Ferruccio Soleri, le célèbre Arlequin du Piccolo.

Cette découverte vient confirmer l'idée que, dans la vingtaine d'années qui suivent la deuxième guerre mondiale, il y eut en Italie une véritable attention envers la tradition des formes *dell'Arte*. De plus, au cours de ces mêmes années, se met en place une histoire du spectacle qui part à la conquête de son autonomie par rapport aux disciplines scientifiques majeures. Le milieu universitaire fait preuve d'un intérêt croissant pour le phénomène historique de la *Commedia dell'Arte*, tandis qu'on assiste à une attention particulière des théâtres pour la production d'œuvres axées sur la même thématique. Giovanni Poli, lui, sera le premier à fondre ces deux tendances en une même ligne de recherche, en se servant des contributions scientifiques, notamment celles qu'offre l'anthologie historique de la *Commedia dell'Arte* de Vito Pandolfi, pour alimenter ses expérimentations scéniques sur le masque de Zanni et ce dans le cadre privilégié du théâtre universitaire.

II. 3 La naissance du Théâtre Universitaire Ca' Foscari

C'est à Venise que la dramaturgie vénitienne, ainsi que les masques et leur corporalité reprennent vie. Ils sont au centre des préoccupations de notre professeur de lettres *sui generis,* pressé de mettre en place son projet de renouvellement artistique. Les temps sont mûrs, et il est nécessaire de parier sur une structure qui puisse le soutenir et le "protéger", dans une ville, comme nous l'avons vu, sans théâtre, le Ridotto n'étant pas une alternative viable. C'est ainsi qu'avec l'ardeur et les motivations qui l'avaient poussé à

[373] Pour la définition de *regista critico* et de ses spécificités cf. le volume de Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit, et en particulier toute la deuxième partie du volume à partir de p. 414.

commencer son activité en 1946, avec « la ferme volonté d'éveiller une prise de conscience théâtrale »[374], Poli cherche un asile auprès du système universitaire.

> Sans conférences préalables pleines, comme cela arrive souvent, d'attaques polémiques contre les acteurs et les metteurs en scène, sans prétendre s'offrir comme remède souverain pour la thérapie théâtrale, humblement, dans une atmosphère de recueillement, est né le Théâtre Universitaire de Ca' Foscari[375].

Comme un miroir de la personnalité de Poli, cette opération se fait avec la plus grande sobriété, comme nous le décrit Adolfo Zajotti, nouveau directeur de la Biennale de Théâtre. Poli trouve ainsi sa propre dimension dans le tissu artistique de la ville lagunaire, et, malgré ses débuts en sourdine, son théâtre se transforme vite en un « centre permanent et un laboratoire très actif »[376] d'une culture théâtrale en pleine ébullition. De ce fait, il n'est pas étonnant que les dates des deux gestions coïncident. Poli[377] et Zajotti[378] restent à la tête de leurs organismes respectifs (le Théâtre Universitaire Ca' Foscari et le Festival de la Biennale théâtre) pendant plus de dix ans, de 1949 à 1962, contribuant tous les deux et de manière significative à ce renouveau. Zajotti se fait le promoteur d'une politique centripète grâce à laquelle il invite sur la scène de la Biennale les noms les plus significatifs du théâtre national et étranger, en faisant ainsi de sa structure une brillante vitrine de l'offre théâtrale contemporaine. De son côté, Poli tend de plus en plus à une stratégie centrifuge, commencée environ vers le milieu des années cinquante. Il permet au Théâtre Ca' Foscari d'être devancé, « pour l'activité exercée sur la scène internationale, c'est-à-dire pour les représentations réalisées à l'étranger »[379], seulement par le Piccolo de Milan, et se montre capable par ailleurs de « mettre en place un programme organique, qui peut être considéré comme un modèle et qu'aucun autre théâtre stable, avec des acteurs professionnels et des administrateurs, n'a pu réaliser

---

[374] Giovanni Poli, *Genesi e indirizzo estetico di Ca' Foscari*, cit. [« Il preciso impegno a risvegliare quella coscienza teatrale »]

[375] Adolfo Zajotti, « Anche Venezia ha un teatro universitario », in *Gazzetta veneta*, 8-9 juin 1950. [« Senza conferenze preventive, gonfie, come spesso avviene, di polemici attacchi sferrati all'impazzata contro attori e registi, senza pretendere di offrirsi a rimedio sovrano per la terapia teatrale, in umiltà, in un clima di raccoglimento, è nato il Teatro Universitario di Ca' Foscari »].

[376] Anna Scannapieco, *Il teatro di Ca' Foscari*, cit., p. 41. [« centro permanente e laboratorio vivacissimo »].

[377] Poli abandonne la direction de Ca' Foscari en 1962, même si jusqu'en 1964, il se charge de certaines mises en scène.

[378] Sur la direction de Zajotti cf. : Lamberto Trezzani, *Una storia della Biennale 1906-1976*, Florence, Le Lettere, 2003, p. 75-101.

[379] « Teatro di Ca' Foscari », in *Bollettino dell'Associazione 'Primo Lanzoni? Tra glia antichi studenti di Ca' Foscari*, 52, n.s., I, avril 1964, p. 49-58, cf. p. 55. [« per l'attività in campo internazionale e cioè per le rappresentazioni effettuate all'estero »].

jusqu'à présent en Italie »[380]. Cette affirmation, très forte et élogieuse, doit cependant être lue avec précaution pour ne pas tomber dans des confrontations inutiles et factieuses, même s'il existe une documentation de presse liée aux tournées du Théâtre Ca' Foscari. Nous avons dénombré vingt-cinq tournées au total en dix années d'activité, cela en croisant différentes sources ; un nombre non négligeable si l'on pense que pour la majeure partie, les participants étaient des étudiants qui participaient aux projets de mises en scène sur la base du volontariat et du bénévolat. Plus de deux fois par an, Poli et sa compagnie se déplaçaient pour des voyages très longs et épuisants, permettant ainsi à ces jeunes étudiants-acteurs de voyager à travers le monde (facteur exceptionnel à l'époque), en diffusant la dramaturgie vénitienne. Car, bien que le répertoire de la compagnie fût assez varié, les spectacles qui étaient représentés en tournée appartenaient tous à la veine de recherche sur la dramaturgie vénitienne.

Cela est encore plus impressionnant si l'on pense que le Théâtre Ca' Foscari n'avait absolument pas les moyens du Piccolo Théâtre et ne bénéficiait pas non plus de l'appui de l'institution universitaire comme dans le cas de Padoue, où le théâtre fut fondé par les professeurs eux-mêmes. Cela fut peut être l'un de ses points forts, qui lui permit d'avoir une plus grande autonomie. Si l'on regarde les documents administratifs - comme l'a déjà fait Anna Scannapieco, qui a été la première à proposer une étude « moins téléologique et pacificatrice »[381] sur la genèse de Ca' Foscari - on s'aperçoit que les débuts de cette expérience ne furent pas simples. Dans le compte-rendu des réunions du Conseil d'Administration[382] de l'Université (daté décembre-mars 1950), émergent des positions réticentes et des préoccupations de certains membres du corps enseignant qui révèlent que l'initiative n'eut aucunement « le soutien »[383], ni même « la pleine approbation »[384] des autorités universitaires, comme le prétendent Giovanni Poli et à sa suite Carmelo Alberti. À la fin de la réunion du 8 mars 1950[385], le Président Luzzato met au courant le Conseil d'Administration de la demande que Poli lui a adressée concernant le projet de constitution d'un théâtre universitaire. Les réactions sont les plus diverses, mais toutes plutôt réticentes à l'initiative : Finanza Tiberio Valente craint une « augmentation

[380] *Ibid.*, p. 51. [« attuare un programma organico, che può essere preso a modello e che nessun altro teatro stabile con attori e registi professionali ha saputo finora realizzare in Italia »].
[381] Anna Scannapieco, *Il teatro di Ca' Foscari*, cit., p. 46 [« meno teleologico e pacificante »]. Les informations admistratives recueillies par Anna Scannapieco alimentent la rédaction de ce chapitre.
[382] Archivio Storico Comunale Fabriano, (dorénavant ASCF), *Resoconto della riunione del Consiglio d'Amministrazione dal 21 dicembre, al 8 marzo 1950*, p. 275-276.
[383] Carmelo Alberti, *L'avventura teatrale di Giovanni Poli*, cit., p. 25 [« L'avvallo e il sostegno »].
[384] Giovanni Poli, *Dieci anni di un teatro universitario*, cit., [« il pieno favore »].
[385] ASCF, *Compte-rendu de la réunion du Conseil d'Administration du 21 décembre 1949*, cit.

financière croissante »[386] pour l'Institut Universitaire ; Marci Ara a peur que « le Sanctuaire académique soit perturbé »[387] par les activités d'un théâtre ; l'intervention de Gino Zappa, selon lequel une telle activité pourrait distraire définitivement - et inévitablement - les étudiants de leurs études, achève de dramatiser le tableau. Le seul véritable allié du Président Luzzato fut Italo Siciliano (qui lui succède à la présidence de l'Institut), lequel « applaudit vivement l'initiative »[388] tout en demeurant perplexe quant à l'aspect financier. Toutes ces défiances étaient peut-être dues à l'embarras dans lequel était plongé l'Institut Universitaire vénitien[389] dans les années d'après-guerre, en partie à cause du nombre d'inscrits qui avait diminué de plus de la moitié en moins de dix ans. Le nouveau Président Italo Siciliano[390] était même arrivé à parler d'un « exode massif »[391].

Néanmoins, le "petit nombre" d'étudiants de l'Institut, c'est-à-dire moins de deux mille[392], semble accueillir très favorablement l'initiative du Théâtre Universitaire qui naît « dans une ambiance estudiantine, empreinte d'enthousiasmes artistico-culturels »[393]. L'atmosphère du contexte culturel universitaire se présente alors comme la plus appropriée pour développer ce projet qui, en dix ans, devient un extraordinaire centre d'agrégation et de formation : Poli parle de cent soixante-six personnes qui seraient passées par cette structure, entre acteurs, scénographes, organisateurs[394], un chiffre révélateur de l'action fédératrice de ce théâtre universitaire.

II. 4 Ca' Foscari : un modèle à imiter

> Par rapport aux nombreuses choses qu'il a faites, il a écrit très peu, tout le contraire de ce qu'on à l'habitude de voir aujourd'hui : tracer une ligne sur une toile et y écrire un traité ; apporter le néant sur la scène, tout en l'accompagnant de deux

[386] *Ibid.,* p. 275-276. [« crescente aggravio finanziario »].
[387] *Ibid*. [« si turbi il Sacrario academico »].
[388] *Ibid.* [«plaude vivamente l'iniziativa»].
[389] Jusqu'en 1968, il est inapproprié de parler d'Université des Études, car il s'agissait d'un *Istituto Universitario* (Institut Universitaire) composé seulement de deux facultés - même si elles étaient très prestigieuses - celle d'économie et commerce, et puis en 1954, celle de langues et littératures étrangères.
[390] Avant lui, c'est Gino Luzzatto qui avait présidé l'université, de 1945 à 1953.
[391] Italo Siciliano, *Istituto universitario di economia e commercio e di lingue e letterature straniere - Venezia, Annuario per gli anni accademici dal 1952-1953 al 1956-57*, Venise, Ca Foscari, p. 25. [« esodo di massa »].
[392] Les chiffres que nous restitue Anna Scannapieco sont alarmants, en passe de 7.200 inscrits en 1945/46 à 4.063 en 1948/49, pour arriver jusqu'à 1.939 en 1952/53. Cf. Anna Scannapieco, *Il teatro di Ca' Foscari*, cit., p.44.
[393] Giovanni Poli, *Dieci anni di un teatro universitario*, cit., p. 19. [« In un clima goliardico, pregno d'entusiasmi artistico-culturali »].
[394] *Ibid.*

cents pages de dissertation éthicophilosophico-sociologique. Je n'ai même pas réussi à le convaincre de cela, malgré les nombreuses sollicitations[395].

S'il est vrai, comme le lui reproche ici Gastone Geron, que les écrits laissés par Poli sont fort peu nombreux, eu égard à l'ampleur de l'activité menée avec le Théâtre Ca' Foscari, le metteur en scène a au moins fixé un bilan de ces années dans le volume *Dieci anni di un teatro universitario* (Dix ans d'un théâtre universitaire), qu'il faut lire en étant attentif aux trop simples raccourcis et aux tonalités nostalgiques de l'auteur. Néanmoins, l'ouvrage a le mérite de fournir un cadre de référence solide et ponctuel dans lequel nous avons pu conduire nos réflexions. Ce volume représente pour Poli « la chronique des événements scéniques et des recherches culturelles du Théâtre Universitaire Ca 'Foscari »[396] pendant ses dix premières années d'activité. Peu après, il éprouve le besoin de le republier en ajoutant une annexe sur l'activité menée entre 1959 et 1962, c'est-à-dire après avoir mis en scène *La Commedia degli Zanni*, et avant de déménager à Milan au Palazzo Durini. Mais pour le moment, concentrons-nous sur ces dix premières années.

Dans la préface de la première édition, Poli spécifie que cette publication est conçue comme un document-monument, destiné « à initier et encourager la formation d'autres structures de ce genre dans les universités italiennes »[397]. Pour ce faire, il décrit « les origines, les tentatives tant négatives que positives, le développement et les conclusions artistiques, techniques, par rapport à l'organisation »[398]. Le Théâtre Ca' Foscari devient en effet un modèle d'organisation, tant et si bien qu'en 1962 Poli est contacté par la rédaction de l'Encyclopédie du Spectacle, dirigée par Silvio D'Amico, pour rédiger l'article *Universitario Teatro*[399]. Et s'il est bien vrai que Poli, à la différence d'autres grands metteurs en scène ou penseurs du théâtre, n'a pas beaucoup écrit, il est malgré tout significatif que, parmi le petit nombre de chercheurs qui se sont consacrés à son activité (surtout celle universitaire), personne n'ait jamais cité cet article. Ne le mentionnent ni

[395] Gastone Geron, *Commemorazione a Nino*, cit., in AMP. [« Rispetto al moltissimo che ha fatto, egli ha scritto pochissimo, esattamente all'opposto di quello che oggi si usa : tracciare una linea su una tela e scriverci sopra un trattato; portare il nulla sulla scena, accompagnandolo con duecento pagine di dissertazione eticofilosofiche-sociologiche. Neanche in questo ho avuto partita vinta con lui, malgrado le molte sollecitazioni ».]

[396] Giovanni Poli, *Dieci anni di un Teatro Universitario*, cit., p.9. [« La cronaca degli avvenimenti scenici e delle ricerche sceniche e culturali del Teatro Univesitario Ca' Foscari »].

[397] *Ibid.* [« A iniziare e favorire la formazione di altri complessi del genere presso gli Atenei italiani »].

[398] *Ibid.* [« Le origni, i tentativi negativi e positivi, lo sviluppo e le conclusioni in sede artistica e in quella tecnico-orgnaizzativa, del primo esperimento studentesco a carattere stabile e consinuativo »].

[399] Dans son article sur le théâtre universitaire, Poli déclare clairement que son initiative est née sous l'impulsion du théâtre de Padoue et que «sur le modèle du Théâtre Universitaire Ca'Foscari sont en train de naître de nombreuses autres initiatives étudiantes ». Cf. Giovanni Poli, *Universitario Teatro*, cit., p. 1288. [«sulle orme del T.U. di Ca' Foscari stanno prendendo vita in Italia numerose iniziative studentesche»]

Anna Scannapieco[400], ni Paolo Puppa qui a écrit un essai fort convaincant sur la « glorieuse aventure »[401] du Théâtre Ca' Foscari dont il a été à l'époque le témoin direct, ni même Carmelo Alberti, qui fait curieusement l'impasse sur ce document dans sa monographie. L'article *Universitario Teatro* est ainsi passé totalement inaperçu. Et probablement ne l'aurions-nous nous-mêmes jamais repéré si nous ne nous étions pas plongé dans les documents conservés dans les archives historiques de l'Université Ca' Foscari, dans la série *Rettorato «Scatole lignee» 1912-1966*. Celle-ci est aujourd'hui conservée dans la Sala Archivio de l'Université Ca' Foscari, et a été retrouvée à la suite des recherches spécifiques visant à identifier la présence de documents historiques à l'intérieur du magasin de la Celestia[402] où sont déposées les archives de l'Université. Les boîtes en bois, dont certaines étaient dans un état de conservation très précaire, ont été transférées dans la Salle Archives à l'automne 2008, et un premier classement systématique a été réalisé en 2009 par Andrea Caracusi[403]. Les dossiers concernant l'activité du Théâtre Universitaire sont au nombre de six : 39, 39A, 40, 41, 43, 44, et nous fournissent des informations très instructives concernant l'organisation et le fonctionnement de la structure ; nous avons d'ailleurs joint en annexe un catalogage minutieux du contenu des certains dossier[404].

Dans le dossier n°40-3 : *Voce Teatro Universitario per l'Enciclopedia dello spettacolo,* nous avons repéré une correspondance entière échangée entre Giovanni Poli et Giuliana Poggiani, à l'époque secrétaire de rédaction de l'Encyclopédie, mais aussi les recherches directes et indirectes - et des plus pertinentes - effectuées par Poli pour la rédaction de l'article. Nous découvrons ainsi les liens d'amitié et la collaboration qui le lient au journaliste et écrivain Alberto Perrini, à qui il demande des informations sur les premiers groupes de théâtre universitaire d'avant la deuxième guerre mondiale et sur le GUF (Groupe Universitaire Fasciste). De plus, dans les lettres que Poli écrit aux différents théatres universitaires, tels que Gênes, Parme, Bologne et Rome, pour être informé de leur activité, on découvre que le ton qu'il emploie dans une lettre adressée à

[400] Anna Scannapieco, *Il teatro di Ca' Foscari*, cit.
[401] Paolo Puppa, *Il teatro universitario di Ca' Foscari*, in *Venezia e le lingue e letterature straniere*, Sergio Perosa, Michela Calderaro et Susanna Regazzoni (dir.), Rome, Bulzoni Editore, 1991, p. 111. [«Gloriosa avventura»].
[402] *Campo della Celestia* : ainsi s'appelle la place, dans le sextier du Castello à Venise, où se trouve actuellement une partie des Archives historiques de l'Université Ca' Foscari.
[403] Le responsable du projet était le Professeur Mario Infelise, et le fonctionnaire responsable le Docteur de recherche Antonella Sattin, avec laquelle nous sommes entrés en contact pour visionner les documents. Pour plus d'information sur ce projet, voir la *Guida Informativa* rédigée par Antonella Sattin, accessible sur internet : http://www.unive.it/media/allegato/SBA/ArchivioStorico-GuidaInformativa-2009ottobre.pdf
[404] Cf., Annexe IV, chap. III, *Archives Historiques Ca' Foscari - « Scatole Lignee » 1912-1966*, p. 271-281.

Gianfranco De Bosio, ancien directeur du Théâtre Universitaire de Padoue, est révélateur d'une familiarité que personne n'avait jamais soulignée jusqu'à présent. En effet, si les lettres adressées aux autres directeurs sont signées par Andreotti Loria, l'administrateur-organisateur du Théâtre Ca' Foscari, et écrites sur un ton assez formel, la lettre adressée à Gianfranco De Bosio - à l'époque déjà directeur du Théâtre Stable de Turin - est rédigée par Giovanni Poli lui-même, avec l'incipit presque amical « *Caro Gianfranco* » (Cher Gianfranco). En outre, alors que toutes les autres lettres sont envoyées à l'attention des théâtres, seule celle-ci est adressée au domicile de De Bosio à Milan, qui, étant en déplacement à l'étranger, laisse sa secrétaire prendre le relais de la correspondance[405]. Nous découvrons ainsi une proximité entre les deux hommes de théâtre et leurs expériences théâtrales relatives, qui va au-delà de l'ordre "géographique". Et si nous ne pouvons que faire des hypothèses sur les relations personnelles tissées entre eux, faute d'une documentation plus solide, il ne faut pas non plus ignorer que dans l'article *Universitario Teatro,* Poli écrit noir sur blanc que le Théâtre Ca' Foscari est né « suivant l'exemple de Padoue »[406]. C'est ainsi que le lien de proximité évoqué à plusieurs reprises entre les deux théâtres universitaires trouve ici un témoignage direct et incontestable[407].

Si l'on veut comprendre au mieux ce phénomène de filiation entre les deux théâtres universitaires, il faut prendre en compte au moins deux autres circonstances, que l'on peut considérer toutes deux de l'ordre du voyage, dans le sens de partage et d'échange. Premièrement, le rôle de passeur joué par Mischa Scandella, le scénographe qui accompagne Poli depuis ses débuts avec l'Arco, que nous trouvons aux côtés de Gianfranco De Bosio dès 1946, pour la mise en scène inaugurale du Théâtre Universitaire de Padoue, *Le Coefore*[408] (qui sera repris aussi à Venise au Théâtre

[405] Dans le dossier N°40/3, voir la lettre du 7 décembre 1961 signée par Giovanni Poli et adressée à Gianfranco de Bosio, puis celle datant du 12 octobre 1961 de Brunella Pellegrini du Théâtre Stable de Turin qui répond à Poli en lui disant que De Bosio n'est pas sur place, mais que si nécessaire, elle pourrait se mettre en contact épistolaire avec lui si les informations fournies n'étaient pas suffisantes.

[406] Giovanni Poli, *Universitario Teatro*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, Silvio D'amico (dir), Rome, Le maschere, 1962, Vol IX, p. 1286-1294. [« sull'esempio di Padova »]

[407] Si Carmelo Alberti avait déjà pour sa part indiqué un lien de proximité entre les deux structures, sans approfondir la question, Anna Scannapieco, quant à elle, a en revanche cherché à souligner plutôt leurs différences structurelles, affirmant que la parabole de vie du centre *patavino* « était censée décourager les analogies trop faciles avec ce que sera l'institution théâtrale *cafoscarina* » [Anna Scannapieco, *Il Teatro di Ca' Foscari*, cit., p. 45, précisément la note 16]. Le théâtre de De Bosio, après qu'il en eut pris la direction, subit une série de mutations très rapides : il devient en 1948-49 école d'art dramatique du Théâtre Universitaire, puis entre 1949 et 1952, se transforme en compagnie stable et enfin pendant la saison 1952-53, il prend le nom de Théâtre Stable de la ville ; mais ces transformations sont postérieures à la genèse du Théâtre de Ca' Foscari.

[408] Information fournie par Claudio Meldolesi dans *Fondamenti del Teatro italiano*, cit, p. 185. La première du spectacle date du 23 novembre 1946, sur scène les acteurs : Contarello, Tinebre, Pinori. Scandella continuera à travailler avec Gianfranco De Bosio sur presque toutes les productions qu'il mettra

Goldoni, la même année, avant sa fermeture). Puis vient un deuxième "voyage" qui ne concerne pas une personne mais un spectacle. Ainsi, en 1949, quelques mois avant l'ouverture du théâtre universitaire de Venise, a lieu la première tournée du théâtre padouan en territoire "étranger", précisément au Théâtre de la Fenice où De Bosio est invité à représenter la pièce de Goldoni, *I pettegolezzi delle donne* (*Les Cancans*)*,* dans le cadre de la dixième édition de la *Biennale Teatro*. Comment penser que Poli n'a pas assisté à cette représentation ? De plus, toujours sur le modèle du théâtre de Padoue, Poli décide de compléter son activité scénique par la publication d'une série de livres (à partir de 1957), - à l'instar d'un certain nombre de théâtres "de base" - dans lesquels sont publiés les textes des spectacles considérés comme les plus significatifs de l'activité de Ca' Foscari, comme il le spécifie lui-même dans l'article *Universitario teatro*. S'il est vrai que cette pratique avait déjà été mise en place par le Théâtre Universitaire des GUF de Rome, comme le souligne Anna Scannapieco, on peut affirmer aujourd'hui que Poli n'était pas au courant de ces pratiques avant 1961 car dans l'échange épistolaire avec Perrini, il lui demande des informations précises sur les théâtres des GUF, dont à l'évidence il ne connaissait pas grand-chose, comme le demontre la réponse de son ami journaliste : « Cher Poli, bien évidemment je peux te donner des nouvelles, des noms et faits curieux, concours, spectacles et plus, sur les anciens du théâtre GUF, même fragmentaires »[409]. Par ailleurs, Poli, qui était en train de conduire ses recherches parallèlement à celles de Perrini, entre directement en contact avec l'Université de Rome pour obtenir des renseignements sur l'ancien Théâtre Universitaire. Il informe ainsi Perrini : « Aujourd'hui, j'ai reçu du matériel de l'université de Rome, dans lequel se

---

en scène avec le TUP (nous indiquons la date de la première et le titre du spectacle tel qu'il a été proposé en italien et l'auteur de la pièce) : 23 novembre 1946 *Le coefore* d'Eschyle, 9 mars 1947 *Il pellicano* de August Strindberg, 2 janvier 1948 *Tragedia d'amore de Gunnan* d'Heiberg, 24 avril 1948 *Il Mulatto* de Langston Hughes, 2 avril 1949 *I pettegolezzi delle donne* de Carlo Goldoni, 16 juin 1949 *La devozione alla messa* de Pedro Calderòn de la Barca ; 16 septembre 1949 *Arlecchino poeta laureato* de Diego Valeri (mise en scène par Jacques Lecoq), 18 janvier 1950 *La cameriera brillante* de Carlo Goldoni, 23 janvier 1950 *Amore di Don Perlimpin con Belisa nel suo giardino* de Federico Garcia Lorca, 23 janvier 1950 *La medicina di una ragazza malata* de Paolo Ferrari, 1er mars 1950 *Le lombarde* de Giovanni Testori, 19 mars 1950 *Il tempo e la famiglia conway* de Priestley, 30 novembre 1950 *La Moscheta* d'Angelo Beolco, 1950 *Anfitrione* de Molière, 19 avril 1951 *Male di vivere* de Siro Angeli, 4 janvier 1952 *Le smanie della villeggiatura* de Carlo Goldoni, 27 fevrier 1952 *Agamennone* d'Eschyle, 12 avril 1952 *Le dolenti dell'ultima notte* de Riccardo Bacchelli, 13 avril 1952 *La contessina Giulia* de August Strindberg, 24 octobre 1952 *Sei peronaggi in cerca d'autore* de Luigi Pirandello, 21 novembre 1952 *I mimi angelici* de Carlo Cornagi, 18 décembre 1952 *La famiglia dell'antiquario* de Carlo Goldoni, 23 janvier 1953 *L'albero dei poveri (Bassifondi)* de Massimo Gorki, 21 février 1953 *Un uomo è un uomo* de Bertold Brecht. Pour un cadre exhaustif sur la production du TUP cf. Giovanni Pugliesi, *Gianfranco De Bosio e il teatro dell'Università di Padova (1946-1953)*, Rome, Cromografica, 2009.

[409] Lettre écrite par Alberto Perrini, adressée à Giovanni Poli, datée du 24 octobre 1961 in *Archivio Storico Ca' Foscari, Scatole Lignee,* n° 40-3. [« Caro poli, certo, posso darti notizie, nomi e fatti curiosi, concorsi, spettacoli e varie sugli antichi Teatri-GUF, anche se frammentarie »].

trouvent aussi des informations sur la période de l'avant-guerre et de la guerre »[410]. La dette de Poli envers le théâtre universitaire voisin nous semble largement démontrée. Ainsi lorsqu'Anna Scannapieco, dans son essai, souligne les dérives de certains chercheurs qui ont essayé d'esquisser la mythologie des origines du Théâtre Ca' Foscari, en se laissant emportés par des motivations bien trop hâtives, précipitées ou même tendancieuses, on ne peut que lui donner raison. Nous lui sommes débiteurs d'avoir éclairé la question des financements initiaux perçus par le théâtre, réduisant au silence la rumeur des fameuses *1000 lires*[411], grâce auxquelles Poli aurait commencé son activité au sein de l'Université. Toutefois, d'après l'analyse des documents d'archives, il nous semble que tous doutes sont levés concernant la question de l'influence du Théâtre Universitaire de Padoue sur celui de Venise[412]. Il nous revient maintenant d'analyser plus attentivement la proximité programmatique des deux structures, car la tendance de l'historiographie moderne tend à isoler l'expérience du Théâtre Universitaire de Padoue, en niant tout lien avec les expériences universitaires postérieures, et en le considérant plutôt comme l'expression d'un phénomène propre au panorama du système théâtral italien de la deuxième moitié du siècle, celui des *teatri di base*.

II. 5 Le Théâtre Ca' Foscari, une anomalie des théâtres de "base" ?

Le terme de *teatro di base* est employé par Claudio Meldolesi dans son ouvrage capital *Fondamenti del teatro italiano*, pour indiquer un phénomène qui se répand surtout dans le nord de l'Italie, tout de suite après la deuxième guerre mondiale. Il concerne des compagnies "stables" non professionnelles, qui adoptent un répertoire non commercial, dans le but d'une croissance artistique propre. De nature idéologique, la production de ces théâtres vise à créer un nouveau type de public, loin de la somnolente et pédante population habituelle. Leur existence, cependant, sera de courte durée, car fondée sur l'amateurisme et insuffisamment expérimentée pour faire face aux différentes contingences organisationnelles. Cependant, toujours selon Meldolesi, ces structures se sont avérées être fondamentales pour la transition vers les théâtres de service public. À

[410] Lettre écrite par Poli adressée à Alberto Perrini le 28 octobre 1961, in *Ibid*. [« oggi, mi è giunto il materiale dell'Università di Roma, in cui trovansi anche delle notizie del periodo anteguerra e guerra »].
[411] Poli reçut une première subvention de 25000 lires, auxquelles il faut ajouter une deuxième de 165.000 lires. Des financements donc pas si dérisoires que le disait « la rumeur », si l'on considère que pour l'organisation du Festival international des théâtres universitaires organisé à Parme en 1953, lui sont allouées 100.000 lires. Cf. Anna Scannapieco, *Il Teatro Ca' Foscari*, cit. p. 50.
[412] Cf. *supra*, p. 123, note 412.

un certain moment en effet, se répandit en Italie l'idée que la formule des *teatri stabili* était la seule viable, et que « sans la fin des théâtres de base, le système des théâtres "stables" n'aurait pas pu s'affirmer comme il l'a fait »[413]. L'expérience de ces théâtres périphériques – dits « de base » - prend fin à partir des années cinquante sans avoir une vraie suite, car les théâtres "stables", créés postérieurement, furent conçus comme quelque chose de « vraiment innovant »[414]. C'est ainsi que l'un après l'autre, les théâtres - dits « de base » -, pris en considération par Meldolesi, ferment leurs portes. Le premier fut le théâtre de *La Soffitta* de Bologne[415], en 1951, après quatre années d'activité. Son originalité provenait d'un travail qui faisait coexister trois réalités différentes : des metteurs en scène, des acteurs en partie professionnels, et des intellectuels attirés par le théâtre. Le *primattore* Memo Benassi avait réussi à le doter d'un public propre et à promouvoir des activités parallèles comme des lectures publiques. Puis l'année suivante, ce fut le tour de la compagnie milanaise du *Carrozzone* de Fantasio Piccoli, qui avait proposé un théâtre ambulant au service de la population la plus défavorisée. Un théâtre avec une grande participation de jeunes gens, où Piccoli fonctionnait comme un gourou, et qui s'acheva parce que la plupart des acteurs préférèrent le confort du théâtre "normal", et parce que les participants n'appartenaient plus à une génération homogène.

En 1953, comme nous l'avons déjà évoqué, c'est le théâtre de Padoue qui arrêtera son activité et De Bosio, « hanté d'avoir à payer les dettes de son ancien théâtre, commença à représenter un peu de tout, inaugurant une phase de longue incohérence »[416]. Dans ces très denses et passionnantes pages où Claudio Meldolesi fait le point sur l'expérience des *teatrini* (petits théâtres) ou "théâtres de base", préludes des théâtres "stables" en Italie, dans une note en bas de page - probablement par manque d'informations suffisantes pour développer son intuition[417] - il indique Ca' Foscari comme une expérience "de base" très significative. Or si cela est fort suggestif, il faut néanmoins souligner une différence importante qui éloigne l'expérience de Poli au Théâtre de Ca' Foscari des "théâtres de base". Presque tous les metteurs en scène qui avaient lancé cette initiative sont devenus

---

[413] Claudio Meldolesi, *Fondameti del teatro italiano*, cit., p. 459. [« senza la fine dei teatri di base, il sistema dei teatri stabili non avrebbe potuto affermarsi come fece »].
[414] *Ibid.* [« veramente innovativo »].
[415] Pour une description approfondie de cette réalité cf. Gemma Stagni, *«La soffitta» di Bologna (1948-1951),* Bologne, Patron, 1981.
[416] Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 460. [« De Bosio assillato dal dover pagare i debiti del suo vecchio teatro, si mise a rappresentare di tutto inaugurando una fase di lunga incoerenza »].
[417] Ou alors, peut-être Meldolesi interprète l'expression de Poli dans *Dieci Anni* (cf. *supra* p. 105, note 338), mais nous ne savons pas s'il connaissait ce livre, vu qu'il n'était pas diffusé sur le marché de l'édition. De plus, le peu de bibliographie existant sur Poli est postérieur à la parution, en 1984, du *Fondamenti del teatro italiano* de Meldolesi ; la monographie d'Alberti date par exemple de 1991.

les animateurs, à des moments différents, des principaux théâtres "stables" italiens (Milan et Gênes à part)[418], alors que Poli reste à la tête du Théâtre Ca' Foscari jusqu'aux années soixante, sans réussir à s'insérer dans le circuit du théâtre public[419], contraint ainsi de créer son propre théâtre privé.

Par ailleurs, comme l'affirme encore Meldolesi, dans la deuxième moitié des années cinquante, celui « qui commençait à fréquenter les théâtres ne pouvait même pas soupçonner que seulement quelques années auparavant, il y avait eu une diaspora de base »[420]. Désormais les spectacles proposés sur les scènes nationales correspondaient à un modèle unique, et cette uniformité avait à voir avec la nouvelle consolidation du système de subventions et de « l'acteur fonctionnel, dont la malléabilité était venue affecter tous les théâtres existants »[421]. Le théâtre de Poli, ne suivant pas les logiques du marché, restait libre de conduire ses recherches sur un répertoire aussi varié que singulier.

L'aventure du Théâtre Ca' Foscari, qui fut en mesure de résister précisément pendant vingt-cinq ans (de 1949 à 1975), passant de manière définitive en 1965 sous la direction de Renato Padoan, représente à elle seule un « document historique »[422] absolument cohérent, plus riche et articulé que l'expérience voisine, nous permettant aujourd'hui de réinterpréter la relation entre les projets culturels, les mondes idéologiques et l'expérience professionnelle de Poli dans le cadre culturel de la Venise de l'époque.

Poli crée une compagnie "stable de base", en mesure de compenser la dispersion des forces théâtrales de la ville, qui avaient souvent été attirées dans d'autres centres où elles pouvaient tenter une vraie carrière professionnelle. Il suffit de penser à la valeur de certains acteurs passés à Ca' Foscari comme Maria Pia Colonnello, Gian Campi, Virgilio Zernitz, Alvise Battain, Roberto Milani et Donatella Ceccarello, ainsi qu'à des artistes-scénographes de l'importance de Armando Pizzinato, Scandella et Borsato. Il n'est pas déraisonnable de parler, comme le fait Paolo Puppa, d'une « grande occasion manquée »[423] pour créer une institution vénitienne stable et renouvelée à la lumière de l'avant-garde. Néanmoins, le Théâtre universitaire Ca' Foscari reste un objet d'étude à

[418] Cf. Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 460.
[419] Le Théâtre Ca' Foscari, selon nous, survit accidentellement à cette spoliation car le passage à la forme stable était bien dans les intentions de son fondateur mais la lagune était dépourvue de théâtres, lui rendant cette perspective impossible.
[420] Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 461. [« chi cominciava a frequentare i teatri non poteva nemmeno sospettare che solo pochi anni prima ci fosse una diaspora di base »].
[421] *Ibid*., [« dell'attore funzionale, la cui duttilità era arrivata a condizionare tutti i teatri esistenti »].
[422] Paolo Puppa, *Il teatro Univeritario di Ca' Foscari*, cit., p. 112.
[423] *Ibid.,* p. 121.

part entière, enraciné dans une tradition vieille de plusieurs siècles et capable de retenir ses composantes - acteurs et artisans - au-delà des conditions provisoires d'une scène universitaire.

III. LE RÉPERTOIRE DU THÉÂTRE UNIVERSITAIRE CA' FOSCARI

À la fin de la séance du 8 mars 1950, le Conseil d'Administration de l'Université de Ca' Foscari décide d'autoriser une représentation exceptionnelle, à titre d'essai, pour ensuite statuer sur la proposition faite par Giovanni Poli d'instituer un théâtre universitaire au sein de la prestigieuse institution lagunaire[424]. C'est ainsi que ce jeune metteur en scène « passionné » et caractérisé par « une sensibilité presque physique »[425] - comme le décrit Vice dans un compte-rendu de la *Cruche cassée* en 1948 - se trouve à la tête d'un groupe d'étudiants qui, à peine un mois après la décision du Conseil, propose son spectacle pilote, un baptême expérimental qui heureusement obtient « l'approbation totale du public »[426]. Poli avait souhaité utiliser l'Aula Magna, mais il dut se contenter d'une "autre salle", ce qui montre la prudence du Conseil d'Administration. Le grand succès obtenu pour cette première lui permet de convaincre les membres de la direction universitaire de lui faire confiance, et c'est ainsi que, pour les trois saisons à venir, la compagnie put bénéficier pour ses premières manifestations théâtrales de l'Aula Magna de l'Université Ca' Foscari, transformée à l'occasion en salle de spectacle. Il faudra attendre 1953 pour que la compagnie se voie attribuer des espaces adaptés à son activité.

> Nous jouions en contact étroit avec le spectateur, sans souffleur, sans tréteaux, avec seulement quelques éléments scéniques indicatifs ; il y avait, à notre avis, le goût d'un théâtre primordial où l'évocation du fantastique provenait de la communion spirituelle entre l'acteur et le spectateur, où le public se reconnaissait dans sa fonction chorale et créative[427].

---

[424] ASCF, *Compte-rendu de la réunion du Conseil d'Administration du 8 mars 1950*, cit., p. 275-276. Voici l'extrait du document : « […] il Consiglio delibera di consentire per ora soltanto un esperimento, una rappresentazione di prova, da effettuarsi non nell'Aula Magna, ma in altra sala. Dopo detta rappresentazione il Consiglio avrà migliori elementi per giudicare e si pronuncerà nuovamente sulla questione».

[425] Vice, «La brocca rotta smaschera il giudice donnaiolo», *Gazzettino-Sera*, 2-3 luglio 1948 [«Un regista giovane e appassionato, di una sensibilità quasi fisica»].

[426] Giovanni Poli, *Dieci anni di teatro universitario. Cronaca degli avvenimenti scenici e delle ricerche estetiche del Teatro Univeritario di Ca' Foscari*, Venise, Tipografia Emiliana, 1959, p. 19. [« Il pieno favore del pubblico »].

[427] Giovanni Poli, *Relazione sull'attività del Teatro Universitario "Ca' Foscari"*, document conservé dans le dossier *N°39-I : Teatro Universitario documenti 1953-1954* du fonds *Scatole Lignee* des Archives Historiques de l'Université Ca'Foscari. Document très riche rédigé par Poli à l'attention de la Présidence

Giovanni Poli fait du Théâtre Universitaire Ca' Foscari un modèle de compagnie stable, non professionnelle, gérée et animée par des étudiants qui, après cette expérience, se lancent souvent dans une carrière professionnelle : un terreau fertile pour des nouvelles générations d'acteurs. Les débuts de la compagnie ne sont pas simples car elle est non seulement dépourvue d'espace approprié pour les répétitions et les représentations pendant les trois premières saisons, mais elle doit en plus créer son propre répertoire qui puisse satisfaire les attentes d'un public à fidéliser. L'intelligence de Poli sera de diversifier le plus possible, dans un premier temps, le choix des textes à représenter en faisant participer directement le public à cette sélection, grâce à un système de vote qui est à notre avis l'une des clés du succès de son théâtre.

III. 1 Éduquer le public : créer un réseau

Le 5 avril 1950, la jeune compagnie inaugure donc sa nouvelle activité théâtrale avec la mise en scène de deux pièces en un acte, présentées à un mois de distance l'une de l'autre, et pensées pour conquérir l'approbation définitive d'un collège d'enseignants qui ne voyait pas encore d'un très bon œil l'initiative du jeune professeur. Au lieu de proposer à nouveau des mises en scènes provocatrices, comme c'était le cas avec *Antigone* d'Anouilh ou *Huis clos* de Sartre, Poli décide alors de monter des auteurs moins problématiques et plus attractifs. Le choix tombe sur deux pièces, déjà abordées par notre metteur en scène et proposées au *Ridotto* en 1948[428], l'une de Thornton Wilder, *Felice Viaggio*,[429] et l'autre d'Anton Tchekhov, *L'Anniversario*. À travers ces deux mises en scène, d'un côté s'affirme la continuité entre l'expérience de l'Arco et celle du théâtre universitaire, et de l'autre, se confirme la volonté de contrer la tendance vériste qui prédomine dans le pays. Poli s'exprime clairement à ce sujet lorsqu'il écrit à propos de

---

du Conseil des ministres italiens (Direction générale du spectacle à Rome), auquel nous ferons souvent référence dans ce chapitre. [«Si recitava a stretto contatto con lo spettatore, senza suggeritore, senza palcoscenico, con pochi elementi scenici indicativi; c'era a nostro avviso, il gusto di un teatro primordiale dove l'evocazione fantastica nasceva dalla comunione spirituale tra attore e spettatore, dove il pubblico si riconosceva nella sua funzione corale e creativa»].

[428] Alberto Bertolini, « Le prime al Ridotto. Merimmée e Wilder », cit.

[429] *Felice viaggio* de Thornton Wilder a été publiée pour la première fois in *Il dramma: rivista mensile di commedie di grande successo*, année 16., n. 327, 1er avril, 1940, p. 37- 42.

Felice viaggio : « Le synthétisme de l'auteur américain propose une interprétation très éloignée des formes de la poésie vériste et de la manière du XIX[e] siècle »[430].



Ill. 2 *Felice Viaggio* - Thornton Wilder, Aula Magna Université Ca' Foscari, AMP, Venise (1948).

La pièce de Wilder, *The Happy Journey to Trenton and Camden,* publiée en langue originale en 1931, dans un recueil intitulé *The Long Christmas Dinner and Other Plays in One Act*, ainsi que la farce en un acte du célèbre dramaturge russe qui date en revanche de 1891, sont à considérer déjà à l'époque comme de grands classiques du théâtre contemporain, ce qui permet de les faire jouer assez rapidement par des acteurs non professionnels, comme le suggère Adolfo Zajotti : « Deux scénarios qui, grâce au jeu animé des épisodes et à la légèreté de la peinture dramatique, se prêtent à être montés par instinct, en exploitant les ressources des jeunes acteurs, le brio étudiant ».[431] Outre qu'il s'agit de pièces accessibles pour des acteurs néophytes sans expérience du jeu théâtral, elles présentent sans doute au moins deux autres qualités qui ont pu guider Poli dans son choix : au niveau fonctionnel, leur distribution ne demande qu'un nombre réduit d'acteurs[432], et elle requiert peu de décors et d'accessoires, ce qui a pu par ailleurs jouer

[430] Giovanni Poli, *Dieci anni di teatro universitario*, cit., p. 19. [« Il sintetismo dell'autore americano ci suggerisce una interpretazione assai lontana dai moduli della poetica veristica e dai modi ottocenteschi »].
[431] Adolfo Zajotti, «Anche Venezia ha un teatro universitario», in *La Gazzetta Veneta*, 8-9 juin 1950. [« Due copioni che per il gioco spigliato degli episodi per la leggerezza della pittura drammatica si prestano a essere realizzati d'istinto, sfruttando le risorse giovanili degli attori, il brio studentesco »].
[432] Si l'on s'en tient aux textes originaux, il y a six personnages dans la première et cinq dans la deuxième.

un rôle fondamental sur le plan économique car les deux pièces permettent une réalisation scénique minimaliste et peu coûteuse.

Comme on peut le vérifier grâce à cette photo d'archives (Ill. 2) seuls quelques morceaux de bois et quatre chaises sont utilisés pour reproduire métonymiquement la voiture avec laquelle Madame Kirby et son mari partent en voyage avec leurs enfants loin de la ville. Cette image scénique d'une famille sur la route symbolise les débuts d'une compagnie naissante, qui ne dispose que de très peu de moyens matériels et financiers, et doit affronter de surcroît beaucoup de problèmes logistiques (les échéances du calendrier universitaire à respecter, le turn-over important des participants) mais qui restera par la suite, malgré tout, fidèle aux intentions de son *capocomico*, tout au long de son voyage théâtral. Dix ans plus tard, en se rappelant l'ouverture du théâtre, Poli met l'accent sur le fait que les objectifs de l'époque ne concernaient pas seulement la formation d'acteurs-étudiants et la reconnaissance par les organismes universitaires dont le soutien - surtout économique - était indispensable à cette « aventure théâtrale »[433], mais qu'il s'agissait surtout d'un travail au long cours, avec comme objectif la constitution d'un auditoire. Son ambition était en effet de « réveiller dans le public une sensibilité théâtrale, l'amour pour le théâtre »[434]. Mirko Petternella, l'un des premiers acteurs de la compagnie, se souvient : « Les premières réactions du public universitaire allaient des moqueries aux sifflets ; il était très difficile (parce que nous-mêmes étions très inexpérimentés) de les contrôler ou d'en prévenir les réactions »[435]. Et c'est justement ce public vierge que Poli cherche à instruire, conformément à une aspiration qui veut, comme l'affirme un critique, que le théâtre cherche « un public évolué, spirituellement élevé et préparé » car celui-ci « est une des grandes aspirations du théâtre de tous les temps, non seulement pour cette interpénétration majeure de deux mondes d'interprétation et de réceptivité, mais aussi parce que du goût du public dépend, en grande partie, le ton et le goût du spectacle »[436],

[433] Cette expression, que Carmelo Alberti utilise pour le titre de sa monographie dédiée à Poli, figure dans un des documents retrouvé dans les Archives Historiques de l'Université Ca' Foscari - dans le dossier N°39_I: *Teatro Universitario documenti 1953-1954* - dans une lettre datant du 15 juillet 1953 que Poli adresse aux comédiens qui sont sur le point de partir pour la première tournée de la Compagnie en Allemagne à Erlangen. Voici la phrase entière : « Più volte, di fronte alle gravi difficoltà finanziarie, ho provato momenti di scoramento tali da essere sul punto di rinunciare a questa che per noi può definirsi avventura teatrale ».

[434] Giovanni Poli, *Relazione sull'attività del Teatro Universitario "Ca' Foscari*, écrit à Venise le 19 septembre 1953, document conservé dans le dossier *N° 39_3 Teatro Universitario Sovvenzioni 1955* du fonds *Scatole lignee* cit. [« Risvegliare nel pubblico una coscienza teatrale, l'amore per il teatro »].

[435] Cfr. Calenda, *Il teatro universitario*, cit., p.10. [« Le prime reazioni del pubblico universitario andavano dal pernacchio al fischio; era molto difficile (anche perché noi stessi eravamo molto poveri di esperienza) controllare o prevenire le reazioni »].

[436] Gerg, « Educare il pubblico, istruire i giovani attori », in *Gazzettino-Sera*, 1959. [« un pubblico evoluto, spiritualmente elevato e preparato, è una delle grandi aspirazioni del teatro di tutti i tempi, non solo per

affirmation qui anticipe de manière inopinée la vision moderne de Peter Brook pour qui, très clairement, chaque public a son spectacle[437].

Poli fait partie de ces acteurs (ou artistes) dont le critique Gerg (pseudonyme utilisé souvent par Gastone Geron) dit qu'ils sont sans « théâtre (ou sans les moyens pour le mettre en œuvre, ce qui est la même chose) »[438]. C'est ainsi que pendant les premières années à Ca' Foscari, il appuie son activité sur des lectures publiques en continuité avec ses expériences passées[439], avec un pragmatisme et une programmaticité tout à fait différents, en attendant un espace plus approprié pour une activité régulière. Poli crée sa « base », c'est-à-dire son public. Les lectures se révèlent être un instrument doublement efficace, elles agissent à la fois sur la constitution d'un public à qui sont transmis « amour et passion pour la scène »[440], et sur l'éducation de jeunes acteurs (étudiants) à l'art scénique, grâce à « une parfaite diction, à une sage eurythmie du dialogue et de la réplique »[441], et en les accoutumant à la présence du public et de son danger.

Poli est animé par la volonté d'exercer la pratique théâtrale de façon désintéressée, par une passion « exclusive et totalisante »[442] comme la nomme Anna Scannapieco, que l'on pourrait qualifier de vocation. Nombreux sont ses collaborateurs[443] qui se souviennent de son approche physique de l'activité théâtrale, de « l'altération des traits de son visage et de sa voix traversés par un enthousiasme fébrile, d'autant plus remarquable chez une personne nerveuse et timide »[444].

La saison 1950-51 se déroule dans l'Aula Magna, et se présente comme une période de rodage. La jeune troupe d'étudiants propose devant un public « énorme d'étudiants, de professeurs et d'invités »[445], un cycle de lectures à plusieurs voix[446] qui s'ouvre avec celle

---

questa maggiore compenetrazione dei due mondi interpretativo e ricettivo, ma ancora perché dal gusto della platea dipende, in grand parte, il tono e il gusto dello spettacolo»].

[437] Cf. Peter Brook, *Lo spazio vuoto*, Rome, Bulzoni Editore, 1998, p. 33-34.

[438] Gerg, « Educare il pubblico, istruire i giovani attori», cit. , 1959. [« [Tutti i teatranti] senza teatro (o senza mezzi per attuarlo, che è poi lo stesso) »].

[439] Cf. Supra : cap. I. 3 *La lecture publique : une praxis pour s'approprier le geste*

[440] Gerg, « Educare il pubblico, istruire i giovani attori », cit. [« Amore e passione per la scena »].

[441] *Ibid.* [« Una perfetta dizione, una saggia euritmia del dialogo e della battuta »].

[442] Anna Scannapieco, *Il teatro di Ca'Foscari*, cit., p. 51. [« Esclusiva e totalizzante »].

[443] Vice en premier, comme on l'a vu dans son article, mais aussi certains des acteurs avec qui nous avons eu le plaisir de nous entretenir pour la rédaction de ce travail, en particulier Virgilio Boccardi mais aussi Enrico Lepsky et le scénographe Dorino Cioffi.

[444] Anna Scannapieco, *Il teatro di Ca'Foscari*, *op. cit*, p. 51. [« L'alterarsi dei lineamenti e della voce attraversati da un entusiasmo nervoso, la capacità di esprimere un'energia magnetica, tanto più singolare in una persona altrimenti nervosa e schiva »].

[445] Gerg, « Educare il pubblico, istruire i giovani attori», cit. [Enorme di goliardi, docenti e invitati»].

[446] Pendant la saison 1950/51, seront proposés les textes suivants : *La pesca* de Eugene O'Neill, *Sulle acque tenebrose* de William Butler Yeats, *Cavalcata a mare* de John Millington Synge, *Il malato immaginario* de Molière, *Aulularia* de Plauto.

de *Il malato immaginario*[447] (*Le Malade imaginaire*) de Molière, en italien bien entendu, précédé de la présentation du professeur Mario Lucchesi, qui se révèle un « authentique divertissement »[448]. Derrière ces lectures dramatisées - qui ont souvent comme seuls décors des lutrins - se profile un véritable travail de recherche et de réflexion sur des textes qui ont été choisis pour mettre en pratique l'idée d'une poétique anti-vériste, comme le metteur en scène lui-même l'évoque plus tard :

> Ce n'est pas un travail facile ni rapide : de longues heures autour de la table pendant un mois ou deux. Étude intensive, discussions critiques et interprétatives, doutes, incertitudes [...] Durant l'effort, au-delà de la conviction des avantages indubitables de la méthode pour l'activité future, nous soutient l'intuition de la validité de la "lecture", qui maintient intacts les principes fondamentaux qui distinguent le théâtre de tous les arts et en excluent toute notion de caducité[449].

Le défi est lancé et apparemment Poli réussit[450] : c'est ainsi que, dans le souvenir du metteur en scène, le résultat le plus positif de cette première expérience est le fait d'acquérir le consensus du public universitaire, qui adhère favorablement à l'initiative et qui les pousse à définir un répertoire approprié à leurs activités de Théâtre Universitaire :

> L'intérêt du public universitaire - peut-être le seul résultat positif de ce premier effort - détermine un grand nombre d'idées et de projets. On réfléchit à un répertoire qui, en harmonie avec l'environnement élu, puisse répondre aux exigences afin de distinguer clairement le théâtre universitaire des complexes professionnels - fondés sur de stricts critères économiques - et de ces formations d'amateurs dont les objectifs principaux sont identifiés dans le plaisir et dans l'évasion spirituelle d'après le travail[451].

L'idée de Poli est donc de se démarquer nettement de son activité pour le théâtre professionnel, trop contraint par les ingérences économiques, mais aussi de prendre de la distance avec le théâtre amateur - dans le sens péjoratif du terme - où le divertissement à tout prix et la dimension du loisir ne laissent pas de place à la recherche d'une poétique

---

[447] La lecture du *Malade imaginaire* a été effectuée par : Andrea Maiani, Clara Meloncini, Virgilio Boccardi, Lilli Scarpa, Gloria Maria Grandi, Marina Majoli, Franco Zardo, Giorgio Giacobbi.

[448] Gerg, « Educare il pubblico, istruire i giovani attori », cit. [«Divertimento autentico»].

[449] Giovanni Poli, *Dieci anni di teatro universitario*, cit , p. 19. [« Non è un lavoro facile , né breve : lunghe ore attorno al tavolo per un mese o due. Studio intenso, discussioni critiche e interpretative, dubbi, incertezze […] Durante la fatica ci sorregge, oltre la convinzione sugli indubbi vantaggi del metodo per l'attività futura, anche un'intuizione sulla validità della "lettura", la quale conserva intatti quei principi fondamentali che distinguono il teatro da ogni arte e ne escludono ogni concetto di caducità »].

[450] La série de lectures continue aussi pendant la saison suivante, en 1951/52, avec : *Le tre sorelle* de Tchekov et *Gli Innamorati* de Goldoni.

[451] Giovanni Poli (dir.), *Dieci anni di un teatro universitario*, cit., p. 20. [« Ma l'interesse del pubblico universitario - forse l'unico risultato positivo di questa prima fatica - determina un grande favore di idee e di progetti. Si pensa ad un repertorio che, in armonia con l'ambiente eletto, risponda a requisiti tali da distinguere nettamente il teatro universitario dai complessi professionali - fondati su rigidi criteri economici - e da quelli filodrammatici i cui scopi precipui s'identificano nel diletto e nell'evasione spirituale dopolavoristica »].

propre. Pour ce faire, le choix d'un répertoire se pose comme un véritable problème, et pour cela les lectures et les mises en scène des trois premières saisons du théâtre sont fondamentales, car même si les lectures ne sont pas toutes réussies, Poli reste toutefois lucide et met à profit ses propres intuitions, avec un regard critique. La mise en scène la moins réussie demeure, semble-t-il, celle du texte de Molière[452], *Il malato immaginario*, présentée en 1951, exceptionnellement au *Ridotto*, où la compagnie peut disposer des espaces conformes à une représentation théâtrale sans devoir se plier aux contraintes imposées par l'Aula Magna :

> Les résultats sont négatifs, sous tous les points de vue : la réalisation est conventionnelle, rabougrie, sans invention et n'est pas prise en charge par un ton-guide ; diligente, propre, mais sans force. C'est vraiment un épisode inutile, sans justification, en ce qui concerne à la fois l'esthétique et la motivation culturelle. Il n'y a eu aucun enseignement, si ce n'est le conseil de ne pas répéter des expériences similaires, qui ont toutes le goût d'un "essai" d'une école de théâtre traditionnelle[453].

Il faut souligner que, même si *a posteriori*, Poli en fait une description négative, le spectacle rencontre tout de même un bon succès auprès du public[454]. Ce sont les mises en scène de la saison suivante qui donneront une impulsion nouvelle au théâtre en déclinant le travail selon trois axes de recherche distincts, ce qui deviendra la marque des activités ultérieures du Théâtre Universitaire Ca' Foscari.

III. 2 Une saison de répétitions générales

La saison 1951-52 est importante sous plusieurs aspects. En effet, si dans son livre sur les dix années d'activité du théâtre, Poli indique la saison 1952-1953 comme celle du commencement d'une activité plus systématique de recherche autour de thématiques

---

[452] Après la série de lectures dans l'Aula Magna, celle qui avait obtenu le plus de succès du public était mise en scène par la compagnie. Durant la saison 1950/51, ce fut au tour du *Malade imaginaire* d'être sélectionné, un travail difficile pour une compagnie qui venait de se former. Cf. Gastone Geron, « Il Teatro di Ca' Foscari al "Ridotto". L'ultimo Molière e un'edizione rispettosa », in *Gazzettino Sera*, 22-23 mars 1951. Sur scène les acteurs : Andrea Miani - Argante, Virgilio Boccardi - Diaforetico, Umberto Taroni - Clemente, Paola Da Venezia - Belina, Clara Meloncini - Angelica, Marina Majoli - Lisetta, Lili Scarpa Cagnaccio - Tonina, Libero Costantini - Aldo Sartogo - Pio Bianchini - Giorgio Favaro - Giorgio Giacobbi.

[453] Giovanni Poli, *Dieci anni di teatro universitario*, cit., p. 22. [« I risultati sono negativi, sotto tutti i punti di vista: la realizzazione appare convenzionale, stentata, misera d'invenzione e non sorretta da un tono-guida; diligente, pulita, ma senza vigore. E' questo, davvero, un episodio inutile, privo di giustificazioni, sia in sede estetica che in quella culturale. Non ci è venuto alcun insegnamento, se non il consiglio di non ripetere simili esperimenti, che hanno tutto il sapore di un "saggio" di una tradizionale scuola di recitazione »].

[454] Cf. Gastone Geron, « Il Teatro di Ca' Foscari al "Ridotto". L'ultimo Molière e un'edizione rispettosa », cit.

précises d'investigation, il est néanmoins symptomatique que dès cette première saison, il choisisse de représenter des textes que nous pouvons relier assez facilement aux trois branches principales de sa recherche : la dramaturgie vénitienne, abordée avec *Gli innamorati* (*Les Amoureux*) de Goldoni ; les nouveautés dramaturgiques italiennes, dont font partie les pièces en un acte *A 10 km da Jannercity* et *Una Ballabile per jazz* de Lino Castri et Attilio Carminati ; et les classiques du théâtre européen, représentés par *L'importanza di chiamarsi Ernesto* (*The Importance of Being Earnest*) d'Oscar Wilde.

Sans doute l'idée d'inclure aussi les œuvres de 1952 dans la structure tripartite du répertoire est-elle un peu forcée. Sans doute le choix de la comédie goldonienne *Gli innamorati* doit-il être considéré comme un compromis avec ses jeunes acteurs et son nouveau public, plutôt que le commencement de l'investigation sur le théâtre goldonien, dans la mesure où l'intérêt personnel de Poli pour Goldoni va plutôt vers les comédies dites vénitiennes et chorales. De plus, la mise en scène de *L'importanza di chiamarsi Ernesto* est-elle la seule à montrer un intérêt pour le théâtre anglo-saxon, mise à part la lecture du drame élisabéthain *Arden of Feversham.* Toutefois, cette saison nous apparaît comme celle des « répétitions générales » de la ligne artistique que Poli va suivre par la suite.

C'est un répertoire qui prend corps lentement, suivant le processus dont parle Bernard Dort : « un répertoire n'est pas une donnée posée à l'avance. Il n'est même pas un programme qu'il s'agirait d'accomplir. Il se fait progressivement, d'un mouvement multiple. Et il se pense en le faisant »[455]. C'est ainsi que le répertoire de la jeune compagnie prend forme, acquérant une physionomie propre. Il est idéalement composé de cercles concentriques qui partent de la tradition locale ancienne (la dramaturgie vénitienne), puis passent à la nouvelle dramaturgie italienne (les nouveautés en un acte), pour enfin atteindre le niveau international (et universel) grâce à la production de classiques de l'art dramatique.

Le succès que la compagnie obtient avec ses premières mises en scène[456], qui s'ajoute à celui des lectures dramatisées, lui donne confiance dans son projet artistique et dans le choix de son répertoire ultérieur, qui est surtout pensé pour se distinguer du théâtre amateur. Dans un document adressé au ministère de la culture, Poli explique ainsi :

[455] Bernard Dort, *Journal de Chaillot*, n° 16, Paris, mars 1984, p. 6-7.

[456] Trois pièces sont représentées dans l'Aula Magna pendant la saison 1951-1952 : le 18 janvier, *Gli Innamorati* de Goldoni ; le 22 janvier, *A 10 km da Jannercity* et *Una Ballabile per jazz* de Lino Castri et Attilio Carminati ; puis le 17 mars, *L'importanza di Chiamarsi Ernesto* d'Oscar Wilde. Ce sont des essais peu passionnants mais fonctionnels pour tester les capacités des jeunes acteurs.

> Notre répertoire est très différent de celui des acteurs amateurs : normalement nous cherchons des œuvres esthétiquement chargées, que la critique théâtrale et littéraire et les compagnies normales ont oubliées, des œuvres dramatiques de jeunes auteurs, ou en tout cas des textes où la mise en scène ne doit en aucune façon se référer à des réalisations déjà existantes, et peut être au moins considérée comme une tentative artistique ; ce n'est pas une vaine recherche du nouveau, mais le désir d'agir, de mettre à l'œuvre les qualités de l'esprit humain, en particulier les qualités créatives[457].

Le nouveau et l'oubli, telles sont les deux macro-catégories à l'intérieur desquelles nous sommes en mesure de classer toute la production de la compagnie universitaire sous la direction de Giovanni Poli. Concernant le nouveau, il faut sans doute s'attarder un instant sur les pièces en un acte de Lino Castri et Attilio Carminati[458], car c'est grâce à la mise en scène de ces deux nouveautés italiennes, écrites par de jeunes universitaires, que Poli sent la nécessité de donner de la place à la nouvelle dramaturgie. C'est pour cela aussi qu'en 1956, la décision est prise de créer le prix Ca' Foscari[459] : un concours

---

[457] Giovanni Poli, *Relazione sull'attività del Teatro Universitario "Ca' Foscari"*, in *Scatola lignea N° 39_3,* 19 septembre **[«**Il nostro repertorio è ben diverso da quello dei filodrammatici: solitamente cerchiamo opere esteticamente cariche che la critica letteraria o teatrale e le normali compagnie hanno dimenticato, lavori drammatici di giovani autori e comunque testi in cui la messa in scena non debba in alcun modo rifarsi a realizzazioni già compiute e possa considerarsi almeno un tentativo artistico; non è questa una vana ricerca del nuovo, ma un voler far agire le doti dello spirito umano, sopratutto quelle creative**»].**

[458] Les deux pièces en un acte, *Una Ballabile per jazz* et *A 10 km da Jannercity* - qui racontent l'histoire de plusieurs victimes décédées dans un accident ferroviaire - amènent les acteurs de Ca' Foscari à travailler dans la voie du symbolisme, dans un style expressionniste. Cf. Giovanni Poli, *Dieci anni di teatro universitario*, cit., p. 26.

[459] À partir de la pièce de Lino Castri et Attilio Carminati *Prendi per mano il cielo* en 1954, la compagnie commence chaque année à représenter des nouveaux drames. C'est ainsi qu'est proposée, en 1955, la tragédie sombre et moraliste d'Ernesto Sfriso, *La morte di Prometeo*. Cette tendance donne lieu à l'institution, en 1956, du Prix national Ca' Foscari dédié à la dramaturgie contemporaine : un comité d'experts est chargé de sélectionner trois pièces qui auront le privilège d'être montées par la compagnie. La première édition prévoit, à titre exceptionnel, la mise en scène de cinq œuvres : *Ulisse non sapeva* de Antonio di Toni, qui est considéré comme le meilleur texte, et obtient le prix de 100.000 lires ; *Silvia Rea* d'Ernesto Sfriso ; *Una riuniona di famiglia* d'Antonio Salmoiraghi ; puis *Giovanna* de Luigi Lunari et *L'Armistizio ovvero l'impossibile* de Sandro Bejini. Ces deux dernières pièces sont sélectionnées mais montées seulement l'année suivante, en mai 1957, avec les trois gagnants de la saison en cours, c'est-à-dire : *Il Baratto* di Giorgio Fontanelli ; *Sulle strade del cielo* de Giuseppe Tommasi et *La madre* de Renato Lipari. Le jugement de Poli sur ces premières éditions du Prix semble être assez négatif, il semble découragé : « Non siamo riusciti ad indirizzare i giovani verso nuove strade del teatro. L'impostazione, inoltre, è quasi sempre rivolta, e ciò ci preoccupa sensibilmente, verso forme di teatro già conosciute spiritualmente e artisticamente » (Giovanni Poli, *Dieci anni*, cit., p. 79). [« Nous ne sommes pas arrivés à orienter les jeunes vers de nouvelles voies du théâtre. De plus, la tendance est presque toujours celle de s'intéresser - et cela nous inquiète grandement - aux formes de théâtre déjà connues spirituellement et artistiquement »]. L'année suivante, il décide alors de changer la formule du Festival, le comité se limite à sélectionner les trois textes les plus intéressants et il revient au public d'attribuer le premier prix (une somme d'argent). C'est Sando Bajini avec *Gli alberi e la città* qui emporte la faveur du public, alors que Poli lui préfère *Il Bersaglio* de Luigi Ferrante pour son style plus expressionniste ; mais les règles du jeu ont changé et même le créateur du Festival doit s'y tenir. La troisième pièce sélectionnée est *Alcesti* de Germano Bellussi. L'année suivante, Poli se dit enfin satisfait ; la mise en scène de la pièce d'Alberto Perrini, *Tragedia e coro per 10 clowns* (qui remporte aussi le prix du public), peut être considérée comme l'aboutissement de cette quête d'une nouvelle dramaturgie : aux yeux de notre metteur en scène, l'œuvre de Perrini est d'une matière littéraire contemporaine plus conforme aux exigences de la compagnie, au point

national annuel dédié aux pièces en un acte écrites par les universitaires et ex-universitaires italiens. Le but de la manifestation est de créer, à côté du mouvement d'innovation scénique antiréaliste, un mouvement littéraire et théâtral d'avant-garde nécessaire au renouveau du répertoire italien.

La recherche d'un nouveau répertoire va de pair avec la recherche d'un nouvel espace et d'équipements adéquats nécessaires pour le développement de la compagnie : l'intérêt et l'approbation du public de l'université, de la ville et de la presse locale et nationale incitent le Président de l'Université Ca' Foscari à fournir à Poli un environnement plus conforme à l'opération culturelle et éducative qu'il est en train de mener depuis deux ans dans des conditions structurelles absolument précaires. C'est ainsi que, compte tenu de « l'excellent travail »[460] et de « l'engagement, l'intelligence et le désintéressement avec lesquels l'organisateur et metteur en scène prof. Giovanni Poli a accompli sa tâche »[461], l'ancien Président Gino Luzzato - peu avant d'abandonner son poste du fait de son âge – évoque, pendant le Conseil d'Administration du 24 septembre 1952, la nécessité de garantir un espace théâtral à la Compagnie Ca' Foscari. Le Conseil des Œuvres Universitaires engage des fonds considérables[462] pour transformer en salle théâtrale le salon-vestibule de Ca' Giustinian dei Vescovi, le palais gothique sur le Canal Grande, adjacent à Ca' Foscari, où siège le rectorat.

Le premier jour du printemps de l'année 1953, sous les auspices du Président Luzzato, du Préfet de Venise et des autorités académiques et municipales, la compagnie universitaire inaugure son nouveau théâtre.

> Le théâtre de Ca 'Foscari comprend, même sur une petite échelle, tous les éléments nécessaires pour le fonctionnement d'un tel organisme : la scène avec plateau tournant utilisable pour des changements de décors à vue et un système d'éclairage moderne ; une salle tapissée de tissus artistiques de Fortuny avec

---

qu'il envisage la possibilité de la faire entrer dans son répertoire et de la faire tourner. Les deux autres œuvres sélectionnées étaient *La corona di Re Edoardo* de Duccio Romeo et *Luce sul letto matrimoniale* de Vincenzo de Mattia. Le Prix Ca' Foscari continue encore pendant deux saisons au cours desquelles rien de notable n'est proposé ; en 1960 sont mises en scène : *Le notti al rogo* de Vincenzo di Mattia, *Un posto per Rubè* de Dario Spera et Sergio Lambiese, et *Delle arance dolcissime* d'Antonio Manna. L'expérience du Prix se termine la saison suivante avec les œuvres de : Gaetano Marcellino, qui présente *Oriente ed Occidente non soffia*, et M. Sbriccoli avec *Dell'importanza di avere le scarpe lucide*. Pour un cadre plus détaillé sur ce volet de la production *cafoscarina,* nous renvoyons au volume de Giovanni Poli, *Dieci anni di teatro universitatio*, cit., p. 73-87 puis p. 9 et 15 du deuxième volume.

[460] ASCF, Verbali delle adunanze del Consiglio di Amministrazione, cit., réunion du 24 septembre 1952, p. 68-69. [« L'ottima prova »].

[461] *Ibid.*, [« L'impegno, l'intelligenza e il disinteresse con cui l'organizzatore e regista prof. Giovanni Poli ha disimpegnato l'incarico assunto »].

[462] Il s'agit d'un million de lires nécessaires non seulement pour la mise aux normes technique de l'espace mais aussi pour garantir un accueil chaleureux du public, et la fonctionnalité de tous les services, même celui d'un vestiaire.

> d'élégantes appliques vénitiennes ; des gradins avec 210 chaises pliantes, placées sur un plan incliné pour permettre la meilleure visibilité possible ; un bar, un bureau pour l'organisation, des vestiaires, toilettes pour le public et les comédiens, un vestiaire et quelques entrepôts pour les décors. Grâce à cet acte généreux, de compréhension et de confiance de l'Université, les étudiants de Ca' Foscari peuvent avoir un « studio-théâtre » stable qui devient une salle d'entraînement pour une activité théorique et technique toujours plus intense[463].

Le terme *studio teatro*, utilisé par Poli, entre immédiatement en résonance avec le "Théâtre-Studio"[464] de Meyerhold, dont il s'est grandement inspiré. Ce lemme sera employé à nouveau dans la raison sociale même du théâtre milanais géré par notre metteur en scène, appelé Teatro-Studio di Palazzo Durini.

Ce n'est donc pas un hasard si l'un des territoires de recherche préféré par la compagnie est la dramaturgie russe, examinée dans un excursus temporel bien défini, qui va du naturalisme de la seconde moitié du XIX^{e} siècle jusqu'aux avant-gardes : *Le tre sorelle* (*Les trois sœurs*) de Tchekhov en 1951 ; la création (pour l'Italie) de *La morale della Signora Dulska* (*La morale de madame Dulska*) de Zapolska, mis en scène en 1953, un diptyque sur l'avidité qui déforme et étouffe les liens familiaux. Il s'agit d'un texte du théâtre bourgeois qui n'obtient pas un grand succès, tout comme un autre exemple de dramaturgie slave[465], *La moneta falsa* (*Falscivaia moneta*) de Maxime Gorki proposé en 1955, car, comme le dit Poli, « une compagnie universitaire n'a pas les mêmes moyens que les professionnels quand ils "copient" la réalité »[466]. Ces pièces à caractère bourgeois ne représentent pas le matériau littéraire adapté à sa recherche dramaturgique. En

---

[463] Giovanni Poli, *Dieci anni di teatro universitario*, cit., p. 13. [« Il teatro di Ca' Foscari comprende, sia pure in proporzioni ridotte, tutti gli elementi necessari al funzionamento di un organismo del genere: il palcoscenico con rotonda azionabile per mutazioni sceniche a vista e moderno impianto di illuminazione a proiezione; una sala tappezzata di artistiche stoffe Fortuny con eleganti appliques alla veneziana; la platea con 210 poltroncine ribaltabili, poste su un impianto inclinato onde permettere la migliore visibilità possibile; un bar, un ufficio per l'organizzazione, camerini, servizi igienici per pubblico e attori, un guardaroba e alcuni magazzini per le scene. Grazie a questo generoso atto di comprensione e di fiducia dell'Università; gli studenti cafoscarini possono disporre di uno "studio teatro" stabile che diviene palestra di una sempre più intensa attività teorico e sceno-tecnica»].

[464] En 1905, Stanislavski invite Meyerhold à donner des ateliers d'exploration théâtrale et de jeu corporel dans le Studio-Théâtre du Théâtre d'Art de Moscou ; il s'agit d'une petite salle où le metteur en scène conduit ses expérimentations sur le corps, et où il crée notamment, en 1906, *La baraque de Foire,* d'après le texte d'Alexander Blok, son ami et poète révolutionnaire. Tous les personnages sont issus du répertoire de la *Commedia dell'Arte* et le mouvement est le canevas du spectacle. En 1907, cependant, Stanislavski ferme le Studio parce que le travail de Meyerhold est mal reçu, délibérément qualifié de populaire, de « grossier ». Meyerhold quitte Moscou pour Petrograd, où il ouvre un nouvel espace d'expérimentation avec ses nouveaux disciples, appelé le Studio de la rue Borodine. Il crée une petite école expérimentale sous le pseudonyme *Docteur Dapertutto*, et active entre 1913 et 1917. Sous le même pseudonyme il fond également la revue d'avant-garde *Amour des trois oranges*, nom tiré de la *fiaba* de Carlo Gozzi, vouait à la *Commedia dell'Arte*.

[465] Entre les deux représentations de 1955, est proposée une lecture d'*Oblomov* de Gontcharov.

[466] Giovanni Poli, *Dieci anni di teatro universitario*, cit., p. 55. [« Una compagnia universitaria manca dei mezzi che posseggono i professionisti quando "copiano" la realtà »].

revanche, dans *Le cimici* (titre original *Klop,* comédie en cinq actes écrite en 1928-29) de Vladimir Maïakovski, représentée par la compagnie en 1961, Poli identifie des connexions secrètes avec son idée sur la *Commedia dell'Arte*. La pièce représente, dans l'interprétation du metteur en scène, la projection dans l'absolu de typologies fixes du XX^e^ siècle, symboles des différentes institutions religieuses, politiques et familiales. Les formes les plus avancées de la littérature théâtrale moderne présentent, selon Poli, de fortes connexions avec l'univers stéréotypé des masques du XVI^e^ siècle.

> Les formes les plus avancées des auteurs, en s'opposant au style naturaliste du XIX^e^ siècle, dans l'idée de soustraire la scène à l'imitation de la réalité, se dirigent inévitablement vers un théâtre de typologies fixes, de masques, qui sont les abstractions symboliques des groupes sociaux du monde d'aujourd'hui, tout comme le sont les masques de la *Commedia dell'Arte* qui expriment les distinctions de castes des siècles passés[467].

Cette réflexion, qui peut être considérée comme le nœud central de notre problématique, et qui concerne la transmission ou la transmutation d'une tradition à l'époque moderne, appartient désormais aux années soixante, c'est-à-dire presque à la fin de l'expérience de Poli à Ca' Foscari. Pour y parvenir, il a dû conduire un travail sur le long terme en abordant d'autres dramaturgies qui, chacune à leur manière, ont participé à la formulation de cette théorie.

III. 3 La diversité de la programmation

« Lentement et laborieusement »[468] : c'est ainsi que Giovanni Poli travaille à l'organisation interne de sa compagnie et à la mise en place du nouveau théâtre. Mais comme il l'écrit dans une lettre adressée au dramaturge Bocchelli le 3 mai 1953, le travail à réaliser est encore « important et incertain »[469]. Cette incertitude, qui se traduit chaque année par une richesse impressionnante de titres à l'affiche, est encore plus manifeste si l'on regarde de près la production de la compagnie universitaire qui, à partir de l'année qui suit l'ouverture du théâtre, propose une production digne d'une structure stable,

[467] Giovanni Poli, *Dieci anni di teatro universitario. Appendice*, cit., p. 11. [« Le forme più avanzate degli autori, opponendosi alla maniera naturalistica dell'ottocento, nell'aspirazione di sottrarre la scena all'imitazione della realtà, si indirizzano inevitabilmente verso un teatro di tipi fissi, di maschere, che sono astrazioni simboliche delle categorie sociali del mondo di oggi così come le maschere di commedia dell'arte esprimono le differenziazioni di casta dei secoli scorsi »].
[468] Giovanni Poli, lettre du 3 mai 1953 au dramaturge Bocchelli, in *Scatole lignee*, n° 39-1. [« Lentamente e faticosamente»].
[469] *Ibid.* [« Molto e incerto »].

comme l'explique notre metteur en scène dans la *Relation annuelle sur l'activité du théâtre universitaire* :

> L'activité de la saison dernière [1952/1953] a nécessairement dû se limiter à la mise en scène de trois pièces, mais cette année, la direction se prépare à mettre sur pied un programme régulier et complet ; la commission artistique déterminera la semaine prochaine, le répertoire des spectacles et des lectures. Des œuvres de la littérature italienne et étrangère et plusieurs pièces inédites seront sélectionnées[470].

En dix ans d'activité, de la saison 1949-50 à celle de 1958-59, Poli met en scène environ une quarantaine de pièces différentes : douze d'entre elles appartiennent à la dramaturgie étrangère et sont classées dans la catégorie des « Expériences positives et négatives sur des œuvres de différentes tendances »[471], à l'intérieur de l'ouvrage sur l'activité du Théâtre Ca' Foscari. Parmi les « pièces inédites des étudiants et anciens étudiants », nous pouvons compter au moins dix-huit mises en scène, en incluant celles de Luigi Castro et Andrea Carminati représentées à l'Aula Magna, et celles de Perrini, bien que représentées en dehors du prix Ca' Foscari. Vient ensuite la catégorie concernant « L'étude critique de la littérature dramatique vénitienne », à l'intérieur de laquelle nous pouvons dénombrer onze représentations. Il faut aussi tenir compte, quand on analyse le répertoire de cette compagnie, que le nombre de lectures dramatisées a été également très important, exactement dix-neuf, visitant toutes des dramaturgies étrangères. Chaque année, à partir de 1953, sont produites alternativement des mises en scène nouvelles de spectacles proposés en Italie et à l'étranger, pour les différentes tournées et participations à des festivals universitaires. Mais toute cette intense activité et le succès qui en découle ne font par oublier à Poli quel est le centre, le pivot de son opération culturelle, conscient qu'il est que la liberté d'expression d'un groupe universitaire doit faire abstraction du système de compagnie professionnelle et de théâtre stable.

> La force de notre théâtre [...] réside dans le fait que notre activité est basée sur une pratique non-professionnelle. Si la nature de notre théâtre était professionnelle, celui-ci perdrait ses caractéristiques culturelles et artistiques d'avant-garde en ce qu'il serait lié au problème économique qui pèse de manière décisive dans le répertoire des compagnies professionnelles et, comme cela s'est produit dans d'autres

[470] Giovanni Poli, *Relazione sull'attività del Teatro Universitario "Ca' Foscari"*, 19 septembre 1953, in *Scatole lignee*, n° 39-3. [« Necessariamente l'attività della scorsa stagione [1952/1953], dovette limitarsi alla messa in scena di tre opere, ma quest'anno la direzione si accinge a formulare un regolare e vasto programma ; la Commissione Artistica, infatti, nella prossima settimana stabilirà il repertorio delle rappresentazioni e delle letture. Verranno scelte opere di letteratura straniera ed italiana e alcune novità assolute »].

[471] Nous ne faisons pas de distinction entre les pièces mises en scènes dans l'*Aula Magna* et celles mises en scène dans le théâtre, comme le fait en revanche Poli dans son volume, en indiquant les premières pièces représentées sous la formule des « Premières expérimentations dans l'Aula Magna ».

> compagnies universitaires, notre position non professionnelle est étayée par le fait que tous les collaborateurs sont exclusivement des étudiants universitaires dont les performances sont réalisées seulement pour des activités purement culturelles. Il serait donc impossible de prétendre d'eux qu'ils participent à des prestations régulières, comme celles qui sont demandées aux professionnels dûment payés[472].

Le choix de son répertoire se plie aussi à l'anomalie structurelle de sa compagnie. Ce sont de fait les classiques qui s'imposent comme entraînement indispensable pour l'éducation des jeunes acteurs. Les œuvres du théâtre romantique français occupent une place importante dans cette optique, ce qui donne aussi la mesure de l'évolution des préoccupations artistiques de Poli. Si la production qui suit *La Commedia degli Zanni* est entièrement dédiée à la recherche de l'abstraction du mouvement et au rythme de la parole, les premiers pas de la compagnie sont beaucoup moins audacieux, comme on le remarque dans la mise en scène déjà évoquée de *Il malato immaginario* en 1951, dans laquelle Poli s'est même permis d'intervenir sur le texte pour l'épurer des parties les plus chorégraphiques, pliant son imagination au matériel humain à sa disposition :

> Giovanni Poli, mettant en place son programme avec un amour rare pour le théâtre, a choisi la voie d'une interprétation scénique conventionnelle de l'œuvre, renonçant à faire référence à la farce et à la musique-rythme qui sont facilement perceptibles dans la pièce. Il a enlevé les parties chorégraphiées et mimiques pour respecter l'œuvre au sens strict[473].

Le « but informatif et instructif »[474] de l'activité du théâtre est confirmé en 1954, quand est monté de « manière vraiment superbe »[475] un autre grand classique de la dramaturgie française : *Con l'amore non si scherza* (*On ne badine pas avec l'amour*)

---

[472] Giovanni Poli, lettre adressée à la Présidence du conseil des ministres, datant du 14 novembre 1955, in *Scatole lignee* n° 39_3 *Teatro Universitario Sovvenzioni 1955*. [« La forza del nostro Teatro […] sta nel fatto che la nostra attività viene esplicata su basi non professionali. Se tale fosse la natura del nostro Teatro, esso perderebbe le sue caratteristiche culturali ed artistiche d'avanguardia in quanto dovrebbe essere necessariamente legato a quel problema economico che indice in maniera determinante nel repertorio delle compagnie professionali e, analogamente a quanto è accaduto per altri complessi universitari, la nostra posizione non professionale è avvalorata dal fatto che tutti i collaboratori sono esclusivamente studenti universitari le cui prestazioni vengono date solo per un'attività prettamente culturale. Sarebbe quindi impossibile pretendere da loro regolari prestazioni quali si richiedendo a professionisti debitamente retribuiti »].

[473] Gerg, « L'ultimo Molière e un'edizione rispettosa », cit. [« Giovanni Poli, attuando il suo programma con raro amore per il teatro, ha scelto la via d'una impostazione convenzionale dell'opera, rinunciando ai richiami di farsa e di musica-ritmo che sono facilmente avvertibili nella commedia. Ha tolto le parti coreografiche e mimiche per attenersi all'opera in senso stretto »].

[474] Gastone Geron, « De Musset dal sorriso al dramma ovvero Con l'amore non si scherza », in *Gazzettino-sera*, 8-9 février 1954. [« Funzione divulgativa ed informativa »]

[475] « Con l'Amore non si scherza di A. De Musset », in L*'avvenire d'Italia*, 1954. [« In modo veramente superbo»]

d'Alfred de Musset[476], librement choisi car il permet de se détacher de l'unité de lieu si chère au réalisme du XIX[e] siècle. En 1955 se tient une série de trois lectures monothématiques - dans leurs traductions italiennes - axées sur le désenchantement existentialiste et la parodie du mythe : *Antigone* d'Anouilh ; *Les Mouches* de Sartre ; *Electre* de Giraudoux. Mais les temps ne sont plus favorables au bouillonnement idéologique de l'après-guerre, et il est vrai que, si les lectures créent une proximité entre la salle et les acteurs, sans la mise en scène se crée un décalage entre le public et les questions traitées dans un texte qui n'a pas été écrit pour être lu mais bien pour être joué.

En 1956, avec la mise en scène de *Il ballo dei ladri* (*Le Bal des Voleurs*) d'Anouilh - une connaissance de longue date - Poli a ainsi la possibilité de mettre en œuvre les "rythmes convoités" en montant la pièce comme un ballet, en construisant une fiction théâtrale qui lui permet d'utiliser tout un vocabulaire de postures et de gestes, de stéréotypes burlesques qui peuvent être considérés à juste titre comme « la prolepse des futurs masques de *Commedia dell'Arte* »[477]. Grâce à cette mise en scène, mais aussi à celle de la comédie de Molière, Poli commence à se familiariser avec l'idée de l'abstraction théâtrale qu'il met en place avec « le décor irréel, le geste abstrait, la voix transfigurée musicalement »[478] qui sont pour lui indispensables pour atteindre un système de valeurs pures, car seule la purification des éléments scéniques du réel peut provoquer la catharsis aristotélicienne sans laquelle « l'art est "chronique" mais non "poésie" »[479].

En ce sens, la rencontre avec le théâtre expressionniste allemand est fondamentale et détermine un tournant dans la vision théâtrale de Poli. Il devient, avec la *Commedia dell'Arte*, son terrain de recherche privilégié. Sa première rencontre avec l'univers de Bertold Brecht advient en 1955, grâce à la lecture de *Il cerchio di gesso del Caucaso* (*Der Kaukasiche Kreidekreis*, en français *Le Cercle de craie caucasien*), une pièce très récente pour l'époque, écrite en 1945 et publiée en 1949, inspirée par l'épisode biblique du jugement de Salomon. Les œuvres de Brecht avaient commencé à circuler en Italie vers le début des années cinquante. Luciano Lucignani ouvre la voie avec la mise en

[476] Avec la distribution suivante : Maria Pia Colonnello-Camilla (qui apparaît comme la meilleure actrice de la compagnie durant plusieurs années), Mirko Petternella - Perdican, Maria Grazia Spinazzi - Rosetta, Pier Alvise Bolla - Blezius, Giancarlo Azin - Bridaine, Kiki Rosino -Signora Pluche , Franco Zardo - Barone. Cf. Gastone Geron, « De Musset dal sorriso al dramma ovvero Con l'amore non si scherza », cit ; «Con l'Amore non si scherza di A. De musset», cit.

[477] Paolo Puppa, « Il Teatro Universitario di Ca' Foscari », in Sergio Perosa, Michele Calderaro et Susanna Regazzoni (dir.), *Venezia e le lingue e letterature straniere*, cit., p. 117. [« La prolessi delle future maschere della *commedia dell'arte*»].

[478] Giovanni Poli, *Dieci anni di teatro universitario*, cit., p. 58. [« La scenografia irreale, il gesto astratto, la voce trasfigurata musicalmente »].

[479] *Ibid.* [« L'arte è "cronaca" ma non "poesia" »].

scène de *Mutter Courage* en 1952. Il est suivi l'année d'après avec la production de *Mann ist Mann* par Gianfranco De Bosio qui, comme nous l'avons vu précédemment, en collaboration avec Eric Bentley, contribua de manière significative à la compréhension et à la diffusion du théâtre épique brechtien. Giorgio Strehler, qui en fait l'un des classiques du répertoire du Piccolo de Milan, propose en 1956 la mise en scène « incendiaire et déchaînée »[480] de *Die Dreigroschenoper* (*L'Opéra de Quat'sous*). Bernard Dort a raison quand il affirme que « l'œuvre de Brecht est omniprésente dans le travail de Strehler : comme modèle, comme tâche, comme horizon et, parfois, comme remords »[481], alors qu'il représente pour Poli une rencontre obligée, mais assez fugace, puisqu'elle ne dure que le temps de deux saisons. Le fait que le metteur en scène vénitien se lance dans une audacieuse mise en scène (et non plus une lecture) de *Tamburi nella notte* (*Trommeln in der Nacht*, en français *Tambours dans la nuit*), en ouverture de la saison 1958, est néanmoins remarquable. Poli choisit l'une des premières pièces écrites par Brecht, probablement avec l'intention de parcourir la voie qui avait permis au dramaturge allemand de s'éloigner des modules anciens de l'expressionisme pour atteindre la théorisation du théâtre épique. Le texte choisi se révèle « dur, difficile, plein d'aspérités et sombre »[482], même si, selon le critique Gastone Geron, qui suit sans relâche l'activité du théâtre universitaire pour le périodique vénitien *Gazzattino-Sera,* « Poli a compris exactement les suggestions textuelles et en a donné une résolution pratique adéquate, en s'appuyant aussi sur un décor suggestif »[483], réalisé par le scénographe Dorino Cioffi - un des fidèles collaborateurs de l'équipe de l'époque - sur les indications du peintre Renato Borsato. L'« intelligente mise en scène »[484] de Poli ouvre l'une des saisons les plus importantes de sa carrière d'artiste, ou du moins en représente un tournant fondamental, c'est-à-dire celle de *La Commedia degli Zanni*, dont les répétitions - si l'on s'en tient au même article, celui de Gastone Geron - ont commencé tout de suite après l'expérience brechtienne : « D'ici quelques jours la sympathique formation débutera les répétitions

[480] Paolo Puppa, « Il Teatro Universitario di Ca' Foscari », cit., p. 117. [« Incendiaria e scatenata »].
[481] Bernard Dort, « Premiers itinéraires brechtiens », in *Strehler. Les voies de la création*, Éditions du CNRS, 1989, p. 168.
[482] Giovanni Poli, *Dieci anni di un teatro universitario*, cit. p. 62. [« Duro, difficile, pieno di asperità e di oscurità »]
[483] Gastone Geron, « Il Teatro di Ca' Foscari a Salonicco e Bruxelles », in *Gazzettino-Sera*, 20-21 février 1958. [« Poli ha capito esattamente i suggerimenti testuali e ne ha dato un'estrinsecazione di adeguato risalto, avvalendosi anche di un'ambientazione suggestiva »].
[484] *Ibid.* [« Intelligente regia »].

d'une vraie "comédie à l'impromptu" (qui sera mise en scène selon les canons de la "*commedia dell'arte*") »[485].

La dramaturgie allemande offre à la formation universitaire un autre grand classique de l'expressionisme auquel se confronter, *Da mezzogiorno a mezzanotte* (*Vom morgens bis mitternachts*)[486] de Georg Kaiser qui inaugure la saison 1957. Il s'agit de l'un des textes les plus forts écrits sous la République de Weimar : « le drame contient tous les éléments de satanisme, de négation, de satire sanglante et de moquerie acerbe, qui fermentent dans le théâtre allemand de l'après-première guerre mondiale »[487]. C'est l'histoire d'un employé opprimé par la banalité de son existence, qui décide de prendre sa vie en main et de profiter pour un instant de la liberté tant désirée, au moins pendant une demi-journée, ce qui l'amène à sa propre fin. Selon Poli, il s'agit de l'une des expériences les plus intéressantes du Théâtre Ca' Foscari car elle lui offre la possibilité d'affronter « le symbolisme réaliste de l'auteur allemand avec une mise en scène essentielle, dépouillée, toute fondée sur les bases de l'art dramatique : le geste, la parole et la lumière-couleur »[488]. Pour la première fois, les étudiants-comédiens parviennent à résoudre un problème d'ordre technique, grâce à l'emploi de moyens propres à l'acteur. De fait, pour recréer l'image d'un grand vélodrome où se déroulent certaines scènes du drame, ils utilisent l'action rythmée d'un certain nombre de mimes qui se placent sur le fond de la scène, représentant de manière stylisée les coureurs cyclistes. Commence ainsi à se définir plus précisément l'idée que Poli se fait du théâtre pur, « vécu comme un fait poétique autonome : non pollué par les moyens extra-artistiques »[489], et c'est justement

[485] *Ibid.* [« A giorni la simpatica formazione inizierà le prove di un'autentica "commedia all'improvviso" (che verrà inscenata secondo i canoni della "commedia dell'arte") »].
[486] Traduit en français par *Du matin à minuit* ou *De l'aube à minuit*, elle est écrite en 1912, sous forme d'un drame dialogué et devient une pièce à succès en 1917 au Deutsche Theater. La pièce est mise en scène à Berlin en 1921 par Viktor Barnovsky, avec des décors de César Klein. Elle sera adaptée par Karl Heinz Martin en 1920, pour la réalisation d'un film expressionniste.
[487] « Un lavoro di Kaiser Teatro di Ca' Foscari », in *Il Gazzettino*, 18 janvier 1957. Avec la distribution suivante : Mirko Petternella, Bruno Cioffi, Maria Pio Colonnello, Luisa Massaggia, Giorgia Reberschak, Andrea Miani, Roberto Bollato, Ivana Carlini e Mirna Fiorin et Giovanni Poli lui-même. [« Il dramma contiene tutti gli elementi di demonismo, di negazione, di satira sanguinosa e aspramente irridente che fermentarono nel teatro tedesco di quel primo dopoguerra »].
[488] Giovanni Poli, *Dieci anni di un teatro universitario*, cit., p. 61. [« Il simbolismo realistico dell'autore tedesco con una messa in scena essenziale, scabra, tutta fondata sui nessi primordiali della drammatica : gesto, parola e luce-colore »].
[489] Gastone Geron, « Il teatro è tornato a Ca' Foscari con un esperimento espressionista », in *Gazzettino-Sera*, 18-19 janvier 1957. [« Inteso come fatto poetico autonomo : non inquinato, cioè, da mezzi espressivi extra - artistici »].

dans le théâtre expressionniste qu'il retrouve tous « ces principes qui animent et informent tout le théâtre de l'avant-garde »[490].

Le répertoire ibérique en revanche, n'a guère inspiré notre metteur en scène. Mise à part une lecture animée de *El maleficio de la mariposa* (*La malédiction du papillon*) de García Lorca, qui raconte les péripéties amoureuses d'un papillon et d'un scarabée, il se confronte seulement à deux pièces : *Las galas del difunto* (*Les atours du défunt*) de Ramon de Valle-Inclán et *Sentinella all'erta* (*La guardia cuidadosa*, en français *La garde attentive*) de Cervantès. Représentées dans la soirée du 19 décembre 1963, en ouverture de la saison 1963-64, elles suscitent une grande ferveur du public et de la critique. En témoignent les nombreuses coupures de presse retrouvées dans les archives privées de la famille Poli[491] - qui apprécient surtout l'effort de la compagnie pour mettre en scène des nouveautés, comme c'est le cas pour la pièce de Valle-Inclán, auteur encore peu connu en Italie. De fait, le texte de *Las galas del difunto* est traduit en italien pour l'occasion par Carlos Romero et Umberto Troni, alors que pour celui de Cervantès, une traduction plus ancienne d'Eugenio Montale est utilisée. Pour en faciliter la compréhension, le professeur Franco Meregalli est chargé d'en faire une explication théorique en ouverture de la soirée.

Ca' Foscari continue ainsi son travail sans se perdre dans les controverses et des intrigues qui animent la ville de Venise en 1963, au sujet de la formation d'un *Stabile*[492], car la ville lagunaire reste l'un des derniers grands centres urbains qui ne dispose pas d'un théâtre de service public, bien qu'elle soit le siège du plus grand festival européen de théâtre de prose. Le journaliste Lodovico Mamprin semble réconforté à l'idée que la jeune compagnie n'interrompe pas ses activités, en s'appuyant sur le fait que cette formation, bien qu'universitaire, n'a rien à envier à ceux que l'on appelle les « professionnels », et pourrait même, à la limite, avoir quelque chose à leur apprendre car

[490] Giovanni Poli, *Dieci anni di teatro universitario*, cit., p. 61. [« Nel teatro espressionista ritroviamo quei principi che animano e informano tutto il teatro d'avanguardia »].

[491] Lodovico Mamprin, « Guardano al teatro spagnolo gli universitari di Ca' Foscari », in *L'Italia - Milano*, 11 décembre 1963 ; « La compagnia di Ca' Foscari presenta Cervantes e Valle Inclan », in *Il Gazzettino,* 18 decembre 1963 ; L. M., « Spettacoli di Prosa a Venezia », in *Il popolo - Rome*, 19 décembre 1963 ; Gino Damerini, « Cervantes e Valle Inclan al teatro di Ca' Foscari », in *Il Gazzettino*, 20 décembre 1963 ; « Cervantes inaugura la stagione a Ca' Foscari », in *Corriere Lombardo - Milan*, 20 décembre 1963 ; Piero De Pità, « Applausi per due lavori spagnoli », in *Venezia notte*, 20 décembre 1963. Avec la distribution suivante : Roberto Milani, Kiki Kazianka, Alberto Voltolina, Franco Mazzieri, Claudio dell'Orso, Liliana Arienti, Renzo Fabris, Giorgio Marcozzi, Maria Sereni, Sergio Pescatori, Giulio Szekely, Clara Lazzari, Ippolita Tescari. Décors de Dorino Cioffi, costumes de Carla Picozzi, lumières et effets sonores de Stefano Falchetta.

[492] Si l'on s'en tient aux informations que nous avons pu repérer dans la presse de l'époque, il semblerait qu'après le succès de la mise en scène de *La piovana* de Ruzante, pendant le Festival du Théâtre de la Biennale, en 1963, une partie de la Compagnie Ca' Foscari ait constitué une association pour la naissance d'un *Teatro Stabile* à Venise.

« désormais l'étiquette Ca' Foscari est la garantie d'un spectacle intéressant et intelligent » et, poursuit-il, « peut-être qu'en pensant à un *Stabile* vénitien, nous avons un peu perdu de vue Ca' Foscari, qui est une expérience réussie, avec succès, même grand succès. Peut-être le fait de "stabiliser" la compagnie cafoscarina, déjà stable, aurait-il tout simplifié »[493], plutôt que de dépenser beaucoup d'énergie à faire exister un projet qui, comme nous le savons aujourd'hui, n'a jamais vu le jour, sinon avant la réouverture du Théâtre Goldoni en 1979. L'objet le plus authentique de la recherche du Théâtre Ca' Foscari, qui lui permet aussi d'atteindre cette notoriété, est sans doute sa recherche sur la dramaturgie vénitienne et les masques de la *Commedia dell'Arte* car, comme le dit justement Paolo Puppa, « la stratégie culturelle du petit théâtre est la dramatisation de l'archive lagunaire, une micro-histoire du territoire traversée par une enquête créative »[494]. C'est ainsi que Poli, à partir du début des années cinquante, entreprend ce voyage à travers les œuvres de la tradition du territoire vénitien compris entre la lagune et Padoue, à la recherche des archétypes théâtraux.

IV. VERS L'AFFIRMATION D'UN THÉÂTRE TOTAL : L'INTÉRÊT DE POLI POUR LA DRAMATURGIE VÉNITIENNE

> Le public, probablement dépassé par les systèmes et les infrastructures, et surtout par le nouveau monde de la technologie qui nous a apporté la télévision, le cinéma et les bandes dessinées, entre autres, n'est plus capable d'accueillir la parole et il a besoin de quelque chose d'autre pour éprouver de l'émotion. Je pense qu'aujourd'hui, seul le geste est en mesure de susciter une authentique émotion[495].

Poli, comme tant d'autres metteurs en scène de sa génération, est hanté par le développement des mass-médias, le cinéma d'abord, la télévision ensuite, qui prennent

[493] Lodovico Mamprin,« Guardano al teatro spagnolo gli universitari di Ca' Foscari », in *L'Italia - Milano* 11 décembre 1963. [« Ormai infatti l'etichetta di Ca' Foscari è una garanzia di spettacolo interessante, intelligente; forse pensando alla Stabile veneziana si è un po' perso di vista Ca'Foscari, che è un esperimento positivo, riuscito, riuscitissimo. Forse si sarebbe semplificato tutto "stabilizzando" la già stabile compagnia cafoscarina »].

[494] Paolo Puppa, « Il Teatro Universitario di Ca' Foscari », cit., p. 119 [« La strategia culturale del territorio è infatti una drammatizzazione dell'archivio lagunare, una microstoria del territorio riattraversata da un'indagine creativa»].

[495] Giovanni Poli, « Ritorno all'espressione fisica dell'attore », in *Atti della tavola rotonda internazionale del 19 settembre 1969*, à Venise, dans la Sala degli specchi di Ca' Giustinian, organisé par La Biennale de Venise, XXVII^{e} Festival International du Théâtre de Prose, Fantonigrafica, Venezia, 1970, p. 18-19. Reproduit en Annexe, p. 359. [« Il pubblico, forse travolto dai sistemi e dagli apparati e da tutto il mondo tecnologico, che ci ha portato la televisione, il cinema, i fumetti e tutto il resto, non riesce più a recepire la parola e ha bisogno di qualcosa d'altro che dia l'emozione. E io penso che solo il gesto sia capace oggi di dare la vera emozione »].

une place de plus en plus importante dans la société de consommation et dans la vie quotidienne des gens. L'industrie cinématographique s'est imposée et le spectateur abandonne les théâtres pour se rendre dans les salles de cinéma où il retrouve l'évasion et le divertissement du soir qui autrefois étaient réservés aux représentations dramatiques. À partir du milieu des années cinquante, la télévision commence également à rentrer doucement mais inexorablement dans les foyers en attirant le public avec des moyens techniques bien supérieurs à ceux du théâtre[496]. Comment, dans ce contexte, continuer à capter l'attention des spectateurs avec des spectacles théâtraux ? Telle semble être la question centrale de la réflexion artistique de Poli, comme elle l'est tout autant si l'on en croit Odette Aslan, pour Giorgio Strehler, préoccupé lui aussi par ces questions[497]. Le "théâtre d'art pour tous", créé avec Paolo Grassi à Milan semble, selon la chercheuse, répondre à cette problématique dans la mesure où il ne choisit pas un « répertoire particulièrement "engagé", ni des œuvres trop révolutionnaires dans leur forme. Une ouverture très large sur la littérature dramatique mondiale, mais des choix en rapport avec les problèmes de société »[498]. C'est un choix qui est partagé aussi par Jean Vilar, en France, au Théâtre National Populaire qu'il crée en 1951 et où il invite le public, avec une attention particulière pour les prolétaires et ouvriers, à venir au théâtre « non seulement pour se divertir, mais pour accéder de la manière la plus directe et la plus immédiatement perceptible, à la culture »[499]. Ces structures d'État, en Italie comme en France, ont des impératifs, en termes de production et de diffusion, nécessairement différents de ceux d'une structure de province comme celle de Poli, laquelle, de plus, est non professionnelle ; mais il est néanmoins significatif de relever que les préoccupations de Poli à ce moment de sa carrière correspondent à ceux des grands hommes de théâtre du XX^{e} siècle.

Dans l'article *Genesi e indirizzo estetico del teatro Ca' Foscari*[500] (1954), où Poli expose la genèse de l'aventure du théâtre universitaire et indique les lignes futures d'investigation, il s'attarde assez longuement sur ce qu'il faut entendre par un "Théâtre

[496] Les transmissions officielles de la RAI (Radiotélévision italienne) commencent en 1954 et sont diffusées au début sur une seule chaîne, jusqu'en 1961. C'est avec le progrès économique des années soixante que la télévision devient de plus en plus répandue, jusqu'à atteindre les classes sociales les plus défavorisées.

[497] Cf. Odette Aslan, « Un chemin de connaissance », in *Strehler. Les voies de la création théâtrale*, Éditions du CNRS, 1989, p. 46.

[498] *Ibid*. p. 35.

[499] Jean Vilar, *Le théâtre service public*, Paris, Édition Gallimard, 1957, p. 205.

[500] Giovanni Poli, « Genesi e indirizzo estetico del teatro "Ca' Foscari" », in *La Gazzetta di Ca' Foscari*, Venise, mai 1954. Il s'agit d'un article de journal extrêmement intéressant que nous avons retrouvé dans l'archive privée de Bruno Cioffi, fidèle collaborateur de la Compagnie Ca' Foscari. Cf. Annexe, p. 330.

nouveau", qui pourrait trouver sa place à côté des nouveaux médias cinématographiques et télévisuels. Il met en garde aussi bien le lecteur que lui-même contre le fait que la nouvelle génération des hommes de théâtre ne s'est pas encore totalement « purgée de l'expérience de mise en scène véristе »[501] qui avait rencontré l'approbation inconditionnelle des différentes générations de spectateurs, connaissant le déclin seulement à paritr de l'apparition du cinéma. Le fait d'avoir recours à des décors de plus en plus réalistes et élaborés, à des costumes luxueux et précis pour satisfaire les attentes d'un public désormais accoutumé au "réalisme" cinématographique n'est pas, pour Poli, le chemin à prendre si l'on veut faire renaître chez celui-ci un intérêt pour cette forme d'art.

Selon lui, la priorité d'une compagnie universitaire et son objectif sont de mettre en évidence les particularités des deux moyens d'expression artistique en évitant absolument de rechercher l'émulation. Le théâtre, il l'écrit clairement, « non seulement ne peut pas, mais ne doit pas rivaliser avec le cinéma »[502]. Il ne le peut pas, car au niveau financier, les deux systèmes de "spectacle" mobilisent des fonds absolument disproportionnés et surtout, parce que le cinéma fait appel à des moyens techniques extra-artistiques qui n'appartiennent pas à une expression théâtrale pure. Mais la différence essentielle entre l'art théâtral et l'art cinématographique est pour Poli d'ordre poétique. En effet il explique que :

> Le premier met au point sa réalité fantastique - lorsqu'a lieu la communion spirituelle entre l'acteur et le spectateur - par des moyens d'expression - comme la parole, le geste, l'éclairage et la scénographie - qui doivent être le symbole évocateur d'images ; le deuxième fixe la vision de son monde expressif au-delà du contact avec le public - dans les studios de prises de vue et de montage -, transfigurant la réalité physique dans le rythme de l'image véristе[503].

Pour lui, l'élément distinctif entre les deux formes artistiques est bien le public : le théâtre se nourrit de sa présence presque physique, dans une communion entre l'acteur et le spectateur, qui ne peut avoir lieu qu'à travers les moyens d'expression qui lui sont propres. Le public ne peut plus être un spectateur passif de la représentation, mais doit contribuer par sa fantaisie et son monde intérieur (Poli utilise plutôt le mot « esprit »), à la création de la magie éternelle du spectacle car, pour notre metteur en scène, le théâtre

[501] *Ibid.* [« scontato pienamente l'esperienza della messa in scena veristica »].
[502] *Ibid.* [« non solo non può, ma non deve assolutamente competere con il cinema »].
[503] *Ibid.* [« La prima mette a fuoco la sua realtà fantastica - nel momento in cui si attua la comunione spirituale fra attore e spettatore - attraverso mezzi espressivi - quali la parola, il gesto, le luci e la scenografia - che debbono essere il simbolo evocante le immagini; la seconda fissa la visione del suo mondo espressivo al di qua del contatto col pubblico - nelle sale di posa e di montaggio -, trasfigurando la realtà fisica nel ritmo della immagine veristica »].

est encore « une des plus hautes et plus pures manifestations de l'esprit et de l'art »[504]. La conquête de Poli pour un théâtre « total »[505], seule alternative valable au théâtre naturaliste du XIX^e^ siècle, commence à partir des années de la rédaction de cet article si éclairant, où sont évoqués pour la première fois les trois piliers de sa poétique la plus aboutie : la parole-musique, le geste-danse, la lumière-couleur. Il reviendra sur l'importance de ces trois éléments pour un art théâtral total dans un écrit inédit[506] qui date approximativement de 1965, où il nous donne pour la première fois une définition claire et détaillée de cette notion si sensible à l'époque :

> J'appelle « total » ce théâtre qui combine les moyens d'expression des autres arts et réussit à les fondre dans l'unité scénique. Tous les arts - figuratifs, littéraires, musicaux, la danse et parfois même le cinéma - doivent concourir à la réalisation artistique d'un spectacle théâtral[507].

La recherche qu'il conduit au cœur de la dramaturgie vénitienne avec la Compagnie Ca' Foscari y est évidemment pour quelque chose, car comme il le déclare dans le même écrit, toutes ses tentatives concernant la découverte de la *Commedia dell'Arte* avaient pour objet cette idée de théâtre total, où l'acteur est placé au centre de la scène, immergé dans une « unité tonale à laquelle se subordonnent tous les autres moyens d'expression scénique tels que la musique, la scénographie et l'éclairage »[508]. Il est important de souligner que pendant les années à Ca' Foscari, Poli emploie de préférence le terme de « théâtre pur » en lui donnant presque la même définition que celle que nous venons de voir, sa quête de récupération d'un patrimoine dramaturgique perdu s'insère dans son désir d'« un retour du théâtre à sa pureté expressive »[509]. Les deux termes « pur » et « total » se confondent ainsi dans la poétique polienne, devenant presque synonymes, pour désigner la profonde urgence et nécessité du metteur en scène - partagée avec une

---

[504] *Ibid.* [« Una delle più alte e pure manifestazioni dello spirito e dell'arte »].

[505] Le terme de théâtre total dérive sans doute du concept romantique « œuvre d'art totale » (*Gesamtkunstwerk*), théorisé par Otto Philip Runge et réalisé pour la première fois par Richard Wagner au Palais des festivals (*Festspielhaus*) à Bayreuth en Bavière, un théâtre conçu expressément pour pouvoir réaliser sa conception particulière des œuvres lyriques. Vers 1950, la notion wagnérienne a été reprise par des artistes américains et appliquée aux « performances », aux « happenings », aux spectacles qui mêlent danse, musique et arts plastiques, se déclinant simultanément dans un espace-temps unique.

[506] Poli fait part de son idée de « théâtre total » dans un document inédit intitulé *Théâtre total par Giovanni Poli* in Annexe V., que j'ai retrouvé dans les archives de la famille Poli dans le dossier « *Scritti d'avanguardia del '900* », qui n'est malheureusement pas officiellement daté, mais on peut quand même indiquer 1965 comme année de sa rédaction puisque Poli y déclare avoir créé le Théâtre-Studio du Palazzo Durini « depuis un an environ ». Le texte est entièrement écrit en français, et il ressemble à une note pour une intervention orale lors d'un colloque ou débat public.

[507] Giovanni Poli, *Théâtre total*, in Annexe, p. 143-144.

[508] *Ibid.*

[509] Giovanni Poli, *Dieci Anni*, cit., p. 65. [« ritorno del teatro alla sua purezza espressiva »].

grande partie des réformateurs de la scène européenne - de porter son attention vers les origines du théâtre occidental pour en retrouver sa pureté originelle, seul espoir pour renouveler le théâtre contemporain. Mais à la différence des artistes russes - notamment Meyerhold qui conduit une étude scénique systématique sur les grandes traditions du passé, de la *Commedia dell'Arte* au théâtre oriental en passant par le théâtre espagnol du *Siglo de Oro*[510] - Poli se concentre uniquement sur la tradition vénitienne. Comme il l'écrit dans un document inédit retrouvé dans ses archives, « dans ce climat de recherche d'un théâtre authentique, non pollué par des éléments réalistes »[511], il privilégie la tradition théâtrale de son territoire, celle d'une Venise qui « est encore ancrée dans la tradition de la *Commedia dell'Arte*, malgré l'effritement lent mais inévitable de toute forme architecturale, et en dépit de l'épuisement de toutes les formes de théâtre »[512]. Il entame ainsi un parcours à rebours à travers l'histoire de la dramaturgie vénitienne, pour remonter à ce qui est considéré comme la source du théâtre moderne européen, et le théâtre pur par excellence : la *Commedia dell'Arte*. Ce voyage à contre-courant, qui l'amène en 1958 à la création du spectacle le plus important de sa carrière artistique, *La Commedia degli Zanni*, commence avec *La venexiana* en 1950, spectacle qui le rapproche de l'abstraction des masques de la *Commedia dell'Arte*, et se poursuit avec une plongée dans quelques comédies de Carlo Goldoni (1707-1793) et quelques *fiabe teatrali* de Carlo Gozzi (1720-1806).

IV. 1 Une entrée en matière : *La venexiana* (1950)

Le Théâtre Ca' Foscari consacre à la tradition théâtrale vénitienne un nombre assez conséquent de spectacles ou "d'études scéniques", comme préfère les appeler Poli, qui contribuent de manière déterminante à définir la spécificité esthétique de la compagnie et à créer ce qui sera considéré comme le "style" de Ca' Foscari, une qualité de pratique théâtrale appréciée et respectée dans le monde entier. Pour avoir une vision d'ensemble de la production de la compagnie relative à la dramaturgie vénitienne, il nous semble opportun de fournir un tableau synoptique prenant en considération les treize saisons que

[510] Cf. Fausto Malcovati, « Prefazione », in Raissa Raskina, *Mejerchol'd e il Dottor Dappertutto. Lo «Studio» e la rivista «L'amore delle tre melarance»*, Rome, Bulzoni, 2010.
[511] Giovanni Poli, *Prefazione e Mischa*, in Annexe, p. 109. [« in questo clima di ricerca di un teatro autentico, non inquinato da elementi realistici »].
[512] *Ibid*. [« [Venezia] è ancora oggi pregna della tradizione della *Commedia dell'Arte*, nonostante lo sgretolarsi lento ma ineluttabile di ogni forma architettonica, nonostante l'esaurimento di ogni forma teatrale.

Poli a conçues en tant que directeur artistique, c'est-à-dire entre 1950 et 1962, et non seulement à partir de 1953. Ce choix chronologique dérive du fait que, même si Poli, dans son volume mémoriel *Dieci anni di un teatro universitario*, indique clairement *Le massere* de Carlo Goldoni, mis en scène pendant la saison 1952-53, comme le spectacle qui ouvre la voie à l'étude critique de la littérature dramatique vénitienne[513], nous sommes fortement convaincus que c'est en revanche dès la première mise en scène de *La venexiana*, qui date du XVI^{e} siècle, que ce parcours se dessine.

Saison	**Œuvre dramatique**	**Auteur**
1949-50	*La venexiana*	Anonimo XVI^{e} siècle
1950-51		
1951-52	*Gli innamorati*	Carlo Goldoni (1759)
1952-53	*Le massere* *La venexiana* *Le donne gelose*	Carlo Goldoni (1755) Anonimo, XVI^{e} siècle Carlo Goldoni (1752)
1953-54	*L'Augellin Belverde*	Carlo Gozzi (1765)
1954-55		
1955-56	*La finta ammalata*	Carlo Goldoni (1751)
1956-57	*Le storie di Arlecchino* *La Venezia di Goldoni*	Giovanni Poli Giovanni Poli
1957-58	*La Commedia degli Zanni*	Giovanni Poli
1958-59	*Piovana*[514]	Ruzante (1552 publication)
1959-60		
1960-61	*I pitocchi fortunati*	Carlo Gozzi (1763)
1961-62[515]	*Las Spagnuolas* *L'Augellin Belverde*	Andrea Calmo (1549) Carlo Gozzi (1765)

Comme on peut le constater, ces saisons sont structurées selon trois approches de recherche différentes : l'investigation de la dramaturgie vénitienne de la Renaissance (à

[513] Signalons que dans le répertoire que Poli consacre à l'ancienne dramaturgie vénitienne, figurent des œuvres de l'auteur dalmate Marin Drzic (1508-1567) : *Tripče de Utolce - Novela od Stanca*, mises en scène en 1958 selon une esthétique expressionniste. Les deux œuvres sont présentées au festival de Dubrovnik pour la célébration du 450^{e} anniversaire de cet auteur, contemporain de Ruzante et d'Andrea Calmo. Les deux pièces sont interprétées par Poli dans l'esprit de la Renaissance italienne (cf. Giovani Poli, *Dieci anni, cit*., p. 68). Comme l'explique Poli : « Comme dans *La venexiana* et dans *La commedia degli Zanni,* le réalisme du XVI^{e} siècle est entendu, dans la mise en scène des deux œuvres de Marin Drzic, non pas comme une reconstruction fidèle, mais comme une interprétation symbolique de l'œuvre. L'image est cependant toujours la synthèse des éléments purs - couleurs, lignes, plans, son -, qui s'expriment exclusivement avec des moyens dont nous considérons qu'ils lui sont "propres" » (*Ibid*., p. 69). [« Come ne *La venexiana* e ne *La Commedia degli Zanni* il realismo cinquecentesco è inteso nell'allestimento scenico delle due opere di Marin Drzic non come fedele ricostruzione, ma piuttosto come interpretazione simbolica dell'opera. L'immagine pertanto è sempre sintesi ritmica degli elementi puri - colore, linee, piani, suono - che si esprimono esclusivamente con i mezzi che noi riteniamo "propri" »].

[514] *La piovana* est reprise en 1963, dans le cadre du XXII^{e} Festival international du Théâtre de la Biennale, et présentée le 19 septembre au théâtre de La Fenice avec la "splendide" scénographie de Mischa Scandella.

[515] La dernière mise en scène que Poli effectue pour la Compagnie Ca' Foscari est celle de 1966 pour la *Lisistrata* d'Aristophane, mais désormais en tant qu'artiste invité et non comme âme de la compagnie.

travers *La venexiana*, les comédies de Ruzante et d'Andrea Calmo), une plongée dans la dramaturgie du XVIII[e] siècle, à travers des mises en scène goldoniennes et gozziennes, tout cela encadrant et accompagnant la création des trois spectacles écrits et mis en scène par Giovanni Poli, dans lesquels il met en pratique sa réinvention de la tradition du théâtre des improvisateurs, qu'il conçoit comme une occasion de produire une "œuvre d'art totale" .

Il apparaît donc que Poli, dans sa quête de récupération du "répertoire immergé" de cette tradition, avant d'aborder Goldoni et Gozzi sur scène, s'intéresse à une comédie de la Renaissance, un peu marginale peut-être, mais tout aussi importante pour sa réflexion théorique : *La venexiana*, que l'on peut donc qualifier de *terminus a quo* de la réinvention de la *Commedia* par Poli, et de notre propre réflexion. La création de ce spectacle proposé en 1950, puis repris en 1953, nous semble ainsi être une clef importante pour comprendre l'intérêt que Poli porte pendant toute sa vie à la dramaturgie vénitienne.

La venexiana, c'est-à-dire la comédie de Venise, n'est pas seulement un portrait impressionnant de la société et des mœurs des habitants de la lagune, elle se révèle être aussi un objet théâtral étrange, et presque unique dans la production du théâtre de la Renaissance, qui présentait pour Poli un triple intérêt. Tout d'abord, le manuscrit, écrit par un auteur anonyme vénitien du XVI[e] siècle, avait disparu pendant presque quatre siècles, pour ressurgir en 1928. À cette date en effet, le philologue Emilio Lovarini retrouve à la Bibliothèque Nationale Marciana de Venise, un manuscrit qu'il qualifie lui-même, avec une belle métaphore, de « disgracieux, où il est parfois difficile de voir les lignes écrites, rangées de saules dépouillés, enveloppés par le brouillard d'hiver »[516], mais qu'il parvient finalement à décrypter, et qui sera publié la même année[517]. C'est donc une comédie perdue et retrouvée qui, malgré sa publication, continue à rester secrète, puisqu'elle ne suscite qu'un intérêt modéré des metteurs en scène dans les années qui suivent sa publication[518]. Poli travaille d'une certaine manière sur du « neuf », sans

[516] Emilio Lovarini (dir.), « Introduzione », in Anonimo, *La venexiana*, Florence, Le Monnier 1947, p. 39. [« Il disgraziato manoscritto, dove spesso si stenta a vedere le righe scritte, file di salici spogli, avvolti da nebbia invernale »].

[517] Emilio Lovarini (éd), *La venexiana* de Anonimo, Bologne, Zanichelli, 1928. L'année suivante, la pièce est éditée par Ireneo Sanesi (Id., «La venexiana», in *Nuova Antologia*, n° 1, Rome, octobre 1929, p. 274-281). Puis Lovarini en propose une traduction en italien moderne éditée chez S.E.T. (Turin) en 1944 ; une troisième édition, révisée, fut publiée par le même commentateur, par Le Monnier (Florence) en 1947. En 1965 paraît une nouvelle édition de la pièce, traduite et commentée par Ludovico Zorzi chez Einaudi (Turin), à laquelle nous faisons référence pour les citations textuelles.

[518] La première représentation après la découverte du manuscrit en 1928 est celle de Giulio Pacuvio au Théâtre des Arts de Rome en 1940, dirigé par Anton Giulio Bragaglia qui, comme nous le savons, avait réservé une place importante dans le répertoire de son théâtre aux œuvres de la Renaissance, et en particulier à celles de Ruzante. C'est ainsi que le soir du 15 février 1940, sont représentées *La venexiana* et

« tradition de jeu », ni *a priori* de réception de la part du public. De ce fait, comme l'écrit Adolfo Zajotti, le futur directeur de la Biennale Théâtre de Venise, « Poli a le mérite de nous donner la première édition pour la scène de *La venexiana*, effaçant par là le massacre que les précédentes mises en scène avaient fait subir à l'œuvre du génial inconnu »[519].

Le deuxième intérêt réside dans le fait que cette pièce ne suit pas exactement le schéma dramaturgique traditionnel des situations et des personnages, ni le schéma spatio-temporel des intrigues des comédies régulières de la Renaissance. Elle est certes écrite en cinq actes et en prose, mais elle ne met en scène que six personnages, répartis en deux trios : l'un réunissant des personnages que l'on peut ranger dans la catégorie des personnages « sérieux » ou amoureux, l'autre dans celle des serviteurs ou assimilés. Le premier trio est composé d'une riche veuve Anzola (Angela), une amoureuse pas tout à fait canonique, symbole - si l'on veut - d'une Venise lascive et décadente, qui supporte mal sa solitude affective ; d'une jeune "épouse", Valiera (Valeria), également en mal d'amour pour avoir dû se marier avec un homme qui ne la satisfait pas tout-à-fait, et d'un jeune « forestiero », Iulio (Iulius), qui arrive à Venise en quête de fortune, et dont les deux femmes se disputent les faveurs amoureuses et sexuelles. Le second trio comprend un « *Baiulus* » - en latin, porteur - bergamasque, Bernardus (Bernardo), qui sert d'émissaire ou d'intermédiaire[520] entre Anzola et le *forestiero*, puis les servantes des deux jeunes femmes, Nena et Oria. En outre, sa structure générale repose sur l'alternance

---

Il Reduce de Ruzante, non pas dans leurs langues originales, mais dans la traduction d'Emilio Lovarini. Cf. Giovanni Calendoli, « Antefatti di una fortuna difficile », in Giovanni Calendoli (dir.), *Ruzante sulle scene italiane del secondo dopoguerra*, Catalogue de l'exposition (23-25 juin 1983), Padoue, Oratorio di S. Rocco (Università degli Studi di Padova, Comune di Padova), 1983, p. 16.

Dans la région de Venise, *La venexiana* n'avait pas été beaucoup représentée depuis sa réapparition, et apparemment, les rares fois où elle l'avait été, c'était en italien, sans grand succès, ni auprès de la critique, ni auprès du public, comme ce fut le cas en 1950 quelques mois avant la représentation de Poli, cf. Adlofo Zajotti, « Anche Venezia ha un teatro universitario », in *Gazzetta veneta*, 8-9 juin 1950.

[519] *Ibid.* [«Poli ha il merito di averci offerto la prima edizione per le scene de *La venexiana*, riscattando l'opera del geniale ignoto dallo scempio delle precedenti»].

[520] La première fois que Bernardus rencontre Iulio, il porte bien "ol zac", un sac sur son dos, symptomatique de sa condition de porteur, comme la majorité des serviteurs dans les autres pièces de la *Commedia dell'Arte*. C'est la servante de Valeria, Nena, qui l'a choisi comme intermédiaire, car il est le parrain, le « sòntolo » (II.5 p. 33 : Zorzi 1965) de sa patronne, un homme à qui on peut faire confiance. Il était d'usage, à Venise, de recourir, pour un baptême, même dans des familles nobles, à des serviteurs ou à de vagues connaissances.

Bernardus, porteur, s'improvise ainsi "gondolier" et amène Iulio jusqu'à la demeure de la veuve. Il est intéressant de remarquer l'allusion ironique qu'il fait par rapport à son moyen de paiement, comme il le dit à Valeria : « En plus de mon salaire, je veux une paire de chausses rouges» ["via dol pagament, un par de colzi rossi"], en faisant allusion aux chausses rouges qui couvraient les jambes et le ventre et qui étaient portées par les gondoliers qui emmenaient l'épouse, lors des mariages, visiter les couvents de la ville où se trouvaient ses sœurs ou cousines. Comme le remarque Ludovico Zorzi, Bernardo fait allusion au fait que ce sera lui qui emmènera "le marié", Iulio, au couvent, c'est-à-dire au palais où la veuve l'attend avec impatience. Cf. Anonimo, *La venexiana*, Ludovico Zorzi (éd), cit., p. 117.

de séquences « intimes », qui se déroulent alternativement dans la maison d'Angela puis dans celle de Valeria, et de séquences intermédiaires en extérieur où Iulio rencontre à la fois Nena et Bernardo, les deux entremetteurs. Cette articulation dramaturgique est évidemment tout-à-fait originale dans la comédie érudite du XVI^{e} siècle. La matière amoureuse est ainsi transformée en pur rythme de séquences, comme Poli le déclare dans un article - écrit deux ans avant la mise en scène de la pièce -, publié en 1948 dans *Il Gazzettino* de Venise : « C'est une œuvre dans laquelle le rythme s'incarne parfaitement dans l'histoire, il en est l'essence même et lui donne ce caractère de pureté primordiale », un rythme de séquences où « l'action des différents tableaux du premier et du deuxième acte se déplace nerveusement d'une maison à l'autre, d'une rue à une place, et représente en pures valeurs rythmiques la lutte secrète de deux femmes qui se disputent le bel étranger »[521].

La finalité de la pièce n'est pas « morale », il ne s'agit pas comme souvent, pour le jeune protagoniste Iulio, de berner, grâce à l'aide d'un serviteur, un vieillard pour en obtenir la fille (voir le modèle principal de *La mandragore*, que Poli a, nous le savons, étudié de manière approfondie[522] à peu près dans les mêmes années que *La venexiana*), ni même pour les jeunes femmes de se marier en échappant à l'autorité paternelle, puisque leur désir est presque uniquement sexuel, et le mariage n'est d'ailleurs pas évoqué. La comédie est en revanche provocatrice par le réalisme des situations, puisqu'on entre dans la maison des jeunes femmes, et l'on découvre de façon très crue et réaliste leur intimité, leurs désirs sexuels, jusqu'à l'exposition de scènes éloquentes où l'érotisme est clairement assumé, comme par exemple la célèbre scène du premier acte où Anzola appelle sa servante Nena dans son lit pour soulager sa « chair qui brûle » (Anzola : I. 2). Ce caractère réaliste a été souligné par certains critiques (Ludovico Zorzi notamment), qui considèrent qu'il s'agirait de la mise en scène volontaire d'un fait divers qui se serait déroulé à Venise[523], et que l'auteur anonyme porte à la scène de façon provocatrice, sachant toutefois que la pièce était destinée à un public restreint : en témoigne son caractère érudit, marqué par l'emploi de la langue docte dans le paratexte (le latin pour

[521] Giovanni Poli, « La venexiana », in *Il Gazzettino del Lunedì*, 29 novembre 1948. [« è questa un'opera in cui il ritmo si incarna perfettamente con la vicenda, ne è essenza prima e le infonde quel suo carattere di primigenia limpidezza » et encore « ritmo di sequenze, l'azione dei diversi quadri del primo e del secondo atto si sposta nervosamente da una casa all'altra, da una via a una piazza, a rappresentare in puri valori ritmici la segreta lotta delle due donne che si contendono il bel forestiero »].

[522] Giovanni Poli, *Diarietto manoscritto*, in Annexe.

[523] Zorzi soutient que la « vera Historia », celle annoncée dans l'*explicit*, *Non fabula non Comedia ma vera Historia*, serait probablement un "fait divers", un scandale qui s'était réellement passé au sein d'une riche famille bourgeoise dont l'auteur anonyme se serait inspiré pour sa pièce. Cf. Ludovico Zorzi (éd.), «Note al testo», in Anonimo, *La venexiana*, cit., p.110.

les didascalies et les noms des personnages[524]). Cela en fait une comédie érudite qui se veut copiée (ou calquée) sur une comédie latine, qui laisse penser qu'il s'agit de l'œuvre d'un auteur lettré, qui écrit peut-être pour des jeunes acteurs « amateurs », comme l'étaient ceux des *Compagnie della Calza*[525]. Toujours selon Zorzi, la nature audacieuse de cette pièce ne doit pas étonner ou surprendre le lecteur moderne, qui doit s'en approcher avec « l'esprit libre de tout reste de préjugé romantique sur la "spontanéité" présumée de la littérature populaire », car il est évident que cette « naïveté primordiale est soigneusement recherchée » par un auteur qui témoigne d'une expérience « sinon littéraire, du moins de pratique et d'observation théâtrale »[526]. Ainsi, du point de vue de la finalité de la comédie, on a pu parler d'une vision « critique » de la société vénitienne, et y voir une comédie d'une « poétique de mœurs »[527], assimilable à de célèbres scènes picturales de la Renaissance, avec des tonalités que l'on trouve plus tard dans les fresques de peintres tels que Giorgione, Titien ou encore Tintoret.

Le troisième aspect remarquable que présente cette pièce est le mélange des langues utilisées par chaque personnage. Dans ce « plurilinguisme » particulier, il y a alternance, ou mieux, juxtaposition entre l'italien courtois de la communication suprarégionale employée par Iulio - qui est le *forestiero*, donc l'étranger de Venise, qui s'exprime en toscan, langue de l'amour, de la poésie amoureuse[528] -, les langues régionales comme le vénitien (pour les deux femmes et leurs servantes) et le bergamasque (pour Bernardo), qui forment à elles seules comme une "allégorie" des langues utilisées dans les territoires de la Sérénissime République. Ce chœur mélodieux est particulièrement mis en valeur dans la septième scène du troisième acte, où les différents dialectes de la pièce sont tous présents. La séquence nous montre le serviteur Bernardus qui vient chercher Julius après

[524] Le prologue, intitulé en latin *Prologus*, est écrit en italien aulique, avec des termes tirés des œuvres philosophiques latines, alors que l'argument est rédigé en distiques latins. La comédie est quant à elle composée en trois langues vernaculaires différentes alors que les didascalies sont en latin.

[525] Les *Compagnie della Calza* étaient des associations de jeunes nobles vénitiens qui géraient en grande partie la vie théâtrale de la lagune entre le XV^{e} et le XVI^{e} siècle. Chaque année au début du carnaval, les différentes compagnies organisaient une série de spectacles, fêtes et banquets, dans les maisons privées et dans les lieux publics. Cf. Maria Teresa Muraro, « La festa a Venezia e le sue manifestazioni rappresentative : le compagnie della Calza e le Momarie », in *Storia della cultura veneta*, Girolamo Arnaldi et Manlio Pastore Stocchi (dir.), vol. III, Vicence, Neri Possa, 1981, p. 315-341 ; Gilles Bertrand, *Histoire du Carnaval de Venise XI^{e}-XXI^{e} siècle*, Paris, Pygmalion, 2013.

[526] Anonyme, *La venexiana*, Ludovico Zorzi (éd.),Turin, Giulio Einaudi, 1965, p. 110. [« chi la legga con mente sgombra dagli attardati pregiudizi romantici sulla presunta "spontaneità" della letteratura popolare […] primordiale ingenuità è studiosamente cercata […] se non letteraria, quanto meno di pratica e di osservazione teatrale »].

[527] *Ibid.* [« poesie ambientale »].

[528] La langue employée par Iulio est nettement différente de la langue littéraire précieuse, du toscan littéraire employé dans le prologue.

l'avoir conduit la veille chez Madame Angela, avec qui le jeune étranger a passé une nuit d'amour passionnelle, décrite magistralement par l'auteur :

> ANGELA: Bernardo, varda ben el mio cuor
> BERNARDO: A' guarderò la gondola, ch' a' no s'travolghi; e lu s'agurarderà da per lu (*a Iulio, precedendolo e salendo in goldola*) Orsù, andèm fo'.
> IULIUS: Signora e Madonna mia, lasso qui l'anima, e il corpo porto. Alo altro Vostra Signoria comandarmi?
> ANGELA: Una sol cossa : recomandarti Anzola e recordarti zò che ti ha promesso.
> IULIUS: (*sollevando con due dita la catenelle appesa al collo*) Questo porto meco per sempiterno recordo. (s*'avvia*)
> ANGELA: Me recomando ancora.
> IULIUS: (*volgendosi*) Resti contenta e felice Vostra Signoria e mi abi per suo servo fidelissimo (*esce dal portone sulla gradinata*).
> BERNARDUS: (*tirando un lungo sospiro di sollievo*) Al è pur compìt ol sunsùm (*indicando a Iulio la gondola*). Salté qui deter, ch'à voj che m'cunté da mì la barufola[529].

Ce « plurilinguisme organique »[530] - comme le définit Piermario Vescovo - très particulier, qui ne se rencontre guère dans les comédies régulières de la même époque, sauf précisément chez certains auteurs comme Ruzante ou Andrea Calmo[531] auxquels Poli s'intéresse aussi pendant ses années à Ca' Foscari, avait été effacé des mises en scène du XX^{e} siècle, après la redécouverte du manuscrit et sa publication, comme en témoigne Adolfo Zajotti dans un article de l'époque[532]. Comme nous l'avons mentionné,

[529] [Anzola : Bernardo, prends bien soin de mon cœur. / Bernardo : Je veillerai à ce que la gondole ne se renverse pas, quant à lui il veillera sur lui-même (*à Iulio, le précédant et montant dans la gondole*) Allons, il faut sortir. / Iulius : Madame, ma maîtresse, je laisse ici mon âme, et j'emporte mon corps. Votre Seigneurie a-t-elle un autre ordre à me donner? / Anzola : Une seule chose : recommander à ton souvenir Anzola et te rappeler ta promesse / Iulio : (*soulevant entre deux doigts la chaînette pendue à son cou*) Je porterai toujours ce souvenir sur moi. / Anzola : Je t'en conjure, n'est-ce pas. / Iulio : (*se retournant*) Que Votre Seigneurie soit contente et heureuse et qu'elle me considère comme son serviteur très fidèle. (*Il sort sur le perron*). / Bernardo : (*poussant un lourd soupir*) Ce caquetage se termine enfin. (*Indiquant à Iulio la gondole*) Montez donc à l'intérieur, car je voudrais que vous me racontiez votre échauffourée.] Traduction de René de Ceccatty qui adapte la pièce en français pour la mise en scène qu'en propose Maurizio Scaparro à Paris à la Salle Renaud-Barrault, du 3 au 27 mai 2000, avec dans le rôle de la veuve Anzola la célèbre actrice de cinéma Claudia Cardinale. Cf. Anonyme, *La venexiana*, René de Ceccatty (éd.), *L'Avant-scène*, n°1069, mai, 2000, p. 28.

[530] Piermario Vescovo, « Riflessioni sparse su lingua, dialetto e teatro », in Paolo Puppa (dir.) *Lingua e lingue nel teatro italiano*, Rome, Bulzoni Editore, 2007, p. 37 et succ. [« Plurilinguismo organico»]

[531] Au cours du XVI^{e} siècle, le dialecte trouve son espace d'expression privilégié dans le genre des comédies grâce aux auteurs susmentionnés mais aussi à quelques autres comme Giovan Giorgio Alione, qui écrit une comédie en dialecte d'Asti, Giovan Battista Cini, avec sa comédie plurilingue *La Vedova* (1567), ou bien les acteurs-auteurs de la compagnie de Rozzi, qui se plaisent à écrire en langue de Sienne. Ce plurilinguisme de la comédie est dû à la recherche, de la part des auteurs, de l'expression juste de la langue parlée, de la langue de la quotidienneté, représentative de chaque particularisme régional.

[532] Zajotti commente très durement la dernière représentation de *La venexiana* précédant celle de Poli : « *La venexiana* a été représentée il n'y a pas longtemps dans un autre théâtre de la ville, traduite en langue [italienne]. Il serait préférable de dire que le metteur en scène avait, à cette époque, eu l'illusion de la représenter. Ce fut une de ces soirées qui reste comme un sillon douloureux dans une vie de théâtre. Tout a été détruit, contaminé et dans la bouillasse roulaient les plus brillantes perles, incrustées de boue, réduites à des semences d'obscénité ». Adolfo Zajotti, « Anche Venezia ha un teatro universitario », in *Gazzetta veneta*, 8-9 juin 1950. [« *La venexiana* venne rappresentata non molto tempo fa in un altro palcoscenico

les rares fois où la pièce avait été montée, elle était jouée en langue italienne, suivant une tendance de la scène de l'époque encore imprégnée du naturalisme du XIX^e^ siècle et surtout assujettie à la présence, imposée par le régime fasciste, de la langue nationale parlée - qui elle-même n'avait pas cent ans puisque « imposée » après la réalisation de l'Unité - et qui devait être à tout prix utilisée par toute la population au détriment de la riche variété dialectale de la péninsule[533].

Poli, comme d'autres grands réformateurs de la scène théâtrale italienne de la première moitié du XX^e^ siècle, tels Giorgio Strehler ou Gianfranco De Bosio, travaille contre cette tendance anti-dialectale, en s'intéressant à cette comédie (comme d'ailleurs plus tard à Ruzante et Calmo) dans une optique politique et selon une posture engagée, pour s'opposer à la ligne « nationaliste » culturelle du régime fasciste, en mettant en valeur les caractéristiques régionales. Mais il s'y intéresse aussi pour ses spécificités esthétiques, le plurilinguisme de *La venexiana* lui fournissant matière à réfléchir au rôle de la langue dans la création d'un univers scénique gestuel et rythmique, qui ne soit pas seulement « récitation », mais aussi musicalité, mouvement rythmé, qui l'amène à sa propre interprétation du « jeu » corporel, gestuel, musical des comédiens de l'Art.

Dans l'analyse théorique que Poli fait de la pièce, qui précède de quelque temps la première réalisation scénique en 1950, il soutient déjà que l'emploi de différents dialectes ne dérive pas de la nécessité pour l'auteur de reproduire fidèlement l'environnement social de l'époque, mais plutôt de l'exigence de rapprocher le dialecte de la matière psychologique des personnages. Ce faisant, Poli établit un lien très étroit entre cette combinaison linguistique et la pratique des comédiens *dell'Arte*, laquelle attribue aux « masques » soit des parlers régionaux (pour les personnages *buffi* ou comiques, par exemple le bolognais pour le Docteur, ou le vénitien pour le Pantalon, ou encore le bergamasque pour les Zanni), soit la langue littéraire (pour les personnages *seri*, les Amoureux). Il conclut d'ailleurs son article de 1948 avec une affirmation qui a tout l'air d'être une prophétie pour les années à venir : il propose ainsi de rapprocher l'œuvre de

---

cittadino, tradotta in lingua. Sarà meglio dire che il regista di allora si illuse di rappresentarla. Fu una di quelle sere strazianti che rimangono solco doloroso in una vita di teatro. Tutto andò distrutto, contaminato e nella fanghiglia rotolarono le perle più lucenti, incrostate di mota, ridotte a semi si sconcezza »].

[533] Sur la question complexe et épineuse de l'histoire de la langue italienne, voir la riche production de Claudio Marazzini, en particulier : *Id*., *La lingua italiana : profilo storico*, Bologne, Il Mulino, 1994. Concernant la question de la langue italienne à travers les textes dramatiques, les travaux de Pietro Trifone sont instructifs, notamment *Id., L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pise-Rome, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2000 ; Gianfranco Folena, *Il linguaggio del caos, studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Turin, Bollati, 1991 ; Luca Serianni, Pietro Trifone, *Storia della lingua italiana. Volume secondo, Scritto e parlato*, Turin, Einaudi, 1994 ; Pietro Spezzani, *Dalla commedia dell'arte a Goldoni : studi linguistici*, Padoue, Esedra, 1997 ; Paolo Puppa (dir.), *Lingua e lingue nel teatro italiano*, Rome, Bulzoni, 2007.

l'auteur anonyme et celle de Goldoni car c'est seulement chez ce dernier que l'on trouve une « harmonie de contrepoint »[534] comparable. Il prend comme exemple la comédie goldonienne *Il bugiardo* (*Le Menteur*) - qu'il ne mettra par ailleurs jamais en scène - dans laquelle il croit retrouver la même variété dialectale : Lelio, l'amoureux, s'exprime en italien courtois, de même que Rosaura et Beatrice, alors qu'Arlecchino parle en dialecte vénitien, ce qui a pour effet d'anéantir presque deux siècles d'histoire, en créant un pont imaginaire qui relierait les personnages de *La venexiana* directement à ceux de Goldoni, lesquels, selon Poli, porteraient encore les traces des typologies fixes de la *Commedia dell'Arte,* surtout dans l'expression verbale, comme il essaiera de le démontrer avec ses mises en scènes ultérieures des œuvres du Vénitien.

Dans cet article méconnu, publié en novembre 1948, Poli "théorise" sa mise en scène de *La venexiana*. On y retrouve en effet déjà certains éléments qui deviendront des caractéristiques non seulement de cette mise en scène, mais plus généralement de sa conception du théâtre total, et qui alimentent son idée de *Commedia dell'Arte*. Ces éléments sont : la musicalité du jeu des acteurs, la scansion rythmique de l'espace en plans horizontaux, et le registre comique que Poli sonde dans cette pièce grâce au personnage du serviteur bergamasque Bernardus. Le travail sur ces éléments sera graduel mais constant lors des différentes reprises du spectacle pendant les premières années du théâtre universitaire.

La venexiana est montée pour la première fois en mai 1950[535], dans l'Aula Magna de Ca' Foscari. Elle est ensuite reprise en 1953 dans une nouvelle mise en scène[536], lors de la première tournée de la compagnie en Allemagne pour participer au Festival International de Théâtre Universitaire d'Erlangen[537] ; puis en 1954[538], quand le spectacle a le privilège

---

[534] Giovanni Poli, « La venexiana », cit. [« Un'armonia di contrappunto »].

[535] Cf. Vice, « L'attività del centro teatrale universitario. "La venexiana" a Ca' Foscari », in *Gazzattino-sera*, 29-30 mai 1950. Les acteurs sur scène dans cette première édition sont : Andrea Miani (Julio), Nanù Tenderini (Angela), Gloria Maria Grandi (Valeria), Virgilio Boccardi (Bernardo), Pina Baltera et Lili Scarpa (les deux servantes), Franco Zardo (Prologue).

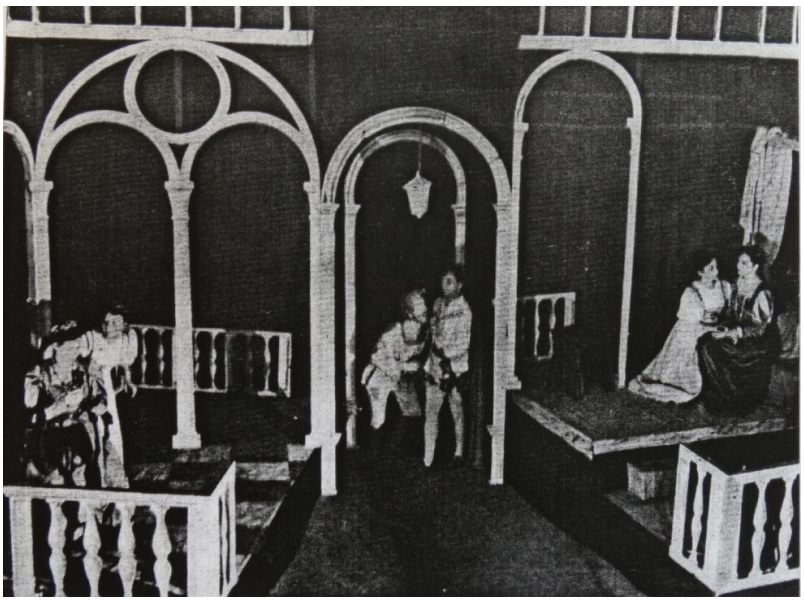
[536] La nouvelle équipe d'acteurs était composée comme suit : Cesarina Vighy (Valeria), Lidia Cosma (Angela), Gianni Lepsky (Julius), Maria Pia Colonnello, Antonietta Nicotra (les deux servantes), Gian Campi (Bernardus), Vittorio Sanluca (Prologo), Marisa Barbaria, Maria Luisa Benvenuti et Alessandra Vianello (danseuses).

[537] Cf. Piero Nardi, « Una Venexiana veneziana », in *La fiera letteraria*, 9 août 1953. Cette recension est particulièrement importante si l'on tient compte du fait que Piero Nardi (Vicence 1891 - Ivi 1974) fut un critique littéraire parmi les plus importants du panorama italien, auteur de nombreux essais sur le XIX^{e} siècle, et spécialiste de l'œuvre de Giocosa et de Fogazzaro.

[538] Cf. A.D., « La venexiana », in *Gazzetta di Parma*, 8 avril 1954 ; « "La venexiana" per la compagnia di Ca' Foscari», in *La patria*, 3 avril 1954 ; Giovanni Calendoli, « Festivalizzata Parma universitaria », in *Corriere Lombardo*, 10-11 avril 1954 ; Gerg, « Il teatro di Ca' Foscari ha inaugurato il Festival universitario di Parma », in *Gazzettino-Sera*, 12-13 avril 1954 ; Piero Nardi, « Ca' Foscari è quest'anno al suo terzo esperimento di fedeltà a una scelta di cose rare », in *Università ventesimo*, avril 1954.

d'être sélectionné pour l'ouverture du deuxième Festival International de Parme, rendez-vous majeur pour les compagnies universitaires de toute l'Europe. L'analyse des trois mises en scène permet de mieux cerner l'évolution de la poétique polienne vers sa conception du « théâtre total ».

Même si la première édition avait malgré tout suscité l'intérêt de la critique et du public[539], elle ne satisfait pas tout à fait les attentes du metteur en scène, car elle « [n'allait] pas au-delà des limites d'une tentative culturelle et artistique »[540]. Néanmoins elle présente, dès la scénographie, cette idée de stylisation de la scansion spatiale, qui pour Poli doit traduire le rythme des passages entre les différentes séquences. Mario Ronchese avait créé une structure organisée sur des plans horizontaux et avec des *luoghi deputati* (dans l'idée des *mansiones* du théâtre sacré du Moyen-âge), représentant les maisons des deux femmes à l'intérieur desquelles se déroule l'action. Malheureusement, le seul document iconographique que nous avons de cette édition ne nous permet pas d'en faire une analyse plus détaillée, mais il nous permet au moins de visualiser les trois espaces recréés grâce à l'emploi des structures, certainement en bois et composées de deux plateformes basses : celle côté cour[541] représentant métonymiquement la maison de la veuve Angela, et celle côté jardin, la maison de Valeria.



Ill. 3 *La venexiana* - Anonyme XVI[e] siècle, Théâtre Ca' Foscari, AMP, Venise (1950).

[539] Cf. Vice, « L'attività del centro teatrale universitario. "La venexiana" a Ca' Foscari », in *Gazzettino-Sera*, 29-30 mai 1950.
[540] Giovanni Poli, *Dieci anni*, cit., p. 21.[« non va oltre i limiti del tentativo culturale e artistico »].
[541] Dans le vocabulaire théâtral, on indique avec le terme 'cour', le côté droit de la scène et avec le terme 'jardin', le côté gauche (face au plateau).

Les deux lieux sont « clos » par des structures qui représentent, sur le devant de la scène, deux balcons donnant directement sur les canaux de la lagune, comme si le public assis sur une gondole pouvait espionner l'action à travers les fenêtres des deux habitations, entre lesquelles des colonnes filiformes dessinent en perspective l'extra-muros : la *calle*, la petite ruelle où Iulio s'entretient avec les entremetteurs des deux dames. Dans l'image ci-dessus, on le voit en compagnie de Bernardus, caractérisé par sa posture grotesque.

La scansion spatiale ne se fait donc pas seulement au niveau horizontal, mais aussi au niveau vertical, au moyen de colonnes et d'arcs plein cintre qui scandent régulièrement l'espace. La mise en scène de 1953, en revanche, se veut plus simple et fonctionnelle. L'idée des *mansiones* médiévales y persiste, mais les structures verticales disparaissent et sont remplacées par une toile de fond représentant une peinture de la Renaissance, *L'invenzione della croce* (*L'invention de la croix*) de Carpaccio. La scansion spatiale est alors assurée par « un jeu de lumières avec des projecteurs directionnels, actionnés au moyen d'un rhéostat qui permet la transformation rapide de l'atmosphère, du lieu scénique et du temps »[542]. On assiste ainsi au passage d'une scène tridimensionnelle aménagée de façon classique à une scénographie plus abstraite qui se prêtait peut-être plus à la recherche rythmique que Poli était en train de conduire sur les mouvements physiques de ses acteurs. Des impératifs d'ordre technique et économique ont probablement contraint le metteur en scène à opérer cette évolution scénographique ; la pièce étant en effet conçue pour être "transportée" en tournée, notamment en Allemagne, au Festival d'Erlangen. L'année 1953 est encore plus critique au niveau financier pour la compagnie, comme le prouvent certains documents d'archives[543], à cause de la construction de la nouvelle salle de théâtre. En effet, comme le rappelle Poli dans une note écrite à ses élèves-acteurs : « La subvention que cette direction, après plusieurs réunions et plusieurs demandes écrites, a été en mesure d'obtenir des œuvres universitaires de Ca 'Foscari (qui cette même année, s'est chargée du coût résultant de la construction de la salle de théâtre) est juste suffisante pour couvrir les dépenses du voyage et du séjour, de l'installation technique et du transport des bagages théâtraux »[544].

[542] Giovanni Poli, *Dieci anni*, cit., p. 35. [« Un gioco di luci a fascio chiuso azionati a reostato permette la rapida mutazione di atmosfera, di luogo scenico e di tempo »].
[543] Cf. Annexe, *Scatole lignee*, n°39-I : Teatro Universitario documenti 1953-1954.
[544] Giovanni Poli, *Agli attori partecipanti al Festival di Erlangen*, lettre dactylographiée de Venise, en date du 15 juillet 1953, in *Scatole lignee*, n°33-1 : Teatro Universitario documenti 1953-1954 [« La sovvenzione che dopo vari colloqui e varie richieste scritte questa Direzione è riuscita ad ottenere dall'Opera

C'est ainsi que la scénographie est grandement allégée, et que les colonnes, les arches, les balcons, en somme les éléments les plus compliqués à transporter en raison de leur fragilité et de leurs dimensions, disparaissent de cette reprise allemande.

Il est intéressant de remarquer que - si l'on se fie au témoignage de Poli - la représentation la plus réussie de cette saison 1953 est celle du 22 juillet, qui est en réalité une répétition générale, proposée dans la petite cour du palais de Ca' Foscari, juste avant le départ pour Erlangen début août. L'intérêt de cette représentation est qu'elle est donnée sans décors (peinture de Carpaccio, tréteaux, lumières), en tirant parti exclusivement de l'architecture du lieu au style gothique très raffiné. La chambre à coucher de Madame Angela, par exemple, est placée sous l'arc d'une rampe d'escalier qui se trouvait dans la cour. Le style du palais Ca' Foscari, avec ses structures architecturales composées d'arcs aux lignes très élégantes et ses balcons à la décoration très stylisée, évoque encore une fois les décors de la première représentation de *La venexiana*. Seulement cette fois, l'architecture du lieu, faite de lignes « si pures », permet à Poli de « situer l'histoire dans une atmosphère qui s'abstrait de la réalité »[545], suffisant pour évoquer le réalisme de la Renaissance. C'est ce même sens de l'abstraction qu'il recherche au niveau dramaturgique, comme le montre l'édition de 1953 où il intervient aussi sur le texte pour le réduire à l'essentiel, en gardant la structure du récit et en insérant un ballet-pantomime comme intermède, dont malheureusement il ne nous reste pas de traces.

L'élément qui fait glisser la représentation dans l'univers de la *Commedia dell'Arte* s'inscrit dans le traitement que Poli opère sur le serviteur Bernardus, en distribuant ce rôle à l'un de ses acteurs comiques de premier plan : Gian Campi, ce qui fait du serviteur le protagoniste de la comédie. C'est ainsi qu'à partir de la deuxième édition de la pièce, ce jeune acteur, pilier fondamental de la compagnie, commence à jouer le rôle de Bernardus qui est, dans les intentions de notre metteur en scène, un Zanni en puissance, c'est-à-dire le masque du serviteur par excellence de la tradition italienne : le portefaix bergamasque. Dans ses réflexions sur les créations de la pièce, Poli avait déjà noté le fait que le personnage de Bernardus « préannonce clairement le Zanni et l'Arlecchino »[546], mais c'est seulement dans la reprise allemande que cette intuition sera transposée sur le

---

Universitaria di Ca' Foscari (che quest'anno s'è addossata l'onere derivante dalla costruzione della sala teatrale) è appena sufficiente a coprire le spese di viaggio e di soggiorno, l'allestimento scenico e il trasposto dei bagagli teatrali »].

[545] Giovanni Poli, *Dieci anni*, p. 36. [« architettoniche del luogo, così pure, ci permettono di ambientare la vicenda in un clima astratto dalla realtà »].

[546] Giovanni Poli, « La venexiana », in *Il Gazzettino del Lunedì*, cit. [« preannuncio chiaramente lo Zanni et l'Arlecchino »].

plan du jeu et que le personnage sera joué « comme s'il était un masque »[547] par Gian Campi, lequel, au fil du temps deviendra l'un des meilleurs interprètes de cette nouvelle tradition masquée, au point qu'il se verra confier le rôle d'Arlecchino dans *La famiglia dell'antiquario* de Goldoni, mise en scène par Carlo Lodovici[548] en 1972 et diffusée le 29 décembre sur la chaîne publique italienne *Rai tre*[549].

Il nous est impossible d'établir avec certitude si, en 1950, Poli avait déjà l'intention de conduire une recherche systématique sur le monde de la *commedia* à l'impromptu, car jusqu'à cette période, c'était plutôt la dramaturgie contemporaine internationale qui l'intéressait. Mais il est certain que *La venexiana* lui permet pour la première fois d'affronter le théâtre de la Renaissance dont, comme nous l'avons vu, il gomme l'aspect « réaliste » ou naturaliste, en considérant le plurilinguisme moins comme une manière de représenter la diversité linguistique de la société, que comme un support de jeu corporel et gestuel : fait fondamental si l'on pense au développement de la poétique de Poli vers un univers fait d'abstractions et de mouvements dansants. Il ramène évidemment le plurilinguisme de *La venexiana* vers un plurilinguisme proche de celui que les improvisateurs mettent en œuvre dans leur univers. C'est en cela que cette pièce peut être considérée comme une « trace » de l'activité des professionnels, un pas vers la compréhension de ce théâtre gestuel et rythmique, et un pas vers la définition d'un style propre à Poli, qui serait la base d'une esthétique du « théâtre total ».

Après avoir mis à l'épreuve la force expressive de l'harmonie rythmique de la comédie anonyme et les avantages qu'elle représente pour sa formation universitaire, Poli décide de chercher une dynamique équivalente dans la vaste production dramatique goldonienne.

IV. 2 *Le massere* (1953) et l'exploration du rythme goldonien

Comme on peut le remarquer dans le tableau synoptique reproduit plus haut, Giovanni Poli s'attaque, en 1953, avant de revenir à la comédie de l'auteur anonyme

[547] Piero Nardi, «Una Venexiana veneziana», in *La fiera letteraria*, 9 août 1953 [« facchino stilizzato […] quasi fosse una maschera »].
[548] Carlo Lodovici est considéré comme l'un des représentants de la nouvelle conception de mise en scène "critique" qui s'impose en Italie à partir de la fin de la deuxième guerre mondiale sous le magistère et l'impulsion de Giorgio Strehler. Parmi les mises en scène les plus significatives présentées au Piccolo Teatro de Milan, il faut signaler celles de la saison 1955-56 : *La casa nova* et *La cameriera brillante* de Carlo Goldoni et *Il Parlamento di Ruzante* d'Angelo Beolco.
[549] Voir plus loin sur Gian Campi et cf. in Annexe, *Entretien avec Gian Campi*, p. 286-290. Entretien, réalisée, le 17 août 2014, à Venise.

vénitien pour une reprise, à deux comédies goldoniennes : *Le massere* (*Les Cuisinières,* 1755) et *Le donne gelose* (*Les femmes jalouses,* 1752), se confrontant ainsi à deux dramaturgies apparemment lointaines entre lesquelles il établit un certain nombre de points communs à partir de leur ancrage culturel. Il passe de la mise en scène de « la comédie de Venise » (*La venexiana*) à celle de la « vénétianissime » *Le donne gelose*, c'est-à-dire à « la plus vénitienne des comédies vénitiennes », comme l'appelle Carlo Goldoni lui-même, dans la préface à *Le massere*, en lui attribuant un surplus de vénétianité. Il n'est donc pas étonnant que Poli les ait choisies, dans l'immense production goldonienne, - après *Gli innamorati* - ; d'une certaine manière, elles lui permettent de poursuivre son approche de la dramaturgie vénitienne. Par ailleurs, il s'agit des deux comédies dites « de carnaval »[550], c'est-à-dire écrites pour les représentations données au cours de cette période de l'année, propice au théâtre et au divertissement, dont l'intrigue se déroule dans des espaces spécifiquement vénitiens (en extérieur, dans les *campi, campielli* ou les *rii*; en intérieur, ici, les maisons des patrons des cuisinières ou les maisons des femmes plus ou moins jalouses), avec comme cadre temporel la période même de la représentation, le carnaval, avec ses divertissements, ses jeux, ses banquets, ses bals. Ces comédies privilégient toutes la choralité, sans s'attacher à un personnage, puisque le protagoniste est avant tout Venise, observée à travers la vie quotidienne de certains de ses habitants (dans *Le massere*, des cuisinières tyrannisées - ou déclarant l'être - par leurs patrons à propos desquels elles parlent entre elles), saisis à un moment où cette vie est bouleversée par les fêtes. Les titres sont d'ailleurs révélateurs de cet attachement à la ville et à ses habitants pris dans leur globalité : ce sont soit des lieux spécifiques comme *Il campiello* ; soit le plus souvent des groupes pluriels comme *Le donne gelose, Le donne curiose, I morbinosi, Le morbinose, Le massere, I rusteghi* ; soit encore un espace temporel, *Una delle ultime sere di carnovale* [551]. Cette vénétianité, qui semble avoir été une accroche pour Poli, passe naturellement par la langue, comme dans la comédie de l'Anonyme, puisqu'il s'agit toujours de comédies où les personnages s'expriment en vénitien (sauf les "forestieri" - comme le Cavaliere dans *Il campiello* - qui

[550] Ces comédies se déroulent à Venise et utilisent en priorité comme langue le vénitien ; Ginette Herry le rappelle dans son introduction de *Les femmes jalouses* (Strasbourg, Circé, 1993, p.7) : « La formule de la pièce "vénitienne" est celle que Goldoni choisit souvent pour clôturer le carnaval ». La première fut *La putta onorata* (1749) *(L'Honnête fille)* dont la suite, *La buona moglie (La Bonne épouse)*, clôt le carnaval de 1750, puis *I pettegolezzi delle donne, (Les Cancans)* avec laquelle il conclut le carnaval suivant. Sur les comédies de carnaval cf. l'ouvrage de Jacques Joly, (*Id*., *L'altro Goldoni*, Pise, ETS, 1989), qui fut le premier à pointer l'importance de ces comédies.

[551] Cf. Jacques Joly, *L'altro Goldoni*, cit., en particulier le chapitre « La festa nelle commedie goldoniane di chiusura del carnevale », p. 11*et sq.*

sont des observateurs extérieurs). Cela amène Goldoni à les réécrire lui-même en italien pour qu'elles soient comprises par tous, et dans la même optique, cela pousse Poli à insérer un glossaire, rédigé par sa femme et compagne d'art Carla Picozzi Poli, dans les éditions imprimées des textes en dialecte joués par sa compagnie.

Par ailleurs, la plupart des comédies vénitiennes de Goldoni sont écrites en vers, soit des vers courts en octosyllabes ou septénaires - comme dans *Il campiello* -, soit des vers *martelliens*, ce vers de quatorze syllabes inauguré par Pier Jacopo Martelli au début du XVIII[e] siècle[552] pour rivaliser avec l'alexandrin français, que Goldoni avait employé pour la première fois dans une comédie en 1750-51, *Il Molière,* écrite pendant la saison des seize comédies nouvelles pour le Théâtre Sant'Angelo. Il y revient surtout après 1753/1755, pour de nombreuses comédies qui ne sont pas passées à la postérité[553], dans un jeu de concurrence acharnée avec l'abbé Chiari, son rival d'alors.

Ce sont très précisément ces vers qui attirent Poli vers *Le massere*, un chef-d'œuvre oublié dans l'Italie d'après guerre, car ils lui semblent les seuls en mesure de restituer ce sens d'abstraction musicale et rythmique, déjà rencontré dans *La venexiana,* et de satisfaire son rejet de l'imitation du réel. La portée rythmique de la composition dramaturgique d'une pièce devient pour Poli une question centrale dans sa recherche d'un théâtre pur. Il avait déjà abordé la question en 1948, dans son analyse théorique de la pièce *La venexiana*[554], mais c'est seulement en 1957 qu'il synthétise ses intuitions sur la question du rythme et du naturalisme, proprement goldoniens, dans son essai théorique *Per una messa in scena goldoniana* (*Pour une mise en scène goldonienne*), publié dans la revue scientifique l'*Ateneo eVeneto,* à l'occasion du 250[e] anniversaire de la naissance du dramaturge vénitien.

Dans cet article, Poli ne cite aucune des pièces qu'il a montées, mais il est évident que ce lieu de réflexion est la *summa* de son expérience de la poétique goldonienne. Il

---

[552] Jacopo Martello (1665-1727) théorise l'utilisation des vers *martelliens* dans son traité *Del verso tragico* (1709).

[553] Dans le *corpus* goldonien, cette versification particulière est employée à plusieurs reprises. On compte en effet au moins vingt-huit œuvres composées en vers *martelliens*, parmi lesquelles on peut faire une distinction entre les comédies en vénitien et celle en italien. Parmi les premières figurent : *I morbinosi*, *L'amante di sé medesimo, Le massere, Le morbinose.* Celles en langue italienne sont plus nombreuses, mais pour la plupart, ce sont des comédies qui furent un échec et que Goldoni renie souvent, comme *Il filosofo inglese*, son plus grand revers au Théâtre de San Luca : *Il cavaliere di spirito o sia La donna di testa debole*, *La donna di governo*, *La donna sola*, *Il festino*, *Il padre per amore*, *Il ricco insidiato*, *Lo spirito di contraddizione*, *La sposa sagace*, *Il cavaliere giocondo*, *Il Molière*, *Terenzio*, *Torquato Tasso*, *L'apatista o L'indifferente*, *La metempsicosi*, *La donna stravagante*, *Il medico olandese.* Puis il y a toute une série de tragi-comédies que l'on a l'habitude de qualifier d'"exotiques", écrites elles aussi en vers martelliens : *La Sposa Persiana*, *Ircana in Julfa*, *Ircana in Ispahan*, *La peruviana*, *La bella selvaggia*, *La dalmatina*. Sa dernière tragi-comédie, *Zoroastro,* n'est pas exotique, mais fut aussi un échec.

[554] Cfr. *Supra*, Partie I, chapitre IV. 1, *Une entrée en matière : La venexiana (1950),* p. 157 *et sq.*

part de la double considération que le théâtre est un art totalement éphémère, qui prend presque la forme d'un « rite religieux en face d'un chœur »[555] et que les documents dont nous disposons pour reconstruire l'idée de ce qu'il avait pu être ne relèvent pas directement du théâtre. Les documents de l'acte théâtral, nous dit Poli, sont de différentes natures : le texte appartient à la littérature, les décors aux arts figuratifs, et les éléments proprement théâtraux, comme la voix et le corps, disparaissent au moment même où l'acte a lieu, seule la tradition peut en sauver des éléments mais ceux-ci se modifient avec le déroulement du temps et se stratifient[556]. À partir de ce constat il affirme que la "tradition" de mise en scène goldonienne nous a transmis une idée fausse de sa dramaturgie car elle s'est pliée aux nécessités du réalisme scénique propres au XIX^{e} siècle. Il décrit ainsi sa perception du monde de l'artiste vénitien :

> L'œuvre goldonienne […] nous apparaît [..] comme le rythme d'une vision souriante et imaginative de la vie, comme une belle histoire, où la douleur est absente, où le drame n'est plus qu'un léger différend, comme un jeu de bons enfants, où il n'y a pas d'inquiétude, d'envie ou de haine : les difficultés économiques s'apaisent rapidement ; l'infidélité conjugale n'a pas de problèmes de sexe et n'est qu'un entêtement, et la vengeance inoffensive n'est jamais achevée ; les litiges sont des plaisanteries qui naissent de malentendus et se résolvent toujours de la meilleure façon ; les filles ne se marient jamais si ce n'est avec l'homme qu'elles aiment, car comme une fatalité bénigne, la volonté des pères - parfois inexorable dans ses décisions - se révèle pour finir en harmonie avec les sentiments de la fille ; il n'y a pas de blessés ou de morts si ce n'est pour rire ; la guerre est également, quand elle apparaît, joyeuse et sans douleur ; une multitude de personnes vivent sans les maux spirituels et physiques qui font rage en général dans l'humanité[557].

---

[555] Giovanni Poli, *Per una messa in scena goldoniana*, cit., p. 51 [« rito religioso di fronte al coro »].

[556] Il est intéressant de remarquer qu'il affronte ici la question du document dans la science historique soulevée au cours des mêmes années par l'École des Annales de France. Cette même École est aussi à la base de l'historiographie théâtrale telle que la pratiquent Ludovico Zorzi (cf. *Il Teatro e la città: ricognizione del cielo di Schifonia*, Bari De Domanto, 1977), Cesare Molinari (sur l'iconographie théâtrale, en particulier cf. *Id., Le nozze degli dei: saggio sul grande spettacolo italiano del Seicento*, Rome Bulzoni, 1968), et leurs équipes (dont celle dirigée par Siro Ferrone et Sara Mamone à l'Université de Florence, ou celles de Ferdinando Taviani, Roberto Tessari, Fabrizio Cruciani) ; donc toute l'école contemporaine d'étude de la *Commedia dell'Arte*. Pour une analyse des orientations contemporaines de la recherche sur la comédie italienne, *cf.* Maria Ines Aliverti, « Nota introduttiva », Maria Ines Aliverti, Giulia Filacanapa « Gli studi italiani sulla Commedia dell'Arte dal 1996 a oggi », *Fortuna europea della Commedia dell'Arte*, Miriam Chiabò et Federico Doglio (dir.), Actes du XXXIIème Colloque international (2-5 octobre 2008), Rome, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 2009, p. 303-315.

[557] Giovanni Poli, *Per una messa in scena goldoniana*, cit. p. 52-53 [« L'opera goldoniana […] ci appare […] come ritmo di una sorridente e fantasiosa visione della vita, come una lieta favola, dove il dolore è assente, il dramma non è che un lieve contrasto come un gioco di bimbi buoni, senza angoscia, livore e odio : le difficoltà economiche si appaiano in breve ; l'infedeltà coniugale non ha problemi di sesso ed è sempre un puntiglio, un'innocua vendetta mai portata a compimento; le liti son scherzi che nascono per un equivoco e si risolvono sempre nel migliore dei modi ; le fanciulle non sposano mai se non l'uomo che amano, poiché per una benigna sorte la volontà paterna - talora inesorabili nelle sue decisioni - si scopre alla fine in armonia con i sentimenti della figlia ; non ci sono feriti o morti se non per gioco; la guerra è anch'essa, quando appare, gioconda e senza lutti; una folla innumerevole di personaggi vive immune dai mali spirituali e fisici che imperversano solitamente sull'umanità »].

C'est en partant de cette analyse du monde goldonien - conditionnée à l'évidence par les orientations de la critique goldonienne et de l'historiographie vénitienne de son temps[558] - qu'il se sent en mesure de soutenir que le réalisme du Vénitien ne peut pas être interprété en termes formels, car une pleine adhésion à la réalité d'un « monde fatigué et décadent »[559], tel que pouvait l'être la République de Venise au XVIII[e] siècle, aurait dû faire naître, chez un artiste de l'envergure de Goldoni, une toute autre sensibilité à l'environnement socioculturel de l'époque.

Le monde représenté par Goldoni n'est jamais, selon le metteur en scène, l'imitation exacte de la vie, ni même sa reproduction fidèle. De fait, ceux qui ont prétendu juger son œuvre à l'aune du réalisme l'ont trouvée superficielle, comme « le résultat d'une vision toute extérieure à la vie »[560]. C'est l'une des raisons pour lesquelles l'œuvre du grand dramaturge n'était plus trop appréciée par le public, qui le considérait comme un auteur daté[561].

Il faut considérer par ailleurs que la direction des études propres à ce domaine change seulement à partir de l'important congrès organisé pour le 250[e] anniversaire de la naissance de Goldoni, tenu à Venise en 1957[562]. Avant cette date, l'œuvre du vénitien était encore en partie sous-estimée par les grands hommes de lettres du XIX[e] siècle[563], et même si pendant le *Risorgimento* « Goldoni [comme Alfieri] devient un auteur de

[558]Cette prise de position nette de Poli est fondée sur une conception assez réductrice de la complexité psychologique et sociale de l'univers dramatique goldonien, induite par Goldoni lui-même – qui se peint en effet dans ses *Mémoires* comme un homme paisible, sans rancœurs, sans colères, joyeux, un « bon vivant, bon papa ». Mais on sait maintenant que ces *Mémoires* sont souvent mensongers, comme toute œuvre mémorielle de ce type, et la critique a relativisé cette vision « sereine » et bon enfant de Goldoni. La vision de Poli est donc une vision marquée par la critique de son époque, et aussi par sa propre perspective de redécouverte de la tradition de l'Art, que Goldoni aurait effacée mais qui reste perceptible dans sa manière de travailler puisqu'il écrit pour des acteurs, pour des troupes, pour des théâtres professionnels. Poli a aussi une vision de la « décadence de Venise » marquée par l'historiographie de son époque (que les historiens de Venise ont ensuite nuancée), et il a surtout une conception « marxiste » de l'histoire du XVIII[e] siècle vénitien.

[559] Giovanni Poli, *Per una messa in scena goldoniana,* cit., p. 52. [« mondo stanco e decadente »].

[560] *Ibid*., p. 52. [« Frutto di una visione tutta esteriore della vita »].

[561] Luigi Ferrante, « Lettera da Venezia. Il primato di Goldoni », in *L'Unità*, 11 décembre 1953.

[562] Cf. Vittore Branca et Nicola Mangini (dir.), *Studi goldoniani. Actes du colloque international, Fondazione Giorgio Cini, Venise, 28 septembre-1 octobre 1957*, Venise, Istituto per la collaborazione culturale, 1960.

[563] En plein XIX[e] siècle, les études sur Goldoni jouissent d'un renouveau partiel avec Francesco De Sanctis. Le chercheur reconnaît ainsi en Goldoni une capacité à peindre le réel, c'est-à-dire la nature sous toutes ses facettes. Le mérite de sa réforme est à attribuer, selon le chercheur, à son « natural genio » (génie de nature) plutôt qu'à sa formation culturelle et il va jusqu'à le comparer à Galilée, en disant de lui qu'il est le « Galilée de la littérature ». Toutefois, De Sanctis, tout comme après lui Benedetto Croce, n'hésite pas à reformuler des accusations de vulgarité, superficialité et absence de poésie proches de celles que Goldoni avait dû affronter se son vivant à Venise. Sur l'évolution de la pensée de la critique goldonienne, cf. Siro Ferrone, « La fortuna sulla scena e nei libri », in Id., *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, Venise, Marsilio, 2011, p. 135-143.

référence »[564] dans le débat pour la création d'une identité nationale, les études goldoniennes n'arrivent pas encore à forger l'image d'un Goldoni réaliste, lecteur de la réalité naturelle, en opposition à la précédente, celle d'un Goldoni poète et fantaisiste, créateur d'un univers tout à fait personnel et peu profond. On peut cependant citer une exception remarquable, celle de l'impressionnant chantier mis en œuvre par Giuseppe Ortolani en 1907[565], pour la réédition commentée et annotée de toute l'œuvre goldonienne qui est restée l'édition de référence jusqu'à la mise en chantier, en 1993, de la nouvelle Édition Nationale Marsilio[566].

La seule contribution, après la seconde guerre mondiale, qui marque un progrès substantiel vers une historicisation plus réfléchie de l'œuvre goldonienne[567], est celle du russe Givelegov, parue en Italie dans la revue *Rassegna sovietica*, précisément en 1953[568], même si elle reste un cas isolé. Jusqu'aux années soixante, la critique littéraire - affirme Siro Ferrone - avait été victime de ses propres « préjugés ou bonnes intentions civiles »[569], en essayant de lire l'œuvre goldonienne à travers des informations extérieures à son théâtre et en s'appuyant sur des concepts tels que l'idéalisme, l'historicisme ou bien le marxisme. C'est en revanche sur les planches des théâtres que l'on assiste à une analyse plus approfondie du théâtre goldonien, c'est là que « dans l'immédiat après-guerre, certains metteurs en scène de grande valeur avaient commencé à faire perdre son caractère provincial au spectacle italien grâce à une mise à jour des répertoires, des techniques de mise en scène et du jeu d'acteur »[570]. La triade historique Visconti-Strehler-Squarzina[571] change à jamais l'interprétation scénique de Goldoni, mais dans une direction opposée, ou différente de celle que prend Poli. Malgré des divergences, Poli s'insère dans cette voie de découverte pragmatique de l'œuvre goldonienne, en empruntant toutefois plutôt le chemin de l'anti-naturalisme, et en suivant les traces des

---

[564] Camilla Cederna, « Existe-t-il un genre comique national? », in Françoise Decroisette (dir.), *L'Histoire derrière le rideau. Ecritures scéniques du* Risorgimento, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 65.
[565] Edgardo Maddalena, Cesare Musatti, Giuseppe Ortolani (dir.), *Opere complete di Carlo Goldoni*, Venise, Edizioni del Municipio di Venezia, vol. 40, 1907-1960
[566] Les volumes déjà parus dans la collection (Carlo Goldoni, *Le opere, edizione nazionale*, Venise, Letteratura universale Marsilio) sont cinquante-trois et ils couvrent toute la gamme des différents genres traités par le dramaturge.
[567] Pour une étude plus approfondie de la "nouvelle" historiographie goldonienne, cf. Siro Ferrone, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, cit., p. 143-162.
[568] A. K. Givelegov, « Carlo Goldoni e le sue commedie », in *Rassegna Sovietica*, IV, 9, 1953, p. 9-32.
[569] Siro Ferrone, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, p. 151.
[570] *Ibid.*, [« dall'immediato dopoguerra, alcuni registi di grande valore avevano avviato la provincializzazione dello spettacolo italiano attraverso un aggiornamento dei repertori, delle tecniche di allestimento e di recitazione »].
[571] Sur le succès de l'œuvre goldonienne, concernant les scènes du XX^{e} siecle cf. Paolo Bosisio, *Il teatro di Goldoni sulle scene italiane del Novecento*, Milan, Electa, 1993.

grands maîtres russes de la première partie du siècle tels que Meyerhold, Vachtangov ou encore Reinhardt, qui avaient tous interprété Goldoni à la lumière de la *Commedia dell'Arte*. C'est ainsi que Poli commence à construire sa propre conception du théâtre des masques, vécu comme le seul théâtre vraiment théâtral, fondé sur une spécificité du langage totalement indépendante des autres arts, et en particulier de la littérature dramatique à laquelle le spectacle avait été pendant des siècles idéalement assujetti. C'est un théâtre ressenti comme un exploit de « pur jeu »[572], comme celui que Strehler cherche à reproduire dans son premier *Arlecchino servitore di due padroni*, celui de 1947, mais que précisément, contrairement à Poli, le maître du Piccolo va dépasser en revenant inlassablement sur cette première version.

Dans sa réflexion théorique sur la dramaturgie goldonienne, et son soi-disant "réalisme", Poli accorde une grande importance à la qualité de l'écriture des comédies du Vénitien, car selon lui, « rarement un poète dramatique a traduit avec une telle immédiateté, dans un état si enviable de pureté spirituelle, le jeu des fantômes dans le rythme »[573]. Un rythme qui est chargé de sens, et repose sur une expression en prose ou en vers, et ne peut, comme l'écrivent Gérard Dessons et Henri Meschonnic, être « dissocié de la signification des discours, puisque la signification dépend de ce qui, dans un texte, organise le langage, par la mise en relation de toutes ses composantes »[574]. Poli a déjà l'intuition qu'il ne faut pas confondre, en les identifiant, le rythme avec la métrique, comme le font encore, par exemple, les rédacteurs de l'article *ritmo* du *Grande Dizionario Garzanti* de la langue italienne, et il se montre alors plus proche de ceux qui estiment qu'il existe un « étrange rapport, historique et théorique, d'identité et d'altérité (masquée) entre *rythme et métrique* »[575]. Car si étymologiquement, le rythme est un flux, un mouvement - comme nous l'apprend Émile Benveniste - comme tout mouvement, il est dans une évolution constante. Pour Poli, ce mouvement propre au rythme prosaïque ou poétique assume une valeur génératrice, au sens large du terme, et devient synonyme de création. Comme il le déclare dans son essai *Per una messa in scena goldoniana* : « Le rythme est la création d'un langage différent de la réalité ; le langage de la fantaisie est mesure, ordre, choix des images, rapport entre les images ; il est surtout

[572] Siro Ferrone, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, cit., p. 154.
[573] Giovanni Poli, *Dieci anni di teatro universitario*, cit., p.32. [« Raramente un poeta drammatico ha tradotto con tanta immediatezza, in così invidiabile stato di purezza spirituale, il gioco dei fantasmi in ritmo »].
[574] Gérard Dessons, Henri Meschonnic, *Traité du rythme : des vers et des proses*, Paris, Colin, 2005, p. 6.
[575] *Ibid*., p. 22-23.

harmonie »[576], et il possède ainsi, selon lui, dans l'œuvre de Goldoni, « une autonomie expressive propre »[577]. Chaque personnage (même dans les pièces de la réforme) s'exprime dans un langage harmonique qui répond aux exigences rythmiques de son caractère et le phrasé s'écoule musicalement dans une mesure strictement fonctionnelle, dans l'alternance des accents, des cadences et des pauses. Selon Poli, Goldoni transforme, grâce au rythme, les images en pure abstraction musicale, dépassant tous les particularismes linguistiques et parvient ainsi à imprégner son langage de valeurs universelles, ce qui expliquerait le succès de ses œuvres, même auprès de populations de spectateurs appartenant à différents horizons linguistiques : « La musicalité du texte, transférée sur la scène, s'illumine d'une lumière nouvelle »[578]. Poli part du texte pour arriver au caractère, ou plutôt, à sa physionomie gestuelle, et il tente, par le biais du rythme goldonien, de reconstruire aussi la gestualité des masques de *Commedia dell'Arte*, ce que la réforme goldonienne, en apprenant aux acteurs à jouer avec un texte « *premeditato* », entièrement dialogué et écrit, et non plus à l'impromptu, aurait cherché à faire progressivement disparaître. Poli s'approprie le rythme prosaïque goldonien, grâce à la mise en action de la parole « écrite-pour être jouée »[579], afin de recréer ce monde fantastique propre aux œuvres goldoniennes qui, toujours selon notre metteur en scène, ne doivent pas être lues et interprétées à l'aune du réalisme, comme la « tradition » de ses mises en scènes le prétend, mais bien au contraire, dans l'acception d'un « réalisme fantastique imprégné d'une harmonie rythmique »[580].

Cette réflexion générale sur le rythme goldonien se fait plus précise dans la préface qu'il écrit en 1962, pour l'édition imprimée de l'adaptation de *Le massere* dans la collection universitaire Ca' Foscari (dix ans après la première représentation). Ces deux espaces de réflexion s'influencent mutuellement : dans un mouvement d'aller-retour de la pratique à la théorie et vice-versa. Probablement n'aurait-il jamais écrit l'essai théorique *Per una messa in scena goldoniana*, s'il n'avait pas mis en scène *Le massere*, mais la proximité temporelle entre les deux documents nous fait penser qu'il n'aurait pas non plus écrit la préface de *Le massere* dans les mêmes termes s'il n'avait pas produit l'autre essai quelques années auparavant. Selon Poli, les vers *martelliens* employés dans cette pièce et

[576] Giovanni Poli, « Per una messa in scena goldoniana » in *Ateneo Veneto*, vol. 141 - N. 1, janvier-juin 1957. p. 53. [« Ritmo è creazione di un linguaggio diverso dalla realtà ; il linguaggio della fantasia, è misura, ordine, scelte di immagini, rapporto di immagini; è soprattutto armonia »].
[577] *Ibid*. [« una propria autonomia espressiva »].
[578] *Ibid.* [« La musicalità del testo, trasferita in sede scenica, si accende di nuova luce »].
[579] Giovanni Nencioni, *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Bologne, Zanichelli, 1983, p. 126-179.
[580] Giovanni Poli, *Per una messa in scena goldoniana*, cit. [« Realismo fantastico soffuso di armonia ritmica »].

caractérisés souvent par une monotonie rythmique, sont en mesure de « traduire de manière merveilleusement musicale le monde de Venise, réfléchi dans l'imagination »[581] de Goldoni. Ses vers sont, pour notre metteur en scène, une partition musicale plutôt qu'un système métrique, à l'intérieur de laquelle on peut distinguer les différentes tessitures d'un *concertato*, assimilables à des instruments de musique. Le rythme syntaxique ne caractérise pas seulement l'écriture de la comédie, mais il en découle aussi un rythme propre à chaque personnage, dans lequel la distribution du timbre des voix est de la plus haute importance. Les voix des quatre cuisinières et des autres personnages sont alors comparées par Poli à des instruments de musique : une flûte pour la naïve Meneghina, une clarinette pour la vive Gnese, un hautbois doux pour Zanetta et un contrebasson pour Rosega, la plus vieille de la troupe[582] ; les vieux Biasio et Zulian sont décrits, l'un comme un cor anglais, et l'autre comme un trombone. En revanche, les voix des deux femmes ressemblent, selon Poli, à des cordes frottées, tandis que celle de Raimondo est une viole d'amour.

Sur scène, la musicalité du texte est traduite par les instruments propres aux acteurs, la voix, le geste, et la couleur, en conservant intactes les valeurs essentielles du rythme-mouvement interne au texte : « la voix devient musique, geste, danse, la scène et la lumière sont les conducteurs de l'imagination »[583]. Avec la mise en scène de *Le massere,* on assiste donc au passage de la théorisation d'une praxis scénique à sa mise en œuvre sur scène, à la concrétisation d'une poétique où, grâce au travail sur les *martelliens*, les acteurs de Poli trouvent une nouvelle dimension physique.

> Le mouvement du corps [..] s'insérant mélodiquement ou harmonieusement dans le rythme de la voix, suit aussi la tendance du martellien. [...] La césure et la rime du vers martellien sont soulignées par le geste avec de légères pauses. Pour l'acteur, le mouvement est accompagné non seulement par sa propre voix, mais aussi par la voix des autres acteurs ; en somme, tous les mouvements doivent être concertés rythmiquement et fondés sur des règles musicales[584].

---

[581] Giovanni Poli, « Il movimento scenico », in Carlo Goldoni, *Le massere*, Venise, Collana del Teatro universitario di Ca' Foscari, 1953, p. 6. [« Tradurre in modo meravigliosamente musicale il mondo di Venezia, riflesso nell'immaginazione »].

[582] Giovanni Poli, « La recitazione », in Carlo Goldoni, *Le massere*, cit., p. 5.

[583] Giovanni Poli, *Dieci anni di teatro universitario*, cit., p. 32. [« La voce diviene musica, gesto, danza, la scena e la luce passaggio della fantasia »].

[584] Giovanni Poli, « Il movimento scenico », in Carlo Goldoni, *Le massere*, cit., p. 6 [« Il movimento del corpo […] inserendosi melodicamente o armonicamente nel ritmo della voce, segue anche'esso l'andamento musicale del martelliano. […] Le cesure e la rima del verso martelliano sono sottolineate dal gesto con leggere pause. Per l'attore il movimento è accompagnato non soltanto dalla propria voce, ma anche dalla voce degli altri attori; in sostanza l'insieme dei movimenti deve essere sempre ritmicamente concertato sulla base delle regole musicali »].

Sur le plan formel, Poli est donc aidé dans son interprétation antinaturaliste par le *martellien*, et sur le plan figuratif, il met en place un système de panneaux peints avec des changements à vue. Il conçoit, selon la structure de la pièce, cinq lieux scéniques différents et dix changements de décors rendus possibles grâce au plateau tournant récemment construit pour la nouvelle salle théâtrale. Sur les panneaux sont peints les différents lieux extérieurs ou intérieurs où se déroule la pièce, et à travers les rares documents iconographiques qui nous sont parvenus de cette mise en scène, on peut remarquer que la technique picturale adoptée appartient à un univers enfantin, comme s'il s'agissait d'un théâtre de marionnettes. Ainsi, avec ce spectacle goldonien, une nouvelle conception des décors s'ébauche, qui s'approche du primitivisme pictural des tendances modernes, rappelant l'univers féérique de l'avant-garde russe, en suivant rythmiquement les mouvements de la scène, donnant vie à un univers fantastique qui est selon Poli l'interprétation la plus pertinente du réalisme goldonien[585].



Ill. 4. *Le massere* - Carlo Goldoni (1953), Théâtre Ca' Foscari, Signora Castanza avec Anzoletto et Signora dorotea avec Zanetta, AMP, Venise (1950).

Avec *Le massere*, présentée en 1953 et saluée par Silvio D'Amico comme une vraie découverte d'un Goldoni mineur, « dans son climat le plus authentique »[586], les grandes lignes de ce que nous pouvons appeler le « style » de Poli sont tracées : un style reconnu

[585] Le succès de la pièce ne fut pas seulement local, puisqu'il se prolonge dans tout l'espace-temps de l'existence de la compagnie. La pièce fut ainsi jouée au Festival de Parme en 1953, mais aussi pendant l'été 1955 au Festival d'Erlangen (Norinberg) en Allemagne - où Poli avait déjà présenté en 1953 *La venexiana* - avec un énorme succès du public qui lui valut « Le Prix des applaudissements ».
[586] Silvio D'Amico, in *Il Tempo*, 28 mai 1953 [« Nel suo clima più autentico »].

qui lui vaudra le titre de « chef de file de l'avant-garde italienne »[587], et de prestigieuses commandes, surtout à l'étranger. Grâce à la mise en scène de *Le massere*, s'esquisse déjà à partir de 1953 l'esthétique de la compagnie et du travail scénique de Poli.

IV. 3 Poli et son idée du réalisme goldonien

Après avoir bien compris les enjeux du rythme propre à la dramaturgie dialectale, « élément charnière entre le texte et le contexte »[588], Poli décide d'affronter le réalisme de Goldoni à travers une autre pièce, toujours en dialecte vénitien, mais cette fois en prose : *Le donne gelose* (*Les femmes jalouses*). Dans ses *Mémoires*, Goldoni déclare l'avoir écrite pour divertir le public pendant le carnaval (la pièce clôture la saison théâtrale au Sant'Angelo en 1752), mais aussi pour stigmatiser la jalousie des femmes, « une bête à cent têtes », et les faiblesses de la bourgeoisie de son temps : la dépendance au jeu, une mauvaise communication entre maris et femmes, un "talent" pour les ragots. C'est un monde très cynique que peint Goldoni où, à côté des masques du carnaval, cohabitent la violence domestique, le culte de l'argent, la dissipation des fortunes et l'hypocrisie. La protagoniste de la pièce est la veuve Lugrezia, interprétée à l'époque de la création par Maddalena Marliani[589], actrice de la compagnie Medebach qui tenait l'emploi de *servetta* et pour laquelle Goldoni écrit des rôles de plus en plus composés, jusqu'à concevoir la Mirandolina de *La Locandiera* qui aura pour effet d'enrichir l'abondante galerie de personnages féminins que l'auteur nous a léguée.

---

[587] Théâtre du Rideau Vert (dir.), "Giovanni Poli", *Barouf à Chioggia*, Saison 71/72, vol.12, n°2, 29 octobre 1971, Montréal, p. 3.

[588] Carmelo Alberti, *L'avventura teatrale di Giovanni Poli*, cit., p. 34. [« Elemento di congiunzione fra testo e contesto »].

[589] Pour un profil approfondi de cette femme de théâtre, cf. la récente contribution de Cécile Berger, *De* La Gastalda *(Bett. 1752) à* La Locandiera *(1753), Maddalena Marliani ou le paradoxe sur la comédienne*, journée d'étude Goldoni and Co, 13 janvier 2014, Université de Nancy II, publiée sur internet : http://www.sies-asso.org/publications/986-journees-d-etudes-consacrees-a-carlo-goldoni (consulté le 4 juillet 2014). Avant elle, Ginette Herry a beaucoup écrit sur Maddalena Marliani, à propos de *La serva amorosa*, montée par Luca Ronconi au Teatro Comunale de Gubbio, en italien, en 1987, puis la même année à Nanterre, au Théâtre des Amandiers, en français. Cf. Ginette Herry, *Goldoni Ronconi*, *La Servante aimante (La Serva amorosa)*, Paris, Dramaturgie, 1987 (réédition, Paris, Dramaturgie, 1992). Toujours sur les mises en scène ronconiennes de la pièce, cf. Sergio Ragni, Roberto Tessari, *Da Goldoni a Ronconi. La messinscena de* La Serva amorosa, Pérouse, AUDAC, 1987. Depuis le retour de Maddalena Marliani au sein de la compagnie Medebach, pendant l'hiver 1950, Goldoni commence à écrire pour cette actrice un nombre conséquent de comédies, notamment *La gastalda,* qui la consacre plus généralement en tant que Corallina, instaurant ainsi un lien très étroit entre l'écriture de ses comédies et les acteurs pour qui elles sont écrites. Sur les années de Goldoni au Théâtre Sant'Angelo, et de son rapport avec Marliani, cf. Ginette Herry, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata*, tomo III, 1750-53, Marsilio, 2009, en particulier le chapitre « Il ritorno a Venezia », p. 240-248. Concernant *La gastalda,* cf. *Ibid*., « Forse composta a Torino per Venezia *La gastalda* », p. 228-240.

En décembre 1953, le spectacle ouvre la deuxième saison[590] au Théâtre Ca' Foscari, dans ses nouveaux locaux en Ca' Giustinian de' Vescovi. Poli se lance dans cette nouvelle mise en scène avec la volonté de réexaminer de manière critique l'interprétation que la tradition théâtrale du XIX^e^ siècle a fait du réalisme goldonien[591], pour en proposer une nouvelle exégèse. Il est bien conscient que dans les comédies du Vénitien, une forme plus proche de la réalité s'oppose à l'abstraction et à la stylisation de la *Commedia dell'Arte*, car comme le dit Goldoni lui-même dans la préface à l'édition Bettinelli en 1750, les deux « livres » où il puise son inspiration sont Le Monde (donc l'observation de ce qui l'entoure, donc les lieux, les mœurs, les personnes) et Le Théâtre (filtre à travers lequel il va proposer au public sa vision du monde vénitien et plus largement italien, voire européen). Mais Poli défend tout de même l'idée que globalement, le monde goldonien est loin de l'imitation du réel et du mimétisme de la vie. Pour lui, le réalisme goldonien est conçu comme un "ton" qui s'exprime par les éléments rythmiques. C'est ainsi que dans son interprétation de *Le donne gelose,* comme le remarque le journaliste Roger Ledent du périodique belge *La Lanterne*, il consacre une attention toute particulière à l'expression physique de ses acteurs qui sont appelés à interpréter leurs personnages en engageant complètement leur corps.

> Les étudiants vénitiens […] héritiers des meilleures traditions de la *Commedia dell'Arte*, mettent le corps au service du texte, jouant autant des mains que de la voix, dans un rythme véritablement intense où chaque réplique colle à la précédente sans ménager au spectateur le répit d'un soupir ou d'un regard, dans un perpétuel froufroutement des joues colorées qui enveloppe les entrechats d'un Arlequin merveilleux de souplesse et de grâce[592].

De fait, même si *Le donne gelose* appartient aux œuvres où se manifeste clairement la conception de la réforme goldonienne - car en 1752, la « réforme » est achevée depuis plus d'un an –, et même si elle est écrite en prose, Poli décide de faire jouer ses

---

[590] Avec la distribution suivante : Maria Pia Colonnello (Siora Lucrezia), Kiki Rosino (Siora Giulia), Antonietta Nicotra (Siora Tonina), Maria Grazia Spinazzi (Siora Orsetta, neveu de Giulia), Ada Monetti (Siora Chiaretta, filleule de Giulia), Pier Alvise Bolla (Sior Baldo, mari de Giulia), Franco Zardo (Baseggio, jeune amoureux de Orsetta), Gian Francesco Dravo (Sior Todero, mari de Tonina), Gian Campi (Arlecchino). Les masques étaient interprétés par les élèves de l'Académie de danse. À propos de cette première représentation, voir les articles de : M.D. [Mario Dursi], « "*Le donne gelose*" alla Ribalta » in *Il Resto del Carlino*, 23 novembre 1953 ; Gerg [Gastone Geron], « Col Teatro Universitario. *Le donne gelose* a Ca' Foscari », in *Gazzettino-Sera*, 1-2 décembre 1953 ; Luigi Ferrante, « Lettera da Venezia. Il primato di Goldoni », in *L'Unità*, 11 décembre 1953.

[591] Cf. Giovanni Poli, *Dieci anni*, cit., p. 37 *et sq.*

[592] Roger Ledent, « Parme vient d'accueillir un important festival international de Théâtre universitaire », in *La lanterne*, 21 avril 1954.

comédiens avec la stylisation rythmique des gestes et des mouvements découverts grâce à la musicalité des vers de *Le massere*. En 1954, le fantôme de la *Commedia dell'Arte* réapparaît alors sur les planches du Festival Universitaire de Parme[593], où la pièce est présentée quelques mois après sa création à Venise. Elle est jouée le soir suivant la reprise de *La venexiana* qui ouvre le Festival : il s'agit d'une exception sans précédent car, dans le cadre de ce festival, chaque compagnie est appelée à montrer une seule de ses productions, ce qui est un indice de l'amplification de la célébrité de Poli et de son théâtre universitaire.

Comme il l'affirme dans son compte rendu, le journaliste belge est captivé par la qualité du jeu des acteurs de la compagnie qui réveille en lui les images mythiques des comédiens italiens d'autrefois. Son attention est captée par les prouesses d'un Arlequin "magnifique", seul personnage cité dans l'article. L'affirmation sonne étrangement, même pour ceux qui connaissent superficiellement l'intrigue[594] de la pièce, où ce personnage occupe en fait un rôle secondaire. Dans les soixante-neuf scènes qui composent les trois actes, Arlecchino n'apparaît en effet que dans trois scènes au premier acte (I, 8 - I, 15 - I, 16), cinq au deuxième (II, 23 - II, 24 - II, 26 - II, 29 - II, 33) et dans trois (III, 6 - III, 12 – III, 17) au troisième acte. Sa présence plus conséquente au deuxième acte se justifie simplement par le fait qu'il accompagne Lugrezia, véritable protagoniste de la pièce, au Ridotto où, après avoir perdu tout son argent au jeu, il s'endort. Au niveau de l'intrigue, il n'occupe aucune fonction narrative[595] structurelle, sinon celle de dévoiler par négligence l'identité de Lugrezia aux autres femmes présentes au Ridotto. L'Arlecchino portefaix présenté par Goldoni dans cette phase de transition

[593] A. D., « 2° Festival Internazionale. Le donne gelose di Carlo Goldoni », in *Gazzetta di Parma*, 12 avril 1954 ; « Il complesso di Ca' Foscari acclamato ne "Le donne gelosi" », in *Carlino-Sera*, 12 avril 1954 ; Gerg, « Il Teatro di Ca' Foscari ha inaugurato il Festival Universitario di Parma », in *Gazzettino-Sera*, 12-13 avril 1954 ; « Tornata la Ca'Foscari ne *Le donne gelose* », in *La Patria*, 12 avril 1954 ; Roger Ledent, « Parme vient d'accueillir un important festival international de théâtre universitaire », in *La Lanterne*, 21 avril 1954 ; Federico Doglio, « Il 2° festival internazionale del teatro di Parma », in *Ricerca*, 10-15 mai 1954 ; E.F. « Riecheggia in teatro la voce di Luigi Carini », in *La Provincia*, 23 septembre 1956.

[594] L'intrigue se déroule pendant les jours du carnaval à Venise, entre la rue la Frezzaria et le lieu emblématique de la Venise corrompue, le Ridotto, dont nous avons déjà eu l'occasion de parler. Boldo et Todero, un orfèvre et un mercier, fréquentent la maison de la riche et charmante veuve Lugrezia. L'un joue avec elle aux cartes et l'autre au loto, tous deux dans l'espoir d'arrondir leur fin de mois. Lugrezia, fière et consciente de son indépendance économique, traite les hommes comme ses égaux, mais évidemment, son mode de vie a suscité la colère des autres femmes, habituées à vivre dans la soumission à l'homme. Giulia et Tonina, les femmes respectives de Boldo et Todero, sont jalouses de la relation que leurs maris entretiennent avec cette veuve et y voient en filigrane une liaison amoureuse. En réalité, les deux hommes partagent avec Lugrezia seulement la passion pour le jeu qui, à la fin de la pièce, les rendent tous heureux et gagnants. Mais Boldo, pour se faire entendre par sa femme, ne trouve pas d'autre moyen que de la frapper, et Todero est réduit à la pauvreté en raison de ses dettes au jeu.

[595] Selon Vladimir Propp, on doit entendre par fonction, « l'action d'un personnage, définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue ». (Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Points, 1970, p. 31).

entre un théâtre de plus en plus "de caractère" et l'héritage des techniques *dell'Arte,* explique difficilement l'enthousiasme du journaliste, sauf si l'on considère qu'un remaniement profond de la pièce a été réalisé par Poli - sinon en ce qui concerne l'intrigue, du moins quant à la présence sur scène - pour lui confier une importance majeure.

C'est Luigi Ferrante, critique d'art, écrivain et journaliste vénitien, qui apporte le premier indice de cette transformation du personnage d'Arlecchino dans la mise en scène de Poli :

> La comédie est fortement marquée par un Arlequin qui ne perd pas une réplique pour faire savoir que, même s'il est serviteur, ce n'est pas pour autant qu'il est un âne, il est un noble [...] qui s'évertue à servir une dame comme il peut, pas comme un chevalier, un médecin ou un avocat, mais au moins comme un portefaix[596].

Le jeune Gian Campi, nouvel Arlecchino venu remplacer les deux piliers "comiques" de la compagnie (Enrico Lepsky, passé au professionnalisme et Virgilio Boccardi, le Bernardus de la première édition de *La venexiana*), a évidemment un tempérament que l'on remarque sur scène[597]. Comme nous l'avons déjà souligné, il était apprécié pour son interprétation de Bernardus à qui il avait donné des traits stylisés et caricaturaux dans la reprise de *La venexiana* de 1953. La conjonction de ces personnages - le Bernardus et l'Arlecchino - par le biais de l'acteur est remarquable, et elle nous renvoie évidemment à la structure des compagnies *dell'Arte* où chaque acteur construisait pendant une vie entière son rôle, auquel il finissait souvent par être assimilé. Mais il est évident que c'est seulement une suggestion car, comme toute compagnie universitaire, Ca' Foscari est destinée, par sa nature, à un constant renouvellement des distributions, et Poli est contraint de recommencer cycliquement *ex novo* le travail d'entraînement de ses acteurs.

La saison 1953/54 apparaît donc comme l'un des moments charnière de sa recherche pragmatique, ne serait-ce que parce qu'une grande partie des acteurs de talent, qui sont avec lui de « longue date », partent pour laisser la place à de nouvelles personnalités[598].

---

[596] Luigi Ferrante, « Lettera da Venezia. Il primato di Goldoni », cit., [« La commedia è vivamente caratterizzata con un Arlecchino il quale non perde una battuta per far sapere ch'egli, se è servo, non ha, per questo pelle di somaro, ch'egli è nobile […] che si ingegna a servire una signora come può, se non da cavaliere, o da medico o da avvocato, almeno da facchino »]

[597] Cf. *Entretien Gian Campi*, in Annexe p. 286.

[598] Gastone Geron, dans un article paru à l'occasion de la première représentation de *Le donne gelose*, témoigne de cette situation instable à l'intérieur de la compagnie universitaire, et cite aussi les noms des acteurs-étudiants, qui, cette année-là, avaient abandonné la compagnie. « Il est significatif que - Cagnacco, Cosma et Vighy s'étant éloignés, et en l'absence de l'aide de professionnels tels que Lepsky et Pantano - ce soit l'"ancienne combattante" Maria Pia Colonnello qui fit preuve de plus de maturité ». (Gerg, « Col Teatro Universitario. *Le donne gelose* a Ca' Foscari », in *Gazzettino-Sera*, 1-2- décembre 1953). [« Ed è significativo che - allontanatesi le varie Cagnaccio, Cosma, Vighy, venuto a mancare l'apporto dei

Dans la mise en scène de *Le donne gelose*, la talentueuse Maria Pia Colonnello, restée fidèle à la compagnie, se voit confier le rôle principal de Lugrezia, travaillant ainsi en duo avec Gian Campi, avec qui elle partage les intuitions sur le rythme goldonien expérimenté auparavant dans *Le massere*. Mais mis à part l'excellente performance de l'Arlecchino-Campi, les nouveaux membres masculins de la compagnie ne semblent pas faire le poids face à l'excellence des femmes, comme le remarque Mario Dursi : « Les hommes sont inférieurs aux femmes, en exagérant souvent les tons et les attitudes »[599]. Cela peut expliquer alors pourquoi Poli choisit, pour cette saison, parmi les pièces vénitiennes de Goldoni, deux œuvres dans lesquelles les femmes sont le centre de l'intrigue, déployant ainsi ses meilleures interprètes sur la scène.

Grâce à l'analyse théorique que Poli fait de l'œuvre goldonienne dans son essai *Per una messa in scena goldoniana*, qui vient, comme on l'a montré, de sa pratique scénique des œuvres, nous avons la possibilité de comprendre ses choix concrets de mise en scène dans les pièces goldoniennes présentées en 1953. Le travail d'appropriation du texte de *Le donne gelose*, sur lequel Poli intervient au niveau dramaturgique, notamment en introduisant pendant les scènes du carnaval certaines pantomimes avec des masques, acquiert alors tout son sens. Cette opération scénique était évidemment pensée pour souligner, là où le texte le permettait, son interprétation critique et polémique du réalisme goldonien[600] qui, à l'époque déjà, était l'une de ses préoccupations principales. La recherche de Poli par rapport à la *Commedia dell'Arte* naît donc d'un mouvement de rébellion contre le réalisme qui sévissait sur la scène théâtrale italienne, qu'il exprime aussi bien à travers ses mises en scène goldoniennes, qu'à travers d'autres auteurs qu'il inscrit à son répertoire.

Quelques années plus tard, en 1955, un vrai tournant s'opère dans la conception artistique de Poli, avec l'échec de sa mise en scène du drame bourgeois *La moneta falsa* de l'écrivain soviétique Maxime Gorki, qu'il monte dans un style naturaliste. Cet échec le persuade définitivement que cette voie artistique est désormais dépassée et que, de plus, elle ne correspond pas à ses attentes et à son nécessaire engagement dans le renouvellement de la scène contemporaine. Il écrit clairement dans ses notes qu'il ressent la nécessité de revenir aux fondamentaux de l'art théâtral, « le geste et la voix »[601], et à

professionisti quali il Lepscky, e la Pantano - sia stata una "veterana" quale Maria Pia Colonnello a dimostrare la più matura »].

[599] M. D. [Mario Dursi], « "*Le donne gelose*" alla Ribalta » in *Il Resto del Carlino*, 23 novembre 1953. [« Gli uomini sono stati inferiori alle donne, esagerando non di rado nei toni e negli atteggiamenti »].

[600] Cf. Giovanni Poli, *Dieci anni di un Teatro Universitario*, cit., p. 37.

[601] *Ibid.*, p. 56. [« gesto e voce »].

leur interrogation, en suivant les intuitions que lui avaient offertes les mises en scène de la dramaturgie vénitienne. Au moment de cette prise de conscience, en 1955, les deux mises en scène dont il affirme qu'elles ont réellement eu une influence importante sur sa conception du Théâtre, avec un "t" majuscule, sont : *Le massere* de Carlo Goldoni, que nous avons déjà analysé, et *L'augellino belverde* de « l'autre Carlo », le comte Gozzi, qui lui ouvre définitivement les portes de la compréhension et de la réinvention de cet univers mythique qu'est la C*ommedia dell'Arte*.

IV. 4 Les « deux Charles » ennemis-amis : *L'Augellin Belverde* (1954)

En 1954, après le succès obtenu avec les deux mises en scène antinaturalistes goldoniennes, Poli réalise qu'il doit impérativement approfondir l'univers de la comédie à l'italienne, et il le déclare pour la première fois ouvertement : « Notre position esthétique par rapport à la poétique de Goldoni nous fait ressentir la nécessité d'étudier plus en profondeur et directement sur la scène, le monde de la *Commedia dell'Arte* »[602].

Dans sa quête à rebours sur la littérature dramatique vénitienne, il cherche à comprendre quels sont les éléments du théâtre à l'impromptu, ceux de l'époque mythique, qui passent ensuite dans la production comique du XVIII[e] siècle. Il est ainsi amené à travailler sur *L'augellino belverde* de Carlo Gozzi (1720-1806), un *avatar* de la *Commedia dell'Arte* écrit en 1765 pour la compagnie d'Antonio Sacchi, le plus célèbre Truffaldino de son époque, qui avait aussi collaboré avec Goldoni en 1745 pour *Il servitore di due padroni*. Cette « fable philosophique »[603] est la neuvième des dix *fiabe teatrali*[604] écrites entre 1761 et 1765 et toutes représentées à Venise en réaction à la

[602] Giovanni Poli, *Dieci anni di un teatro universitario*, cit., p. 39. [« La nostra posizione estetica nei confronti della stessa poetica goldoniana, ci fa sentire l'esigenza di studiare, più approfonditamente e in sede scenica, il mondo della Commedia dell'Arte »].

[603] Sur les variations de *fiabe teatrali* gozziennes, - en *fiabe filosofiche*, *seriofacete*, *tragicomiche* ou *cinesi* - et sur les différentes traductions en français du terme *fiabe teatrali* au cours des siècles, voir Françoise Decroisette, «Introduction », in *Carlo Gozzi, L'Oiseau vert*, présenté et traduit par F. Decroisette, Ellug, 2012, p. 18-20.

[604] Les dix fables théâtrales écrites par Gozzi contre ses rivaux Carlo Goldoni et l'abbé Pietro Chiari sont : *L'amore delle tre melarance* (*L'Amour des trois oranges*) présenté au Théâtre de San Samuele en 1761 ; *Il corvo* (*Le Corbeau*) joué dans le même théâtre en octobre de la même année ; *Re Cervo* (*Le Roi-cerf*) et *Turandot* joués en janvier 1762, toujours au Théâtre de San Samuele ; *La donna serpente* (*La femme serpent*) joué au Théâtre de Sant'Angelo la même année (qui pousse Goldoni a quitter la France, invité par la Comédie-Italienne) ; *Zobeide* (*La Zobéide*), *I pitocchi fortunati* (*Les Pouilleux chanceux*) et *Il mostro turchino* (*Le Monstre turquin*) en 1763 ; puis les deux dernières, *L'augellino belverde* (*L'Oiseau vert*) en janvier 1765 et *Zeim, re de' geni* (*Zeim roi des génies*), à l'automne de la même année.

réforme goldonienne[605]. Les comédies de l'avocat dites "de caractères", écrites parfois en vénitien, sont considérées par le comte Gozzi comme « vulgaires et plébéiennes, trop ancrées dans la réalité de la société lagunaire »[606]. Dans *L'augellino belverde*, - prenant ses distances avec cette dramaturgie qu'il juge trop réaliste, et défendant la liberté d'invention et d'écriture -, l'auteur raconte le voyage initiatique des deux jumeaux Renzo et Barbarina, enfants du roi Tartaglia et de sa femme Ninetta, qui ont échappé à la mort prématurée à laquelle les avait destinés la reine-mère, la jalouse Tartagliona, grâce à la bienveillance de Pantalon et aux soins de Sméraldine et Truffaldin qui les élevèrent comme leurs fils. Dans ce monde, les jumeaux interagissent avec différentes créatures animées, tels des "animaux parlants", comme l'Oiseau vert, un gentil roi ensorcelé depuis de nombreuses années, ou bien des "statues vivantes", comme celle de Calmon, un vieux sage statufié qui veille sur les jumeaux, et de la femme-statue Pompea, dont Renzo tombe amoureux. Mais ces êtres interagissent tous aussi avec les types "classiques" de la *Commedia dell'Arte*, masqués ou non, comme ceux de Pantalon[607], Sméraldine[608], Truffaldin[609], Tartaglia[610] et Brighella[611]. Dans cette palette, il ne manque plus que la

[605] C'est à partir de 1757 que Carlo Gozzi attaque ouvertement et publiquement Goldoni, en tant qu'auteur mercenaire et "destructeur" de la *Commedia dell'Arte*, qu'il considère comme un patrimoine national à défendre et à régénérer. Sur les "querelles" qui opposent Gozzi à Goldoni : Carlo Goldoni, *Le Théâtre comique, La querelle du théâtre*, *Gozzi / Baretti*, textes traduits, présentés et annotés par Ginette Herry, Paris, Imprimerie nationale, 1990. Voir notamment les extraits plus significatifs du pamphlet de Gozzi, *Théâtre comique à l'Hôtellerie du Pèlerin tombé aux mains des Granelleschi*, que Ginette Herry traduit dans son volume, p. 203-236. Gozzi écrit ce texte en 1758, manuscrit qui ne sera jamais publié, en réponse à la pièce-manifeste de Goldoni *Le théâtre comique,* datant de 1751. De nombreux manuscrits gozziens encore inconnus, récemment mis au jour par Fabio Soldini, ont montré que Carlo Gozzi avait déjà écrit, dès 1751, une pièce satirique (*Le gare teatrali*), non publiée, attaquant Goldoni et Chiari, cf. Carlo Gozzi, *Commedie in commedia*, Fabio Soldini et Piermario Vescovo (ed.), Venise, Marsilio, 2013.

[606] Françoise Decroisette, *Introduction*, in Carlo Gozzi, *L'Oiseau vert*, cit., p. 16. Anna Scannapieco s'est récemment occupée de l'édition critique de cet essai de théorie théâtrale où en effet Gozzi expose sa conception de la *commedia* comme patrimoine national à sauver et à rénover, cf. Carlo Gozzi, *Ragionamento ingenuo. Dai « preamboli » all'« Appendice ». Sritti di teoria teatrale*, Anna Scannapieco (éd.), Venise, Marsilio, 2013. Pour une analyse précise en langue française de certains passages du *Ragionamento*, cf. Carlo Gozzi, *Écrits sur le théâtre*, Lucie Comparini et Eurydice El-Etr (éd.), Paris, Actes-Sud Papiers, 2010.

[607] Le masque de Pantalon représente généralement un vieillard avare originaire de Venise, symbole du pouvoir et de la richesse. C'est un marchand, un père despotique ou un vieux lubrique, il s'humanise au XVIII[e] siècle et s'élève dans la hiérarchie sociale en devenant parfois conseiller ou ministre.

[608] Smeraldina est le personnage type (non masqué) de la servante coquette et inventive qui s'affirme à la fin du XVII[e] siècle, elle apparaît également dans les premières comédies Goldoni (*Servitore*, *La donna di garbo* etc.), puis devient Corallina, Mirandolina, et Argentina (*Cameriera brillante*, *La Locandiera*).

[609] Truffaldin est une variante du célèbre masque d'Arlequin créé par Tristano Martinelli dans son cheminement vers la cour de France (Cfr. Siro Ferrone, *Arlecchino. Tristano Martinelli*, cit.). Tout comme Arlecchino, il est un serviteur à la fois débrouillard et couard, toujours affamé et sans le sou.

[610] Le masque de Tartaglia semble être né en 1630, grâce à l'acteur Beltrami de Vérone. Ses principales caractéristiques physiques sont : une importante myopie et le bégaiement - d'où son nom. Il fait généralement partie, avec le Pantalon et le Docteur, de la catégorie des vieillards de *commedia* ; son statut social étant très diversifié, il peut être notaire, avocat, ou même pharmacien. Carlo Gozzi l'intègre dans ses comédies en en faisant un homme d'état. Un des interprètes le plus célèbre de ce masque fut, vers la moitié du XVII[e] siècle, l'acteur napolitain Carlo Merlino à qui succéda Agostino Fiorilli.

typologie fixe du Docteur[612], qui est expérimentée par Poli et sa compagnie l'année suivante, cette fois-ci avec une pièce de Goldoni, *La finta ammalata*. Or, même s'il est vrai que les masques présentés par Gozzi dans cette fable sont des réélaborations créées à partir des masques de la tradition, qu'il réactive à sa manière, dans un sens polémique, dans sa première fable théâtrale, *L'amour des trois oranges*[613], ils restent néanmoins le symbole par excellence de ce « patrimoine à défendre »[614] qu'est le théâtre italien des improvisateurs professionnels. Il est important de souligner que tant Goldoni que Gozzi sont conscients de l'état déplorable dans lequel se trouve globalement l'art du théâtre à leur époque[615], et tous deux veulent lui redonner son ancienne splendeur.

De fait dans *Il teatro comico*[616] de Goldoni, sa pièce-manifeste, datant de 1751, il apparaît clairement que lui aussi met les acteurs au centre de sa réforme. C'est donc cette attention au « métier » de l'acteur qui d'une certaine manière réunit les deux antagonistes. La différence est que Goldoni veut « réformer » les acteurs (c'est-à-dire « changer », faire évoluer, leurs habitudes de jeu) en replaçant l'auteur au centre de la création, les acteurs devant « servir » les textes ; tandis que Gozzi prend la troupe de Sacchi telle qu'elle est, il la considère comme la meilleure de son époque, et il se met à son service, moins comme écrivain que comme fournisseur de textes au coup par coup, et comme protecteur (c'est son statut de noble qui le contraint à cela, vivre de sa plume n'est pas « aristocratique », sans d'abord se poser comme auteur). Il écrit donc des œuvres où il laisse une large place à l'art de l'improvisateur et c'est précisément cela qui, dans la publication des fables, devient une écriture hybride ou « centaure » - comme la définit Françoise Decroisette - « à mi-chemin entre l'improvisation et le *premeditato*, où se mêlent les moments laissés à l'initiative de l'acteur et les moments où celui-ci doit

---

[611] Brighella est considéré comme le deuxième Zanni, tout comme Arlequin. Il est toutefois un serviteur plus intelligent, car à la différence de son compatriote, il vient de la ville haute de Bergame et non pas de la ville basse. Sa ruse l'amène à devenir son propre maître, comme dans le *Servitore di due padroni* de Goldoni où il est aubergiste.

[612] Le masque du Docteur vient traditionnellement de la ville de Bologne, qui représente symboliquement la culture et la connaissance, puisque la ville avait créé la première université du monde occidental en 1088. Le Docteur est avec Pantalon l'autre vieillard de *commedia*, il est tantôt son ami et tantôt son rival, mais généralement il revêt une importance mineure par rapport à ce dernier. Il prétend être savant, mais de docteur il n'a que le nom.

[613] Sur les apports de continuité et d'évolution entre certains personnages de *L'amore delle tre melarance* et *L'augellino belverde*, ainsi que pour une analyse détaillée de la pièce et de ses sources, cf. la très riche *Introduction* de Françoise Decroisette à la traduction de l'œuvre de Carlo Gozzi, *L'Oiseau vert*, cit., p.7-41.

[614] *Ibid.*, p. 30.

[615] Comme le remarque Françoise Decroisette, concernant le mépris du comte par rapport à la condition du panorama théâtral de l'époque : « Aussi bien dans le *Discours ingénu* que dans les *Mémoires*, Carlo Gozzi n'a pas de mots assez durs pour dénoncer le médiocre niveau intellectuel des auteurs, l'inculture et la vanité des comédiens (et surtout des comédiennes), la misère financière des théâtres et des compagnies ». *Ibid.*

[616] Pour une lecture critique de cette œuvre, cf. Carlo Goldoni, *Il teatro comico : e altri scritti teatrali*, Epifanio Ajello (éd.), Rome, Archivio G. Izzi, 1992.

assumer l'autorité des mots écrits par l'auteur »[617]. Il est en effet convaincu que le seul moyen de rétablir les anciens fastes de la *commedia* à l'impromptu réside précisément dans les représentants même de cette tradition théâtrale, les acteurs, et en particulier les excellents acteurs de la Compagnie Sacchi. Ainsi, en s'appuyant sur leurs compétences, il pense être en mesure de « [régénérer] leur répertoire [et] pouvoir réaffirmer la grandeur du théâtre de sa nation et assurer sa pérennité contre les modes étrangères »[618].

La lecture que Poli fait des fables théâtrales s'insère dans cette optique et, dans la préface de son édition du texte, il n'hésite pas à déclarer : « *L'augellino belverde* de Carlo Gozzi est probablement un des documents les plus rares et des plus complets de notre *commedia dell'arte* »[619]. À la lecture de cette pièce, définie par notre auteur-metteur en scène comme « le chef-d'œuvre »[620] de la production gozzienne, il a l'impression de rencontrer pour la première fois la palette, presque complète, des masques de la *Commedia dell'Arte* qui l'attirent par leur force anti-vériste, et de pouvoir ainsi finalement se mesurer avec la mise en scène de ce théâtre de fantaisie[621] qui, avant lui, avait grandement inspiré, pour les mêmes raisons, les maîtres russes tels Meyerhold et Vakhtangov[622]. En effet, les acteurs de Ca' Foscari avaient jusqu'alors rencontré soit des

---

[617] Françoise Decroisette, « Intoduction », Carlo Gozzi, *L'Oiseau vert*, cit., p. 32. D'ailleurs, comme l'a démontré Anna Scannapieco, il ne veut pas, au départ, faire publier ses pièces, la première édition de ses œuvres date de 1772, chez Colombani. Cf. Anna Scannapieco, *Carlo Gozzi : la scena del libro*, Venise, Marsilio, 2006.

[618] *Ibid.*, p. 30.

[619] Giovanni Poli, « Prefazione », in Carlo Gozzi, *L'Augellin Belverde, Sceneggiatura dei canovacci e riduzione in due tempi di Giovanni Poli*, Venise, Collana teatro universitario Ca' Foscari, s.d., p. 5. [« *L'augellino belverde* di Carlo Gozzi è forse uno dei più rari ed insieme più completi documenti della nostra commedia dell'arte »].

[620] Giovanni Poli, *Al regista N. Poli su Gozzi e Augellin Belverde*, interview radiophonique réalisée par Virgilio Boccardi dans les années soixante-dix, conservée sur support CD à l'Institut International pour la recherche théâtrale, à Casa Goldoni - Venise, dans le fonds Virgilio Boccardi, retranscrit par mes soins et reproduit en annexe. [« capolavoro »].

[621] Giovanni Poli, *Dieci Anni*, cit., p. 39.

[622] Meyerhold, dans sa recherche pour le renouvellement de la scène, s'inspire largement des grandes traditions théâtrales occidentales et orientales, et il s'intéresse tout particulièrement à la *Commedia dell'Arte* qui devient la discipline centrale pour la formation du "nouvel acteur". Cette forme de théâtre semble, pour Meyerhold et ses collaborateurs, la manifestation artistique qui, plus que toute autre, incarne « les éléments primordiaux du théâtre : le masque, le geste, le mouvement et l'intrigue » (V. Meyerhold, *O teatre* [1913], trad. it., in Id., *La rivoluzione teatrale*, G. Crino (dir.), Rome, Editori Riuniti, 1962, p. 155 [«elementi primordiali del teatro : maschera, gesto, movimento e intreccio»]). Cette image mythique de la *Commedia dell'Arte* entre en Russie par le biais de l'interprétation romantique de l'œuvre de Carlo Gozzi, grâce à un historien de l'art italien, Pavel Muratov, qui, en 1911, publie son livre *Images d'Italie* (Id, *Obrazy Italii*, Moscou, Naučnoe Slovo, 1911) dans lequel il consacre de nombreuses pages à l'auteur vénitien. Sous le pseudonyme du Docteur Dappertutto, Meyerhold rend aussi hommage à Gozzi en appelant sa revue théâtrale *Lioubov k triom apelsinam* (*L'amour des trois oranges*) dont le titre fait clairement référence à la première fable théâtrale du vénitien. La revue a commencé à être éditée à Saint-Pétersbourg en 1914, pour un total de neuf numéros (tirage assez mince, entre 300 et 500 exemplaires). L'acteur, metteur en scène Evgueny Vakhtangov - plus dévoué à la méthode de Stanislavski - fut aussi subjugué par l'œuvre gozzienne en mettant en scène en 1922 *La princesse Turandot*. Comme nous le savons, le travail de Carlo Gozzi eut une résonance surprenante en Europe, - sauf en France où son théâtre reste méconnu, non traduit et non

personnages ancêtres des masques de la tradition, comme c'était le cas pour le Bernardus de *La venexiana*, prototype *ante-litteram* du premier Zanni, soit seulement des "traces" des anciens masques, comme les vieillards présents dans *Le massere*, Sior Biasio et Sior Zulian. Le seul vrai masque présent dans les pièces goldoniennes et sur lequel un travail de recherche avait peut-être été mené était celui d'Arlecchino, porteur (*facchino*) dans *Le donne gelose*,– maigre héritage d'une manière de faire du théâtre que Goldoni était en train de réviser et de mettre à jour. En revanche, les masques présentés par Gozzi, très fortement caractérisés et stylisés, sont ceux qui se prêtent le mieux pour entreprendre, comme écrit Poli, « une enquête culturelle »[623] autour du théâtre à l'impromptu.

Le fait de travailler sur l'œuvre des deux dramaturges, avec les mêmes acteurs, amène Poli à s'interroger aussi sur un éventuel rapport de proximité qui pourrait être tissé entre les « deux Charles » vénitiens : « Il nous semble intéressant [...] de savoir quel héritage de matière, contenu et forme de la tradition des masques est conservé dans les œuvres de chacun d'eux »[624], récusant alors implicitement le topos de la guerre ou de l'antagonisme Goldoni/Gozzi, induit par les fables théâtrales - notamment la première - et par *Mémoires inutiles* de Gozzi et ses écrits théoriques, puis véhiculé ensuite par l'histoire littéraire tout au long des XIX^{e} et XX^{e} siècles[625]. Et les conclusions qu'il en tire sont pour le moins surprenantes, car il a l'impression de redécouvrir « dans un style abstrait, exactement les mêmes masques, avec les mêmes caractéristiques psychologiques que Goldoni attribue à la plupart de ses personnages » [626]. Cela lui permet de rétablir Goldoni dans un rôle dévolu à Gozzi - restaurateur de la *Commedia* et non plus son fossoyeur - et de les associer autour de la *Commedia dell'Arte*, au lieu de les opposer :

---

représenté, jusqu'en 1865 au moins - en raison du prestige culturel acquis auprès du mouvement romantique allemand qui, déjà à la fin du XVIII^{e} siècle, regardait la dramaturgie du comte à travers le prisme de sa propre théâtralité poétique. Au point que, dans les conférences des frères Schlegel à Iéna, Gozzi se plaçait dans l'Olympus dramatique aux côtés d'autres « prédécesseurs » de la poésie romantique, tels que Shakespeare, Cervantès, Calderón de la Barca. Sans oublier le roman d'Hoffmann, *Prinzessin Brambilla. Ein Capriccio nach Jakob Callot* (*Princesse Brambilla. Un caprice dans la manière* de Jacques Callot, paru à Berlin en 1820) qui est un hommage explicite à Gozzi. Pour une étude plus approfondie sur la mythologie gozzienne en Europe, et notamment sur l'influence du théâtre du comte sur les dramaturges russes, voir Raissa Raskina, *Mejerchol'd e il Dottor Dappertutto. Lo «Studio» e la rivista «L'amore delle tre melarance»*, Rome, Bulzoni, 2010.

[623] Giovanni Poli, *Dieci Anni*, cit., p. 40. [« una indagine culturale »].

[624] *Ibid*., p. 39. [« Ci interessa […] conoscere quale retaggio di materia, contenuto e forma della tradizione delle maschere si conservi nelle opere dei due »].

[625] Sur cette question, cf. Andrea Fabiano (dir.), *Carlo Gozzi, entre dramaturgie de l'auteur et dramaturgie de l'acteur: un carrefour artistique européen*, Actes d'un colloque tenu à Paris du 23 au 25 novembre 2006, Ravenne, Longo, 2007.

[626] Giovanni Poli, *Dieci Anni*, cit., p. 39. [« in uno stile astratto, proprio quelle maschere, esattamente le stesse, con quegli stessi lineamenti psicologici, a cui Goldoni assegna gran parte dei suoi personaggi »].

« Nous réalisons à quel point Goldoni s'insère lui aussi dans la grande tradition vénitienne et comme il est lui aussi le poète de la *Commedia dell'Arte* »[627].

Pour Poli, Goldoni et Gozzi peuvent être considérés comme les deux poètes de ce théâtre de tradition, au sens étymologique du mot (le verbe grec ποιεω (*poieo*) veut dire : faire), donc créateurs, inventeurs de formes expressives privilégiant la musicalité et le rythme. Sur le petit tréteau de Ca' Foscari, les querelles entre les deux Carlo[628] sont ainsi apaisées et les deux "ennemis" parcourent le même chemin de rénovation, main dans la main. Poli, nullement intéressé par la controverse entre les deux dramaturges, et encore moins par la polémique vis-à-vis de la philosophie des Lumières présente dans la pièce gozzienne, trouve au niveau scénique une justification savante à ses intuitions théoriques. Gozzi devient alors le passage obligatoire entre Goldoni et la *Commedia dell'Arte*, le pont à traverser pour se rendre sur le rivage heureux de l'île de l'*Improvvisa.* C'est ainsi que la mise en scène de *L'Augellin Belverde*[629] se concrétise, au niveau artistique, en continuité avec *Le donne gelose* présentée l'année précédente, et en préalable à *La finta ammalata* (1955/56), nouvel et dernier effort de Poli pour mettre intégralement en scène une œuvre goldonienne. *L'Augellin Belverde* acquiert ainsi une place centrale dans la poétique polienne, il est la clef de voute qui ouvre une porte, celle du théâtre à l'impromptu, avec ses masques, et qui en ferme une autre, celle qui l'avait conduit à la dramaturgie goldonienne du XVIII[e] siècle.

Le Jeune Théâtre de l'Université libre de Bruxelles organise à Bruges, du 22 au 29 juillet 1954, le Festival International du Théâtre Universitaire, sous le Haut patronage de Sa Majesté la Reine Elisabeth, et sous le double patronage de Monsieur Léo Collard, Ministre de l'Instruction Publique et Président de l'Institut international du Théâtre (IIT - Unesco). C'est la manifestation des théâtres universitaires la plus importante de l'époque,

[627] *Ibid.* [« Ci rendiamo conto come Goldoni s'inserisca anche'egli nella grande tradizione veneta e come anch'egli sia il poeta della commedia dell'arte »].
[628] Cf. *supra*, note 49, p. 32.
[629] La distibution est la suivante : Giovanni Poli (Pantalone), Giocondo Cassini, remplacé rapidement par Gian Campi (Truffaldino), lequel s'est également chargé d'enseigner les mimes, Maria Pia Colonnello (Tartagliona), Franco Zardo (Tartaglia), Giancarlo Azin/ Franco Cranceschi (Brighella), Paola Tonon/Clara Meloncini e Bruno Cioffi (Barbariba et Renzo, les deux frères jumeaux), Umberto Troni (Calmon), Antonietta Nicotra (Smeraldina), Kiki Rosino, Carla Picozzi et Renato Zanetto (figurants), Marcella Otinelli (Augellin Belvere) et ses élèves qui représentent les pommes qui dansent et l'eau qui chante : Gina Scarpa, Marisa Seraglio, Anna Orlandi, Renata Zamengo et Luciana Da fante. La musique est de Francesco Couperin, compositeur du XVIIIe siècle à la cour de France, les décors et costumes sont d'Otto Mazzucato, les chorégraphies de Marcella Otinelli. Pour la première fois, apparaît le nom de Carla Picozzi, épouse de Poli, parmi les membres de la compagnie.

et la Compagnie du Théâtre Ca' Foscari est - enfin - appelée à y représenter l'Italie[630]. Poli prend conscience du grand honneur qui est réservé à sa compagnie, mais aussi de l'énorme responsabilité qu'implique cette invitation. C'est probablement à cause du stress occasionné par cette représentation que le ton avec lequel il s'adresse à ses acteurs-étudiants change considérablement en l'espace d'un an. Si, fin 1953 encore, il est presque amical, comme en témoigne une lettre de convocation que Poli adresse à la compagnie au sujet de l'organisation des répétitions de *Le massere* - spectacle inaugural du nouveau siège -, où il évoque la possibilité de rendre conviviale leur réunion avec des « libations et peut-être un peu de danse »[631], l'année suivante le registre change, pour se faire plus cassant et autoritaire. Pour réaliser ce nouveau projet, il a besoin de la participation active de tout le groupe, et l'écrit en soulignant certaines expressions par des lettres capitales, dans une lettre datant du 20 juin 1954, un mois à peine avant la grande première : « Rappelons que *L'Augellin Belverde* n'est pas une mise en scène habituelle, mais que nous avons à faire à un travail qui exige le plus grand dévouement de LA PART DE TOUS, et pas seulement de quelques-uns comme d'habitude »[632]. Le temps presse, ils n'ont « plus de temps à perdre »[633], et la seule condition qui permettrait au projet de voir le jour, c'est que tous les acteurs acceptent de « SUBORDONNER TOUT AUTRE ENGAGEMENT PERSONNEL AUX RÉPÉTITIONS »[634]. Et ce n'est d'ailleurs pas un avertissement stérile : Poli est déterminé, vise l'excellence et instaure pour cela plus de discipline au sein de la compagnie. Antonietta Nicetra en subit les conséquences quand le 27 juin, elle reçoit une lettre qui l'informe qu'en raison de ses « manquements à ses engagements »[635], elle sera remplacée dans le rôle qu'elle interprète dans *L'Augellin Belverde*.

Cette nouvelle approche "didactique" et surtout plus autoritaire fonctionne, et le journaliste Roger Ledent, chargé à l'époque de suivre les différents festivals de théâtre universitaire, remarque la surprenante évolution de la troupe :

---

[630] Sur le sujet cf. Carlo Meneghesso, « La "troupe" di Ca' Foscari al Teatro di Palazzo Grassi », in *Gazzetta del Veneto*, 7 septembre 1954 ; Bert[olini], « *L'Augellin belverde* di Gozzi rappresentato dai cafoscarini », in *Il Gazzettino*, Venise, 18 septembre 1954.

[631] Giovanni Poli*, A tutti i collaboratori de l'Augellin Belverde*, lettre dactylographiée, en date du 20 juin 1954, Venise, retrouvée dans la collection *Scatole lignee*, n°39-3 Teatro Universitario Sovvenzioni 1955, dans les Archives Historiques de l'Université Ca' Foscari. [« libagioni e forse qualche danza »].

[632] *Ibid*. Nous retranscrivons en majuscules les parties qui le sont dans le texte original. [« Ricordiamo che quella dell'*Augellin Belverde* non è la solita messa in scena, ma che ci troviamo di fronte ad un'opera che richiede la massima dedizione da PARTE DI TUTTI, e non dei soliti pochi »].

[633] *Ibid.* [« più tempo da perdere »].

[634] *Ibid.* [« Subordinare alle prove ogni altro impegno personale »].

[635] Giovanni Poli, lettre dactylographiée adressée *Alla signorina Antonietta Nicetra*, datant du 27 juin 1954, Venise, retrouvée dans la collection *Scatole lignee*, n°39-3 Teatro Universitario Sovvenzioni 1955, dans les Archives Historiques de l'Université Ca' Foscari [« mancati impegni »].

> Nous avions déjà vu il y a quelques mois à Parme la "troupe" vénitienne interpréter *Les femmes jalouses* de Carlo Goldoni, et nous avons été stupéfaits par la virtuosité extraordinaire de ces artistes qui dansent leur « pièce » plus qu'ils ne la jouent, impliquant le corps entier dans l'expression du texte, avec une netteté et précision des mouvements qui ne laisse aucun répit au spectateur. Si le spectacle avait atteint une telle qualité dans une comédie "régulière" de Goldoni, que pourrait donner une pièce comme celle de Gozzi, qui laisse le champ libre à la fantaisie la plus débridée ? Le résultat a dépassé l'attente[636].

La mise en scène de *L'Augellin Belverde* présentée par Poli laisse la critique sans voix, le résultat est, à ce moment-là, l'un des meilleurs remporté par la compagnie tant à l'étranger[637] qu'en Italie[638]. L'interprétation fantastique que Poli fait de la pièce charme tout autant la critique que le public, et les éléments qui font son succès sont nombreux : les superbes costumes qui créent une atmosphère de conte de fées ; la scénographie réalisée par Otto Mazzuccato avec « les maisons qui se déplacent sur la scène» ; « les lumières des couleurs surréalistes »[639] ; la suave musique de François Couperin, musicien de la cour de France, sur laquelle sont calés les mouvements de ballet ; mais surtout l'incroyable préparation physique et vocale des acteurs.

---

[636] Roger Ledent in Il Buttafuori, « Entusiasti i belgi del teatro di Ca' Foscari », in *Gazzettino-Sera*,Venise, 9-10 août 1954. [« Avevamo già visto qualche mese fa a Parma la "troupe" veneziana interpretare "le donne gelose" di Carlo Goldoni ed en eravamo stati sbalorditi dalla straordinaria virtuosità di questi attori che danzano la loro "pièce" più che recitarla, facendo partecipare tutto il corpo all'espressione del testo, con una vivacità ed una precisione di movimenti che non lascia alcun respiro allo spettatore. Se lo spettacolo aveva raggiunto una tale qualità in una commedia "regolare" di Goldoni cosa avrebbe potuto dare una opera che, come quella di Gozzi, che lascia campo libero alla più sfrenata fantasia? Il risultato ha superato l'attesa »].

[637] Concernant la participation de la compagnie au festival de Bruges, voir : L.V., « "*Augellin Belverde*" *de Gozzi* », in *Le soir,* Bruxelles, mardi 27 juillet 1954 ; « Successo dei Cafoscarini al teatro di Bruges », in *Il Gazzettino*, Venise, jeudi 5 août 1954 ; Il Buttafuori, « *Entusiasti i belgi del teatro di Ca' Foscari* », in *Gazzettino-Sera*,Venise, 9-10 août 1954.

[638] En l'espace de quelques mois, le spectacle est joué à plusieurs reprises en Italie, d'abord à Venise au Palazzo Grassi, les 16 et 17 septembre : Carlo Meneghesso, « La "troupe" di Ca' Foscari al Teatro di Palazzo Grassi », in *Gazzetta del Veneto*, Venise, 7 septembre 1954 ; Bert[olini], « "*L'augellin belverde*" di Gozzi rappresentato dai cafoscarini », cit. Puis la pièce est représentée à Mantoue le 13 octobre, « "*L'Augellin Belverde*" di Carlo Gozzi », in *Gazzetta di Mantova*, Mantua,7 octobre 1954 ; « Il Magnifico "curriculum" del Teatro Stabile "Ca' Foscari"», in *Gazzetta di Mantova*, Mantua, 8 octobre 1954 ; « "*L'Augellin Belverde*" di Gozzi nei giudizi della critica belga », in *Gazzetta di Mantova*, Mantua, 9 octobre 1954 ; Vice, « Appaludito al "Sociale" *L'Augellin Belverde* di C. Gozzi », in *Gazzetta di Mantova*, Mantua, 14 octobre 1954. En 1955, *L'Augellin Belverde* est la pièce choisie pour inaugurer le 4 mars une nouvelle année universitaire : Pic, « "*L'Augellin Belverde*" al "Teatro Ca' Foscari" », in *Minosse*, VII, 5 mars 1955 ; F.S., « "*L'Augellin Belverde*" di Gozzi, fiaba per studenti del XX secolo », in *L'avvenire d'Italia*, 11 mars 1955. En avril, elle est presentée au Festival Universitaire de Parme : Giuseppe Barigazzi, « Vivo successo dei veneziani nella fiaba di Carlo Gozzi », in *Carlino Sera*, 18 avril 1955 ; Carlo Meneghesso, « A una difficile prova la stabile di Ca' Foscari », in *Gazzetta del Veneto*, 17 mars 1955 ; a.d., « Allegre bgigate studentesche per le nostre strade in questi giorni », in *Gazzetta di Parma*, 18 avril 1955 ; Cini Daré, « Lusinghiero successo de *L'Augellin Belverde* », in *Il Progresso*, 21 avril 1955 ; Gastone Geron, « Hanno sistemato il tetto alle rovine del "Farnese" », in *Gazzettino-Sera*, 20 avril 1955.

[639] Ces éléments descriptifs sont tirés du volume de Giovanni Poli, *Dieci anni di teatro universitario*, cit., p. 39.

> Dans cette féérie, l'œil est entièrement captivé par la grâce des personnages et des costumes, l'oreille étant occupée par un déchaînement verbal continuel, soutenu par l'incessante agitation des acteurs. [...] La mise en scène de Giovanni Poli vise à donner à l'ensemble une allure de spectacle continu[640].

Quelle était la recette de ce succès ? Comment était-il parvenu à créer une telle unité formelle, à produire un "spectacle continu", ou "total" comme il l'aurait probablement défini lui-même ? La nouvelle discipline instaurée au sein de la compagnie et les nombreuses heures dédiées aux répétitions et à l'entrainement physique - comme en témoigne Gian Campi dans une interview que nous présentons en annexe[641] - ont sûrement joué un rôle important dans la réussite du spectacle. Mais un grand mérite doit être reconnu au travail d'adaptation et de réécriture réalisé par Poli dont lui-même rend compte dans la préface qu'il écrit pour l'édition de la pièce dans la collection du théâtre universitaire.

> Le texte que nous présentons dans cette publication est une adaptation théâtrale riche de coupures, de mutations de la construction scénique et de l'écriture des canevas. Pour autant, c'est un Gozzi revu par un metteur en scène moderne avec une sensibilité moderne, ce qui est perçu comme une polémique ouverte avec les conditions théâtrales qui prévalent encore en Italie, et provoquent chez les spectateurs une situation de doute et de crise[642].

Poli s'attaque directement au texte de Gozzi, avec un travail minutieux de réécriture et de réorganisation de la pièce. Les changements qu'il y apporte sont importants, tant sur la structure générale de la pièce que sur le plan plus spécifique de l'écriture, en la réduisant à deux parties et un prologue. Dans cette adaptation, le nombre de scènes diminue sensiblement, passant de quarante-sept[643] - y compris la *Licenza* finale chez Gozzi - à moins de la moitié. Poli ne respecte nullement la scansion en actes de la pièce d'origine, il place la césure presque à la moitié du troisième acte, à la fin de la scène 8 (qui dans sa version devient la scène 18 de la première partie). Ce faisant, il pose l'accent

---

[640] L.V., « "Augellin Belverde" de Gozzi », in *Le soir,* Bruxelles, mardi 27 juillet 1954.
[641] Cf. Annexe, *Entretien avec Gian Campi*, p. 286-290.
[642] Giovanni Poli, « Prefazione », in *L'Augellin Belverde, fiaba filosofica di Carlo Gozzi. Sceneggiatura dei canovacci e riduzione in due tempi di Giovanni Poli*, cit., p.6 [« Il testo che noi presentiamo in questa pubblicazione è una riduzione teatrale ricca di tagli, di mutazioni di costruzione scenica e della sceneggiatura dei canovacci. Vuole essere pertanto un Gozzi rivisto da un moderno con sensibilità moderna e cioè sentito come aperta polemica alle condizioni teatrali ancora imperanti in Italia, che determinano una situazione di equivoci e di una crisi di pubblico »].
[643] La pièce de Gozzi, bien qu'elle soit construite selon la division classique en cinq actes, présente un grand déséquilibre dans la distribution des scènes, puisque nous trouvons dix scènes au premier acte, huit au deuxième, et enfin quinze dans l'acte central (3ème acte). Nous retournons à une certaine "normalité" au quatrième acte, qui présente douze scènes, tandis que le cinquième et dernier acte ne comprend que deux scènes.

au moment où Tartagliona sème dans l'esprit de Barbarina le doute sur sa beauté, et lui suggère le nécessaire recours à l'eau qui chante et aux pommes qui dansent. Cette scène, moteur des actions à venir, se termine avec la sortie d'un Tartaglia furieux contre sa mère, et se clôt par la réplique finale de celle-ci, qui dit vouloir sauver sa peau à tout prix, même au détriment du bonheur de son fils. Poli crée ainsi un moment de grand suspens qui ne figure pas dans la version originale, dans le but de motiver le public à rentrer dans la salle pour découvrir la suite des événements.

Les deux parties prévues par Poli se composent respectivement de dix-huit scènes plus un prologue pour la première, et de six scènes pour la deuxième. Dans le *Prologue* - absent dans le texte d'origine - Poli fait résumer à Brighella et Pantalone les faits précédant l'histoire qui va avoir lieu. En réalité, ce n'est pas une scène inventée *ex-novo*, car elle est calquée sur la première scène du premier acte de la pièce originale (scène d'exposition classique), dans laquelle il fait de simples coupures ou des ajustements phonétiques. À partir de là, il accentue fortement la vénétianité de certains mots prononcés par Pantalone et poursuit tout au long de la pièce. C'est ainsi que "vecchia" (*vieille*) perd le groupe consonantique "ch" et devient "vecia" (Poli, *Augellin* : p. 16), ou encore que "bocca averta" (*bouche ouverte*) subit une légère variation avec la perte du "a" en ouverture de mots : "bocca verta" (*Ibid.*) ; ou bien "matto" (*fou*) perd la double consonne "mato" (Poli, *Augellin* : p. 16). Toutes ces variations, bien qu'elles soient parfois minimes, accentuent de manière importante l'appartenance du masque à sa ville d'origine, Venise, contribuant grandement à ce que le public fidélisé se l'accapare. Cette identification est d'autant plus grande que c'est Poli lui-même qui interprète ce rôle pendant les premières années de la compagnie, sûrement jusqu'à la reprise de la pièce en 1955, pour la présenter au Festival Universitaire de Parme où, comme le souligne Carlo Meneghesse, il confie le rôle à un jeune acteur : « Le metteur en scène Poli, habitué à prendre une part active dans son théâtre même en tant qu'acteur, a voulu laisser son personnage [Pantalone] aux soins d'un autre jeune homme pour mieux capter l'œil du spectateur et concentrer toute son attention sur la mise en scène »[644]. Malheureusement, nous n'avons pas d'informations sur l'interprétation du rôle par Poli, mise à part celle du journaliste Vice qui témoigne de l'*acume*[645] - c'est-à-dire la finesse, l'intelligence - avec

[644] Carlo Meneghesso, « A una difficile prova la stabile di Ca' Foscari », in *Gazzetta di Veneto*, 17 mars 1955. [« Il regista Poli, solito a prendere parte attiva nel suo teatro anche nella veste di attore, ha voluto lasciare il suo personaggio alle cure di un altro giovane per guadagnare di più con l'occhio dello spettatore ed accentrare ogni sua attenzione nella regia »].
[645] Vice, « Applaudito al "Sociale" *L'Augellin Belverde* di C- Gozzi », in *Gazzetta di Mantova*, 14 octobre 1954.

lequel Poli aborde ce personnage. Cela ne transforme pas pour autant Pantalon en protagoniste de la pièce, loin de là. Poli va même jusqu'à couper le seul monologue de Pantalon présent dans la pièce d'origine, à la scène 5 de l'acte IV. En effet, comme nous l'avons déjà évoqué, Poli intervient considérablement sur le texte à travers la suppression de répliques isolées, comme de passages entiers, voire de scènes entières. Il commence par apporter des modifications de manière ponctuelle, comme c'est le cas pour la scène 8 de l'acte I, celle du monologue de Brighella, ou encore la première scène de l'acte II entre Pantalon et Tartaglia, puis son intervention est de plus en plus conséquente, allant jusqu'à supprimer trois scènes au troisième acte (III, 5, 11, 12) ou encore huit scènes au quatrième (IV, 1 à 8). Avec ces coupures, il restructure le texte de l'intérieur, le rendant plus dynamique et mieux adapté aux attentes d'un public moderne. Il intervient sur des scènes parfois répétitives et accessoires comme celles entre Renzo et Truffaldin où l'action ne progresse pas forcément - notamment III, 5 ; III, 12 ; IV, 2 -, mais aussi sur presque toutes les scènes "d'amour" entre Renzo et la statue Pompea, ou encore sur les passages excessivement liés à la philosophie illuministe et aux réflexions sur l'amour-propre[646] développées dans les conversations philosophiques des deux jeunes protagonistes, les jumeaux Renzo et Barbarina. Un exemple révélateur de sa méthode de travail concerne la scène 4, acte I (Poli, I, 3), au moment où Barbarina et Renzo, après avoir appris la vérité sur leur condition d'orphelins, cherchent à expliquer à Sméraldine que l'amour qu'elle ressent pour eux, en tant que mère adoptive, n'est rien d'autre en réalité que la manifestation d'un amour égoïste. Dans la version originale, ils disposent d'un temps de parole plus important, deux longues répliques pour expliquer à leur belle-mère, sur un plan philosophique, ce qu'elle ressent, démontrant que l'amour-propre est la source négative de tous les comportements et que la seule voie pour s'en libérer est une sorte d'ataraxie. Ce temps de parole fournissait l'avantage, pour l'auteur, d'"exposer" à son auditoire, tout en la dénonçant, la position des philosophes des Lumières, en s'insérant dans un débat contemporain sur cette notion. Poli n'a pas intérêt à reproduire ce débat, il doit en revanche faire attention à conserver les caractéristiques propres à chaque personnage.

[646] Concernant la notion d'amour-propre chez Gozzi, cf. la notice rédigée par Camilla Cederna, « Amour-propre », in Françoise Decroisette (dir.), *Mémoires inutiles de la vie de Carlo Gozzi*, *écrits par lui-même et publiés par Humilité*, nouvelle traduction d'après l'édition vénitienne de 1797, Alain Baudry et Cie, 2010, p. 818-820.

La retranscription qui suit est celle du texte orignal de Gozzi, où nous faisons ressortir en rouge les passages conservés dans la version de Poli qui est, à titre indicatif, présentée dans la colonne de droite du tableau.

Gozzi : *Augellino*, passage scène 4, Acte I	**Poli : même passage, après adaptation (I, 3)**
Barbarina : No, Smeraldina. I benefizi vostri, se avrem fortuna, fieno compensati. Non è dover, che chi del vostro sangue non nacque, resti ad aggravar la vostra famiglia meschinetta, ad onta massime Del vostro sposo. Io già tra me suppongo, che del distacco nostro voi proviate qualche amarezza. Questo dispiacere nasce in voi solo per la consuetudine del conviver con noi, dal far riflesso, che a noi dispiaccia d'esser discacciati, d'andar raminghi. Voi pensar dovete, che il dispiacer, che dentro di voi sentite, nasce dall'amor proprio, che in voi regna. **Smeraldina** : Come amor proprio? che parlar è questo? **Barbarina** : Sì, Smeraldina; voi sentite affanno, che noi partiamo; dunque voi cercate, che ci fermiam per sollevar voi stessa; dunque cercate un benefizio a voi. Non vaneggiate; qui non c'è risposta. Sappiate, che il fratello Renzo, ed io, quando andiamo nel bosco, leggiam sempre de' libretti moderni, a peso compri da voi per la bottega, e facciam sempre riflessi filosofici sull'uomo, e conosciamo a fondo ogni sorgente di tutte quante son le azioni umane, né ci facciam di nulla maraviglia. Del vostro dispiacere già non v'abbiamo nessun obbligo al mondo, perché nasce dall'amor vostro proprio. Moderatelo, se v'è in poter, con la ragione. Noi con somma indifferenza andiam via. Se faremo fortune, avremo a mente Quanto per noi faceste, state certa. Vi rimunereremo per le leggi Di società, ma non giammai per obbligo Ritiratevi. Addio	**Barbarina** : No, Smeraldina. Non è dover che chi del vostro sangue non nacque, resti ad aggravar la vostra famiglia meschinetta! Io già tra me suppongo che del distacco nostro voi proviate qualche amarezza. Voi pensar dovete che il dispiacere, che dentro a voi sentite, nasce dall'amor proprio che in voi regna. **Smeraldina** : Come amor proprio? Che parlare è questo? **Renzo** : Brava sorella. Siete brava filosofa. Mia cara Smeraldina. Ritiratiratevi, addio! **Barbarina** : Ritiratevi, addio!

Renzo : Brava sorella Siete brava filosofa, e assai bene della pretesa umana separate l'intrinseco valore dalle leggi di società. Mia cara Smeraldina, il ciel vi dia salute; andate in casa con quello sposo, che v'han stabilito di società le leggi, e procurate di sviluppar da' sensi la ragione, se mai potete, e di frenar con questa quell'amor proprio, che vi dà tormento. Ritiratevi addio.	

Comme on le remarque dans le tableau ci-dessus, l'adaptation de Poli allège considérablement le dialogue en le réduisant à l'essentiel pour que l'idée concernant l'amour-propre et l'aveuglement philosophique des deux jumeaux puisse passer sans ennuyer son public. Il fait le choix de garder exactement les mots employés dans la version originale - en ajoutant seulement la réplique finale de Barbarina pour clôturer l'action. Il essaie de reproduire aussi la versification de cette « écriture-centaure » gozzienne dominée par « l'hendécasyllabe libre, non rimée, alternant avec quelques heptasyllabes, toutes morcelées par de nombreux enjambements »[647].

Poli laisse ainsi à Gozzi toute sa paternité textuelle, respectant dans la mesure du possible la richesse de style, des parties *premeditate*, qu'elles soient en vers ou bien en prose, mais il subordonne en revanche toutes les indications paratextuelles à son adaptation scénique en effaçant les didascalies originales et en les substituant de manière non systématique par de très abondantes didascalies de son cru. Il y décrit minutieusement l'action mimique des acteurs sur scène, les changements des décors, et aussi les jeux de lumière, comme on peut le remarquer dans la didascalie qui détaille l'une des scènes les plus compliquées à réaliser sur le plan technique, celle de l'apparition du palais des jumeaux qui surgit devant eux après qu'ils ont lancé une pierre sur un terrain vague. Dans sa didascalie, Poli indique :

> Lance la pierre. M. [musique]. 5. Tonnerre, foudre, tremblement de terre. Atmosphère apocalyptique. Les deux tombent à terre, assommés. Sur la gauche, la petite maison disparaît et cède la place à un magnifique palais, qui resplendit de lumière. Sur les côtés, deux serviteurs noirs avec de grands candélabres. Renzo et Barbarina, laissant leurs manteaux, s'approchent du palais et se rendent compte que

[647] Françoise Decroisette, « Introduction », Carlo Gozzi, *L'Oiseau vert*, cit. 39.

leurs pauvres vêtements se sont changés en habits très riches, constellés de pierres précieuses. (Poli, I, 11)[648].

Les didascalies nous restituent ainsi une idée du climat à l'intérieur duquel la scène est immergée, évoquant les mouvements des acteurs, et surtout la scénographie réalisée par Dorino Cioffi[649] - sous la direction de Poli. Dans cette mise en scène, ils décident de recréer de manière assez fidèle (dans les limites des moyens à leur disposition) le monde fantastique imaginé par Gozzi. Plutôt que d'opter pour des décors abstraits, - comme c'était le cas pour la deuxième mise en scène de *La venexiana*, pensée en harmonie avec l'idée de théâtre total que Poli était en train de bâtir dans ces années d'activité expérimentale - ils font un pas en arrière et ils décident de recourir à nouveau - comme pour *Le massere* - à des panneaux peints et amovibles, pour représenter symboliquement les cinq lieux où se déroule l'action : le palais du roi Tartaglia ; quatre maisons dont l'une est celle du vendeur de saucisses, Truffaldino ; le palais des jumeaux ; la grotte du jardin de la fée Serpentine ; une fontaine, derrière laquelle pourra se cacher l'acteur qui personnifie le roi de Terre Ombreuse pour y sortir au moment où l'Oiseau vert se transforme en homme.

Si sur le plan figuratif, cette mise en scène de *L'Augellin Belverde* ne présente pas une évolution concrète sur le plan de l'abstraction formelle, c'est en revanche au niveau dramaturgique que la réécriture de la pièce présente le plus grand intérêt. Sur le papier, notre metteur en scène arrive à donner libre cours à sa créativité et à sa fantaisie. Il parvient ainsi à se consacrer à un véritable travail de création dans la *sceneggiatura dei canovacci*, concernant l'écriture des parties laissées par Gozzi à l'improvisation de l'acteur qui sont, comme l'a remarqué Françoise Decroisette, « beaucoup plus écrites en

[648] Giovanni Poli (éd), *L'Augellin Belverde*, cit., p. 41. [« Scaglia il sasso. M. 5. Tuoni, lampi, terremoto. Atmosfera apocalittica. I due cadono a terra, tramortiti. Alla sinistra la piccola casa scompare e lascia posto a un magnifico palazzo, che sfolgora di luce. Ai lati due servi negri con grandi candelabri. Renzo e Barbarina, lasciando i mantelli, si avvicinano al palazzo e si accorgono che i loro miseri abiti si sono mutati in vestiti ricchissimi, tempestati di pietre preziose »]. Voici les indications de Gozzi dans le texte original : « *scaglia il sasso; nasce un magnifico, e ricco palagio in faccia alla reggia. Volano i cenci a Renzo, e a Barbarina, e rimangono riccamente vestiti. Escono dalla porta del palagio due mori con torcie accese in mano, e con riverenze accettano Renzo, e Barbarina* » (8-II). [« Elle lance la pierre ; un magnifique et riche palais surgit en face du palais royal. Les haillons de Renzo et de Barbarina disparaissent, et ils sont soudain vêtus richement. Deux Maures portant des torches allumées sortent par la porte du nouveau palais et ils accueillent Renzo et Barbarina avec des révérences » (Traduction Françoise Decroisette : p. 108).]

[649] Les décors que Poli décrit dans le texte publié sont ceux de la mise en scène de 1962, réalisés par Dorino Cioffi, tandis que les costumes sont conçus par Carla Picozzi. La première de cette mise en scène a eu lieu au Théâtre de l'Institut culturel de Stockholm le 31 mars 1962, avec une nouvelle distribution : Tartaglia - Sandro Grifan, Tartagliona - Antonio Cremonese, Ninetta - Marzia De Manzini, Renzo - Luigi Massimo Ceccato, Barbarina - Nora Masi, Pompea - Marina Forin, Calmon - Roberto Milano, Brighella - Gabriele Nobile, Truffaldino - Gian Campi, Smeraldina - Orietta Velo, Pantalone - Pino Cristinelli, Augel Belverde - Mario Marcozzi, I mimi - Alberto Voltolina, Roberto Francia, Marzia De Manzini. Musiques originales Lino Tortani, production Edoardo Andreotti Loria.

réalité que ne l'étaient les anciens canevas des comédiens professionnels »[650]. Il accomplit à cet égard un important travail de réécriture sur ces passages improvisés, réservés pour la majeure partie aux masques comiques tels que Truffaldin, Brighella, Pantalon, Sméraldine et Tartaglia, mais aussi à Renzo quand il interagit avec eux. Pour ce faire, il crée un vocabulaire propre à chaque masque, entamant par ce biais son processus de redécouverte - ou de réinvention - des masques de la tradition.

Le travail de Poli avec ses acteurs, comme en témoigne Gian Campi, le Truffaldin de l'époque, avait débuté par une étude du texte de Gozzi. Ce travail - se souvient l'acteur - se faisait à la table, dans un moment de création collective, et partait des "arguments et intentions" des textes originaux afin de les enrichir, si possible, avec des lazzis de langage ou, quand ils existaient déjà, pour les développer, si nécessaire, dans des échanges plus articulés entre les personnages. Poli écoutait les propositions de ses acteurs, les incitait à créer d'autres dialogues ou répliques, en harmonie avec le monde imaginaire de chaque masque, pour fixer ensuite sur le papier la version la plus intéressante. Les exemples de ce *modus operandi* que nous pouvons repérer dans le texte sont multiples et très intéressants. Nous avons choisi de reproduire ici un passage de la première scène de la première partie, dans la version de Poli (Gozzi, I, 2), où le canevas au discours indirect, qui détaille le dialogue et les actions de Truffaldin et Sméraldine, est transformé en un échange de répliques entre les deux époux, car il nous permet de voir comment ce travail de réécriture s'élaborait. Voici les indications que Gozzi donne dans la version originale :

> *TRUFFALDINO : Che i capitali erano suoi, acquistati co' suoi sudori facendo il cuoco in corte, e con quelle oneste ruberie, solite del suo mestiere; che sarebbe stato meglio l'averli gettati nel fiume, piuttosto che aprir bottega da salsicciaio, perch'ella donasse a tutte le sue pettegole della città di nascosto trippe, salami ecc. E che facesse credenze a facchini, a vetturini, e sino (che non si sa dar pace) in un secolo qual'era il corrente, ai poeti*[651].

Poli et ses acteurs transforment ces indications de la manière suivante, en réintroduisant le parler vénitien dans la bouche de Truffaldino :

---

[650] Françoise Decroisette, « Introduction », Carlo Gozzi, *L'Oiseau vert*, cit. 36.

[651] Carlo Gozzi, « L'Augellin Belverde », in *Il teatro italiano*, vol. 4, *La commedia del Settecento*, t. 2, Turin, Einaudi, 1988, (I, 2). [« Truffaldin. Il dit que les capitaux étaient à lui, grâce aux petits vols habituels dans son métier ; qu'il aurait mieux fait de tout jeter dans le canal, plutôt que d'ouvrir une charcuterie pour la voir offrir à toutes les pipelettes de la ville, derrière son dos, des tripes et de saucissons, *etc*., et faire crédit aux portefaix, aux voituriers et même (et cela le met hors de lui), dans un siècle comme le leur, aux poètes. »] Traduction de Françoise Decroisette, in *Ibid.*, p. 70-71.

TRUFFALDINO : Senti che bocca descusìa. No la dis miga che el cavedal l'ho vadagnà mi, col sudor della fronte, fasendo el cogo a corte ...
SMERALDINA : ...rubando a corte ...
TRUFFALDINO : Siora no, siora no, mi non ha rubà, sior muso da slepe. Ho solo sgrafignà onestamente, come fa tuti i coghi de reputazione; mejo averli butai in t'un foss i me vadagni, piuttosto de averzer 'na botega de luganegher e che vu donassi a le comare tripe, luganeghe, brisole e straculi…[652] (Poli, I, 1)

Comme on peut le remarquer, Poli garde le développement de la pensée de Truffaldin, bien que, par exemple, l'indication finale « *E che facesse credenze a facchini…* » soit déplacée plus loin dans le texte, et que la référence aux poètes de "ce siècle" soit en revanche totalement effacée. En ce qui concerne le vocabulaire employé pour rendre "vivantes" les indications de Gozzi, Poli et ses acteurs font un important travail d'invention où l'on sent une véritable familiarité et une étude de la langue vénitienne, notamment au niveau des substantifs : c'est ainsi que les « *trippe, salami* », qui désignent des charcuteries assez génériques, deviennent des « *tripe, luganeghe, brisole e straculi…* », qui incarnent des produits plus spécifiques de la région vénitienne. Ils ont recours également à certaines expressions propres au langage populaire : par exemple l'indication « *co' suoi sudori* » est développée dans l'expression assez commune en Italie « *col sudor della fronte* », ou encore « *oneste ruberie* » qui devient « *Ho solo sgrafignà onestamente* », « *sgrafignare* » étant un verbe récurrent dans l'expression populaire pour indiquer l'action de "voler". Dans d'autres cas, une liberté plus importante est prise, comme par exemple « *donasse a tutte le sue pettegole della città di nascosto* » qui est traduit simplement par « *che vu donassi a le comare* » ; ou encore l'ajout de la réplique de Sméraldine, nécessaire pour créer un *lazzo* verbal, un effet comique de parole.

On trouve maints autres exemples de ce genre, le plus souvent attribués à Truffaldin, dans lesquels soit l'on développe une indication de Gozzi, soit l'on rajoute clairement une réplique. C'est le cas pour l'arrivée du Roi Tartaglia dans sa son propre pays, quand Truffaldino va lui rendre visite après de nombreuses d'années d'absence. Gozzi indique

[652] Giovanni Poli (éd.), *L'Augellin Belverde*, cit., p.19. Traduction française sous notre responsabilité [« TRUFFALDINO : Regarde quelle grande gueule. Elle ne dit surtout pas que c'est moi qui ai gagné le capital à la sueur de mon front, en faisant le cuisinier à la cour …
SMERALDINA : …en volant la cour …
TRUFFALDINO : Non Madame, non Madame, je n'ai pas volé, Monsieur museau de lièvre. J'ai seulement pris honnêtement, comme font tous bons cuisiniers qui se respectent ; il valait mieux jeter mes gains dans un fossé plutôt que d'avoir un magasin de saucisses et que vous donniez à vos commères des tripes, des saucisses, des andouilles, et des boyaux…. »].

que le personnage « *Rammemora cose ridicole, passate tra essi* »[653] et Poli dans la traduction-adaptation de ce passage se livre à sa fantaisie - et procure du plaisir au public - en faisant dire à son protagoniste : « *s'arecordelo quando ghe gratava la schena co i pironi da cosena? E ghe cavava i peoci da la crena?* »[654]. Bien sûr, nous ne pouvons pas établir avec certitude à qui revient exactement l'invention de chaque réplique, car au théâtre, quand la création se fait sur le plateau avec les acteurs, elle est toujours aléatoire. Mais si l'on se fie à la mémoire des acteurs, en particulier Carlo Boso qui a travaillé avec Poli à l'époque de Palazzo Durini, en particulier pour le spectacle de *La Venetiana* de Giovan Battista Andreini présenté au Festival du Théâtre de Prose de la Biennale Théâtre le 28 et 29 septembre 1965, il est aisé de croire qu'il « était le génie de la dramaturgie, car Poli avait toujours la *battuta* prête ».

Nombreux sont aussi, dans cette adaptation, les *lazzi* de mouvement dont le protagoniste est toujours Truffaldin. Poli les détaille dans le texte, nous dévoilant ainsi une manière de lire et de comprendre la fable gozzienne qui probablement est propre aux seuls hommes de théâtre ; un langage secret, avec ses codes qui se transmettent par voies souterraines seulement parmi les membres de la même famille : les acteurs comiques. Quand les chercheurs arrivent à en percer le secret, c'est comme une révélation soudaine.

Comme nous l'avons déjà dit, *L'Augellin Belverde* est un spectacle que Poli monte à plusieurs reprises tout au long de sa carrière, en apportant toujours des modifications et des améliorations sur le plan scénographique et dramaturgique, mais en respectant assez fidèlement les caractères des masques et des personnages élaborés dans la première édition de 1954, pour lesquels nous ne disposons malheureusement pas d'un grand nombre de documents iconographiques. C'est plutôt la prestigieuse mise en scène de 1962 que Poli inaugure au IASTA, acronyme de *Institute for advanced studies in the theatre arts*, à New York, dirigé par John Mitchell, qui nous fournit matière à réflexion, en particulier grâce à une photographie qui attire notre attention. Nous y découvrons Truffaldin - interprété par l'acteur American Barry Alan Greal - et Tartaglia - Wil Albert - en train de regarder avec stupeur un joli cœur dessiné sur la fesse droite du costume à losanges typique de Truffaldino. Cette image extrêmement suggestive et un peu gratuite, peut sembler énigmatique : pourquoi ajouter un cœur aux losanges ?

---

[653] Carlo Gozzi, *L'augellino belverde*, cit., (II, 3). Traduction proposée par Françoise Decroisette : « Il rappelle les choses plaisantes qu'ils ont vécues » (*L'Oiseau vert*, p. 97).

[654] Giovanni Poli (éd.), *L'Augellin Belverde*, cit., p. 32 (I^{ère} partie, scène 8). [« Vous souvenez-vous quand je grattais votre dos avec des fourchettes de cuisine ? Et quand je vous ai enlevé les poux des cheveux ? »].



Ill. 5. *Green Bird* - Carlo Gozzi ; Barry Alan Greal (Arlecchino), Wil Albert (Tartaglia), I.A.S.T.A., ATP, New York (1962).

La réponse est dans le texte de Gozzi, mais nous ne l'aurions jamais trouvée si nous ne l'avions pas lue à travers les yeux d'un "expert". De fait, dans le texte original, il est seulement indiqué que Truffaldin : « *parla col cuore in mano* »[655]. Poli traduit cette indication dans la langue imaginative des masques - où tout est possible et extra-quotidien - en le transformant dans un *lazzo* qui traduit théâtralement et gestuellement la répétition des mots : Truffaldin parle tout en prenant bien son cœur en main, au sens premier de l'expression, et l'emplacement du cœur produit tout l'effet comique. Poli prend bien soin de transmettre ce *lazzo* aux futures générations de Truffaldin en indiquant, dans une didascalie, quel est le mouvement à faire, et en fixant ainsi son interprétation scénique du *lazzo* : « [Truffaldin] pose sa main sur son derrière, où, à côté

[655] Dans la traduction proposée par Françoise Decroisette : « Truffaldin. Il dit qu'il parle à cœur ouvert » (p. 98), on perd l'effet comique que Poli et ses acteurs ont trouvé, mais la traduction mot à mot « il parle avec le cœur dans la main » n'aurait pas eu de sens car en français, l'expression n'est pas « avec le cœur dans la main », mais « avec le cœur **sur** la main », ce qui rend le *lazzo* plus difficile à faire ! En revanche, en choisissant une traduction plus libre on perd, certes, l'effet comique de Poli, mais on en gagne un autre, qui peut-être intéressant pour un autre metteur en scène : « parler à cœur ouvert » (c'est-à-dire exactement sans mentir, sans rien dissimuler, ce qui est le sens en effet de l'expression gozzienne) est aussi une image gestuelle très facilement jouable sur scène. Carlo Boso (et Giorgio Strehler avant lui) faisait faire cela au Truffaldino du *Servitore di due padroni* quand il parle avec Smeraldina après la scène du repas : Truf. « ouvrait » à proprement parler son cœur avec sa main et mimait les palpitations de l'organe en bruitant, pour dire à Smeraldina que son cœur battait très fort pour elle.

des autres losanges, est peint un grand cœur rouge. Il en sera ainsi chaque fois qu'il dira cette réplique »[656]. Est-ce-que Gozzi y avait pensé ? Etait-ce aussi un *lazzo* utilisé par Sacchi ? Nous ne le saurons jamais. La seule certitude est que le *lazzo du cœur* tel que Poli le réinvente fonctionne, sinon il n'aurait pas voyagé jusqu'en Amérique et il n'aurait pas été le sujet d'une si belle photo.

Il faut alors peut-être donner raison à Roger Ledent quand, dans ses articles sur l'exploit de la Compagnie Ca' Foscari à Bruges en 1954, il évoque une mystérieuse généalogie italienne qui ferait que les acteurs-étudiants de Poli seraient dépositaires d'une tradition ancestrale « rompue ».

> Il faut avoir vu pareil spectacle pour comprendre que seuls des acteurs italiens peuvent nous restituer dans une telle pureté la tradition de la *Commedia dell'Arte*. Car si cette tradition est, même en Italie, depuis longtemps rompue, ces acteurs la retrouvent tout naturellement dans leur propre tempérament[657].

Ainsi la tradition « perdue » des comédiens de l'Art commence à surgir à nouveau sur les tréteaux des Festival universitaires de toute l'Europe, grâce aux acteurs de la Compagnie Ca' Foscari, identifiée ainsi comme porteuse d'une tradition « réinventée ». Les acteurs commencent à conquérir une place centrale dans la poétique polienne, les mouvements de leurs corps et les rythmes de leurs actions deviennent le centre d'intérêt de la recherche de notre metteur en scène :

> *L'Augellin Belverde* qui obtient - notamment par son exubérance toute méditerranéenne - un grand succès au Festival de Bruges - apporte une contribution importante dans la clarification de nos tendances esthétiques et nous fait comprendre, […], la physionomie humaine et lyrique des masques dans l'œuvre de Goldoni[658].

---

[656] Giovanni Poli, *L'Augellin Belverde*, cit., p. 32 [« Mette la mano sul deretano, dove accanto alle altre toppe, è dipinto un grande cuore rosso. Così farà ogni volta che dirà questa battuta »].

[657] Roger Ledent, « Au Festival international du Théâtre universitaire de Bruges, les étudiants vénitiens interprètent "L'Augellin Belverde" de Carlo Gozzi », in *La Lanterna*, 27 juillet 1954. Dans ce même article, on salue aussi le rythme collectif. Les décors, réalisés par le nouveau scénographe de la compagnie Otto Mazzuccato, jouent un rôle important dans les bonnes appréciations de la presse.

[658] Giovanni Poli, *Dieci anni*, cit., p. 40. [« *Augellin Belverde* - che ottiene, specie per la sua esuberanza tutta mediterranea - un trionfale successo al Festival di Bruges - apporta un contributo non indifferente alla chiarificazione delle nostre tendenze estetiche e ci fa comprendere, […] la fisionomia umana e lirica della maschera nelle opere di Goldoni »].

IV. 5 *La finta ammalata* (1956) ou la *Commedia dell'Arte* à tout prix

Comme on le voit dans le tableau proposé au début du chapitre, deux saisons après la mise en scène de *L'Augellin Belverde,* Poli revient à Goldoni, en proposant d'ailleurs pour la dernière fois la mise en scène intégrale d'une de ses comédies. Il y revient - comme il le déclare dans son volume récapitulatif des expériences de Ca' Foscari - avec l'impression de pouvoir l'interpréter à la lumière des intuitions sur le jeu masqué acquises grâce à la mise en scène de la fable gozienne. Mais dans *La finta ammalata* (La Fausse Malade) écrite par le Vénitien pour le carnaval de 1751, il n'y a rien qui pouvait justifier une quelconque démarche interprétative de la part de Poli, comme c'était le cas pour les spectacles précédents :

> Dans le cas de *La finta ammalata*, rien, absolument rien ne justifiait sa transposition sur le plan très glissant d'une prétendue *Commedia dell'Arte*, comme l'entendent intellectuellement pas mal de metteurs en scène aujourd'hui[659].

Voici le ton, assez cassant, avec lequel Alberto Bertolini, dans un article sur la mise en scène de Poli de *La finta ammalata* en 1956, reproche au metteur en scène une trop grande liberté par rapport au texte goldonien. La pièce fait en effet partie des seize comédies nouvelles que Goldoni avait promises pour la saison théâtrale 1750-51 - une par semaine -, qui devaient poser les jalons de sa réforme théâtrale. Goldoni s'inspire pour cette pièce de la comédie-ballet de Molière, *L'Amour médecin* (1665), dans laquelle le dramaturge français avait déjà présenté au public la "maladie" provoquée par l'amour. Toutefois, comme le souligne Goldoni dans sa note au lecteur, si Lucinde est « malade d'amour », sa Rosaura, elle, « feint de l'être ». La jeune fille de Pantalon se laisse mourir d'amour, alors que la cause de son malheur, le docteur Onesti, qu'elle aime, ne veut pas céder à cette passion par loyauté - comme son nom l'évoque - envers sa profession et sa patiente. Autour d'eux, toute une palette de médecins des plus mesquins : le docteur Bonatesta, bien décidé à tirer de la situation le plus d'argent possible ; l'apothicaire vendeur d'« eau fraîche » ; le docteur Merlino qui donne raison à tout un chacun ; et le chirurgien obsédé par une profession qui lui échappe totalement. Dans cette comédie, le

[659] Bert[olini], « Goldoniana a Ca' Foscari. "La finta ammalata" », in *Il Gazzettino*, 12 mai 1956. [« Nel caso de "La finta ammalata" nulla, assolutamente nulla, giustificava una sua trasposizione sul piano molto scivoloso di una presunta Commedia dell'Arte sì come intellettualisticamente l'intendono non pochi registi d'oggidì »].

seul type traditionnel est Pantalon, soucieux du bien-être de sa fille, inquiet pour sa santé et prêt à dépenser beaucoup d'argent pour lui fournir tous les soins possibles. Cette version goldonienne du vieillard de la *commedia* s'éloigne en fait fortement du prototype comique, avare et lubrique. Poli interprète ce rôle dans la mise en scène de 1956, en suscitant dans la critique des réactions contradictoires : Livia Contardini loue son interprétation d'un Pantalon « plein d'esprit et hésitant »[660], tandis qu'Alberto Bertolini écrit qu'il ne peut pas approuver la mise en scène du spectacle, et qu'il le peut encore moins à cause de l'interprétation du Pantalon proposée par Poli[661].

La pièce originale, en effet, ne présente presque aucun des "paramètres" que notre metteur en scène avait employés auparavant dans le choix de ses pièces goldoniennes : elle n'est pas écrite en dialecte, sauf justement le rôle de Pantalon, et elle ne rentre pas non plus dans la catégorie des comédies dites « vénitiennes ». Le peu de notoriété de la pièce est le seul point qu'elle partage avec les autres œuvres choisies ; même si elle avait remporté un certain succès à l'époque de Goldoni, elle figure parmi ses pièces mineures et parmi les moins jouées. Le succès qu'elle avait rencontré chez les grands acteurs de la fin du XIX^{e} siècle, tels Ermete Novelli ou Ferruccio Benini, représente une exception qui s'explique par le fort intérêt qu'ils manifestaient pour le personnage du sourd Agapito, dont ils faisaient un morceau de bravoure.

Difficile alors de comprendre ce choix étrange de Poli, à moins que nous le voyions comme un défi. À la différence du travail réalisé sur l'œuvre gozzienne, il ne semble pas intéressé par le texte, il n'en propose d'ailleurs même pas une édition commentée, comme cela avait été le cas pour *Le massere* et *L'Augellin Belverde*. Il semble plutôt vouloir démontrer à la critique contemporaine, et peut-être à lui-même, que Goldoni est le « poète de la *Commedia dell'Arte* », et que même dans ses pièces de la réforme, nous pouvons retrouver ce substrat culturel. C'est sans doute pourquoi, dans la mise en scène qu'il crée pour le Festival Universitaire de Parme en 1956[662], un an avant les célébrations

---

[660] Livia Contardi, « La finta ammalata », in *Lo spettatore critico*, 18-19 giugno 1956. [« arguto e tentennante »]. Dans ce même article, sont saluées avec enthousiasme les interprétations de : « Cesarina Vighi, fausse malade par amour, ardente et passionnée, et Maria Colonnello, qui a su tirer des bons effets comiques ». [« Cesarina Vighi, finta ammalata per amore, smaniosa e appassionata, e Maria Colonnello, che da una parte di fianco ha saputo trarre sicuri effetti comici »].

[661] Bert[olini], « Goldoniana a Ca' Foscari "La finta ammalata" », cit. Voici exactement ce qu'il écrit à propos de l'interprétation de Poli dans la pièce et du Pantalon : « Malgré le succès évident, nous ne pouvons pas accepter la mise en scène de Poli, et encore moins l'interprétation qu'il a offerte de Pantalon ». [« Malgrado lo scontato successo, non possiamo approvare la regia del Poli e, men che meno, l'interpretazione ch'egli ha offerto di Pantalone »].

[662] Le 27 avril 1956, à l'occasion du IV^{e} Festival international du Festival Universitaire de Parme, il présente *La finta ammalata. Tre atti di Carlo Goldoni con intermezzi musicali ispirati alla commedia dell'arte.* Dans cette première distribution figurent : Govanni Poli - Pantalone ; Cesarina Vighy - Rosaura ;

du 250e anniversaire de la naissance de Carlo Goldoni, les allusions à l'univers de la *Commedia dell'Arte* se font de plus en plus évidentes. Tous les journalistes présents à cette manifestation en rendent compte : « Le metteur en scène Giovanni Poli a présenté la belle comédie goldonienne dans un climat de *commedia dell'arte* »[663]. Cela est d'autant plus choquant pour les journalistes que la compagnie de Poli était déjà bien connue - elle est la seule à avoir participé à toutes les éditions du festival - pour sa prédisposition à mettre en scène des pièces goldoniennes. Pour cette raison précisément la critique attendait une « F*inta ammalata* également pleine d'entrain, orchestrée avec cette harmonie nécessaire pour créer la magie qui émane des textes de Goldoni presque comme un parfum »[664]. Mais ce n'est pas le cas. En clôture du festival, le public assiste à un spectacle joué avec des « tons bruyants et un peu artificiels»[665], comme l'est d'ailleurs toute la mise en scène, car ce climat de *commedia* était recréé par Poli par divers facteurs qui s'additionnaient pour faire de la pièce un "banc d'essai" de ses intuitions plutôt qu'une mise en scène réfléchie de l'œuvre goldonienne.

Tout d'abord, fort de la réussite de la scénographie adoptée pour la mise en scène gozzienne, Dorino Cioffi présente à nouveau des décors "concrets" avec des tréteaux et des panneaux amovibles peints de manière très naïve, tous les éléments représentés sont alors déformés comme dans les dessins d'un enfant, les couleurs sont très vives, comme celles aussi des costumes, qui pour la première fois sont créés par Carla Picozzi-Poli, l'épouse de du metteur en scène, qui entre à cette occasion définitivement dans l'équipe

---

Maria Pia Colonnello - Beatrice ; Romano Del Ponte - Lelio ; Carlo Padoan - Dottor Anselmo ; Vittorio Sanluca - Dottor Bonatesta ; Efisio Coletti - Dottor Merlino ; Alfredo Borsato - Chiraurgo Tarquinio ; Bruno Cioffi - Agapito ; Giorgia Rebeschak - Colombina ; Bruno Sinibaldi - Fabrizio ; Parsifal Colautti - Tiburzio. Mimes et masques : Gian Campi, Renzo Fabris, Enrico Lepsky, Luciano Ticozzi, Gianni Zennaro. Décors Dorino Cioffi, costumes Carla Picozzi, musiques Gianfranco Prato, mise en scène Giovanni Poli, production Joe Sartor.

[663] « Il Festival Universitario concluso col successo del Teatro di Ca' Foscari », in *L'avventura d'Italia*, 28 avril 1956 [« Il regista Giovanni Poli ha portato la bella commedia goldoniana in un clima di commedia dell'arte »]. En ce qui concerne la mise en scène de *La finta malata* au Festival de Parme en 1956, cf. aussi : Gerg, « Il tradizionale festival del teatro universitario », in *Gazzettino - Sera*, 23-24 avril 1956 ; « Applaudito il teatro di Ca' Foscari di Venezia », in *Gazzetta di Parma*, 28 avril 1956 ; Luciano Prado, « Goldoni e i Veneziani », in *Milano Universitaria*, 28 avril 1956 ; « Il teatro di Ca' Foscari ne "La finta ammalata" », in *Gazzetta di Veneto*, 28 avril 1956 ; G. Bar., « La finta ammalata», in *Il Resto del Carlino*, 28 avril 1956 ; Giovanni Calendoli, « Il teatro degli studenti punta sull'intelligenza », in *La fiera letteraria*, Parma, 13 mai 1956 ; Giovanni Calendoli, « Teatro italiano nel Festival Universitario », in *Arcoscenico*, 31 mai1956 ; Livia Contardi, « La finta ammalata », in *Lo spettatore critico*, 18-19 juin 1956.

[664] G. Bar., « La finta ammalata », in *Il Resto del Carlino*, cit. [« Finta ammalata ugualmente briosa, orchestrata con quell'armonia, necessaria per creare l'incanto che emana quasi come un profumo, dai testi di Goldoni »].

[665] *Ibid.* [« toni sonanti, un poco artificiosi »].

artistique de la compagnie. Elle sera d'ailleurs la seule à l'accompagner pendant toute sa carrière, et à prendre le relais à la tête du théâtre Avogaria[666].

Dans *La finta ammalata*, Poli utilise le procédé du théâtre dans le théâtre : dans ces décors, le metteur en scène fait rentrer toute une série de mimes et de masques qui exécutent des *intermezzi* (interludes) et pantomimes - « commentaire interprétatif de l'action dramatique »[667] - entre une scène et l'autre, démontrant « leur habileté et une excellente préparation »[668], assurée par Gian Campi. Il est alors intéressant de remarquer qu'en cela il procède comme Giorgio Strehler à la même époque, c'est-à-dire que les deux metteurs en scène décident d'avoir recours la même année à une dimension métathéâtrale dans laquelle immerger leurs deux créations goldoniennes. De ce fait, Poli et Strehler inventent un prologue qui plonge la mise en scène de *La finta ammalata* et de *L'Arlecchino servitore di due padroni*[669] dans une dimension métathéâtrale : l'arrivée sur scène d'une troupe de comédiens jouant un spectacle de Goldoni. Mais les résultats ne sont certes pas les mêmes. Strehler déplace son attention du texte au méta-texte dans le but de saisir et de représenter le moment historique auquel l'œuvre se réfère, afin de mettre en relief la relation complexe qui existe entre la vie quotidienne et l'art des comédiens[670] ; pour cela il crée un dispositif scénique qui propose deux niveaux de jeu : celui des comédiens jouant la pièce de Goldoni et en bas du tréteau celui de la troupe de comédiens représentant la pièce[671]. Giovanni Poli, lui, conçoit ce dispositif dramaturgique plutôt comme un divertissement, la compagnie qu'il convoque sur scène est formée par des Pulcinella paresseux et amusants, à l'allure tiepolesque, qui font office de d'hommes-à-tout-faire, et contribuent à monter et enlever les tréteaux sur lesquels a lieu l'action. On n'assiste aucunement au dévoilement de l'acteur derrière son masque, bien au contraire, plutôt au masquage d'une comédie reformée. Poli l'affirme clairement :

> Contrairement à l'avis de la critique littéraire traditionnelle et à l'interprétation scénique traditionnelle, *La finta ammalata* est l'œuvre de Goldoni qui s'exprime pleinement dans les formes de la *commedia dell'arte*. En elle sont clairement définis

[666] Cf. *supra*, Introduction.
[667] Giovanni Poli, *Dieci Anni*, cit., p. 4. [« commento interpretativo dell'azione drammatica »].
[668] « Il Festival Universitario concluso col successo del Teatro di Ca' Foscari », in *L'avvenire d'Italia*, cit., [« bravura e di una preparazione eccezionale »].
[669] Celle de 1956 est la troisième des différentes éditions de *L'Arlecchino servitore di due padroni* proposée par Giorgio Strehler avec les acteurs du Piccolo Théâtre de Milan ; il s'agit d'une mise en scène totalement renouvelée, après celles de 1948 et 1952. La scénographie et les costumes sont à partir de cette édition sous la responsabilité d'Ezio Frigerio, qui les éloigne considérablement de ce goût pour le théâtre de marionnettes qui faisait la spécificité, sous l'égide de Gianni Ratto, des deux premières éditions.
[670] Cf. Paolo Bosisio, *Il teatro di Goldoni sulle scene italiane del Novecento*, Milan, Electa, 1993, p. 77.
[671] Cf. Myriam Tanant, *Strehler et Goldoni : le miroir et la métaphore*, in *Strehler: les voies de la création*, Aslan Odette (dir.), Paris, CNRS, 1989, p.128.

les masques, qui conservent les caractéristiques du type fixe, psychologiquement fixe[672].

Les masques auxquels il fait référence sont évidemment celui du Pantalon, dont nous avons vu qu'il se charge personnellement de l'interprétation, comme d'ailleurs il l'avait déjà fait pour *L'Augellin Belverde*, et celui du Docteur, qui est dans cette pièce présenté sous la forme de quatre personnages différents, exerçant tous la profession de médecin, plus ou moins honnêtement. Bien qu'aucun ne soit proposé par Goldoni comme un masque de la tradition, du type Docteur, trois d'entre eux présentent, dans la version de Poli, des traits plus caricaturaux, notamment le dottor Bonatesta. Poli force sans doute le trait, et le personnage du dottor Bonatesta, interprété par Vittorio Sanluca, devient « la caricature du Balanzone bolognais »[673]. Il apparaît caractérisé par un jeu trop grotesque, presque artificiel, et suscite encore une fois l'indignation de la critique, et probablement la déception de Poli. Dans la reprise qu'il fait de la pièce au Théâtre Ca' Foscari, le 11 mai 1956, à peine une dizaine de jours après la première à Parme[674], il décide de confier ce rôle à Franco Zardo, un acteur plus expérimenté qui fait partie des fidèles de Poli.

Au-delà de ces considérations purement artistiques, grâce à ce travail d'analyse comparée entre la distribution de la première représentation au Festival de Parme, le 27 avril, et la deuxième à Ca' Foscari, le 11 mai, plusieurs éléments d'appréciation se dessinent. En premier lieu, le rythme du travail de la compagnie atteint un niveau presque professionnel, puisqu'à peine dix jours suffisent pour remplacer un acteur sur le rôle conséquent du Docteur Bonatesta. Ce n'est pas le seul changement qui émerge de la comparaison des deux distributions. Il apparaît aussi que Poli supprime le rôle de Tiburzio, le serviteur du sourd Agapito, interprété par Parsifal Colautti, pour lui confier celui d'un des "masques" (comme il est indiqué dans le livret de salle, il s'agit probablement d'un des Pulcinella), passant ainsi de quatre dans la première version à cinq dans la version de Ca' Foscari. Poli prend ainsi l'initiative de supprimer un rôle prévu dans le texte goldonien pour accentuer encore plus, avec ce chœur des masques, « une mise en scène particulière, toute inspirée par les canons stylistiques »[675] de la *Commedia*

[672] Giovanni Poli, *Dieci Anni*, cit., p. 41. [« Contrariamente al parere della critica letteraria e all'interpretazione scenica tradizionale, *La finta ammalata* è l'opera di Goldoni che si esprime pienamente secondo le forme della commedia dell'arte. In essa sono chiaramente delineate le maschere, che conservano i tratti del tipo fisso, psicologicamente fisso »].
[673] G. Bar., « La finta ammalata », in *Il Resto del Carlino*, cit. [« caricatura del Balanzone bolognese »].
[674] *La finta ammalata* est une des rares pièces mises en scène par Poli à l'époque du théâtre universitaire dont nous pouvons confronter la distribution de la première représentation avec les suivantes, dans notre cas, celles du 28 avril et du 11 mai 1956, pour pouvoir en relever les ajustements.
[675] Giovanni Poli, *Dieci Anni*, cit., p. 41. [« una particolare messinscena tutta ispirata ai canoni stilistici »].

dell'Arte. Cette pièce interprétée comme un « ballet », « proche de l'univers des marionnettes »[676] provoque dans la critique, ainsi que nous l'avons vu, des réactions très fortes contre la trop grande liberté expressive que Poli prend à l'égard de l'œuvre goldonienne, ce dont il est parfaitement conscient, car il déclare ouvertement que « dans le dialogue critique avec la vieille manière de percevoir Goldoni, nous avons atteint les dernières conséquences de nos opinions esthétiques »[677]. Il réalise que pour suivre ses intuitions sur le rythme, la centralité de l'acteur et l'importance d'un jeu antinaturaliste, il est allé trop loin dans l'interprétation de cette pièce, mais il reste néanmoins persuadé de « la validité culturelle d'une telle recherche »[678], à la fois sur la dramaturgie vénitienne et sur la "totalité" de l'art théâtral pour laquelle il est à la recherche « de l'équilibre, d'un ton juste »[679].

L'échec partiel[680] de *La finta ammalata* le fait peut être revenir sur la décision de mettre encore une fois en scène une œuvre intégrale de Goldoni. Il avait en effet annoncé au journaliste Rino Scolf de *l'Unità*[681] que, pendant la saison suivante, pour la célébration du 250^{e} anniversaire de la naissance de l'auteur, il allait mettre en scène une des comédies les plus méconnues du Vénitien, *L' Incognita*[682] (*L'inconnue*), ce qu'il ne fera jamais.

Ce choix de Poli répond probablement à la nécessité de trouver de nouvelles armes "dramaturgiques" pour défendre son idée de la *Commedia dell'Arte*, comme seule forme artistique théâtralement pure en mesure de satisfaire sa poétique antinaturaliste, et de s'accaparer dans le champ de la création artistique une parcelle de terrain personnelle, intouchable par les géants de la distribution cinématographique. Un port franc où pouvoir expérimenter en toute liberté ses intuitions sur l'évolution des masques et la valeur de ce théâtre primitif, et pour cela le seul vraiment authentique.

La mise en abyme de *La finta ammalata* prépare ainsi le terrain pour le futur travail de Poli vers l'élaboration d'une dramaturgie propre, qui découle d'une pratique de composition absolument originale comparable à celle du collage. Il continue à puiser à la

---

[676] *Ibid.*, p. 41. [« balletto » et «gusto quasi marionettistico »].
[677] *Ibid.*, p. 42. [« Nel dialogo critico con la vecchia maniera di sentire il Goldoni, siamo giunti alle ultime conseguenze delle nostre opinioni estetiche »].
[678] *Ibid.* [« la validità culturale di una simile ricerca »].
[679] *Ibid.* [« d'equilibrio, del giusto tono »].
[680] Il ne faut pas oublier que le public apprécie considérablement ce théâtre-divertissement de Poli, comme en témoignent les « longs applaudissements » à la fin de la pièce. Cf. « Applaudito il teatro di Ca' Foscari di Venezia », in *Gazzetta di Parma*, cit. [«lunghissimi applausi»].
[681] Rino Scolf, « Per i 250 anni di Goldoni una commedia di cappa », in *L'Unità*, 19 octobre 1956.
[682] *L' Incognita*, dont le titre original était *L' Incognita perseguitata dal bravo impertinente*, est une comédie en prose et en trois actes, représentée pour la première fois pendant le Carnaval de Venise en 1751. Avec cette comédie romanesque, Goldoni voulait se confronter à son ennemi juré, l'abbé Chiari, qui avait mis en scène au Théâtre de San Samuele de Venise, trois pièces réalisées à partir de l'œuvre de Fielding, *Tom Jones* (1749).

source de la dramaturgie vénitienne, mais en complète liberté, et à chaque fois selon des "hypothèses" à démonter : cela peut être l'évolution du masque d'Arlecchino, ou la vision de la Venise de la Sérénissime, ou encore l'histoire anthologique de la *Commedia dell'Arte*.

Au terme de cette première partie, à travers une réflexion qui nous a amené à suivre les évolutions de la pensée de notre metteur en scène, de la théorie à la pratique, nous pouvons remarquer que Poli expérimente les rapports étroits entre la recherche documentaire et la mise en scène, mettant en évidence, grâce à sa « sensibilité de metteur en scène et sa clarté de chercheur »[683], les valeurs culturelles et littéraires de son action artistique[684]. Ce mode de fonctionnement, qui associe l'étude érudite des manuscrits anciens et leur adaptation scénique devient, avec le temps, le noyau de sa pratique artistique, comme il le sera de notre réflexion dans la deuxième grande partie de cette thèse.

[683] *Ibid.,* [« Sensibilità di regista e chiarezza di studioso »].
[684] Cf. Adlofo Zajotti, « Anche Venezia ha un teatro universitario », in *Gazzetta veneta*, 8-9 juin 1950.

II^{ÈME} PARTIE - LA PRATIQUE : TEXTES ET REPRÉSENTATION

CHAPITRE I. LA *COMMEDIA DELL'ARTE* SELON POLI : UNE DRAMATURGIE *SUI GENERIS*

I. UN GOLDONI ANTI-GOLDONI : LES PREMIERS COLLAGES À CA' FOSCARI

En 1957, tous les projecteurs sont pointés sur la ville de Venise. Le 250e anniversaire de la naissance de Carlo Goldoni fédère le monde des chercheurs universitaires, celui des praticiens de la scène, mais aussi la ville entière. Tous se mettent à l'œuvre pour rendre hommage à « ce grand homme », car « son intégration tellement active dans la vie de la société vénitienne du XVIIIe siècle et son succès séculaire de dramaturge, obligent à une réflexion et à une célébration qui témoignent non seulement de sa grandeur mais aussi de son actualité »[685]. C'est ainsi que Goldoni est célébré dans la *Présentation* du catalogue de l'exposition *Carlo Goldoni dalle maschere alla commedia*, qui se tient au Palazzo Grassi du 25 juillet au 2 octobre 1957, sous le haut patronage de Giovanni Gronchi, Président de la République italienne. S'il s'agit là de la plus importante manifestation commémorative qui s'ait jamais tenue jusque-là, elle n'est certainement pas la seule car déjà, à partir du mois de février, le Président de la République se rend à Venise pour l'inauguration des célébrations goldoniennes qui s'ouvrent le 24 février, avec le discours de Mario Apollonio au Théâtre de la Fenice, précédant la représentation du *Sior Todero brontolon* par la compagnie de Cesco Baseggio et l'attribution de la médaille d'or de Venise à Giupesse Ortolani ; ce dernier en effet a consacré toute son existence à la mise en place du monumental recueil des œuvres goldoniennes. Arnaldo Mondadori se rend également dans la lagune pour lui remettre en main propre une autre médaille d'or, en signe de reconnaissance pour l'achèvement du recueil des œuvres goldoniennes, dont le dernier volume vient tout juste de paraître dans sa maison d'édition[686]. La cérémonie se

[685] Marzio Simonetto, « Presentazione », in *Carlo Goldoni dalle maschere alla commedia*, catalogue de l'exposition, Venise, Palazzo Grassi, 25 juillet - 2 octobre 1957, Venise, Carlo Ferrari editore, 1957, p. XI. [« Il suo inserimento così attivo nella vita della società veneziana del secolo XVIII, la sua secolare fortuna di commediografo, obbligano ad una meditazione e ad una celebrazione che ne testimonino non solo la grandezza, ma l'attualità »]

[686] Giuseppe Ortolani vient de publier le dernier volume de l'édition goldonienne *Tutte le opere* en 14 volumes, (1935-1956) paru chez Mondadori, et devait normalement achever la publication de l'édition des *Opere complete di Carlo Goldoni* en 40 volumes (1907-1960, Edizioni del municipio di Venezia), dont on attend la sortie d'un tout dernier pour la fin de l'année 1957. Cependant, pour des motivations éditoriales, le dernier volume du recueil est publié seulement en 1960.

tient le jour même de l'anniversaire de la naissance de Goldoni, le 25 février, dans l'île de San Giorgio, dans la salle Barbantini de la Fondation Cini. Mais ce n'est pas tout, car bien évidemment, la Biennale de Venise prend aussi activement part à ces célébrations en dédiant entièrement le XVI[e] Festival International du Théâtre de Prose au célèbre Vénitien.



Ill. 6. Affiche XVI[e] Festival International du Théâtre de Prose, organisé par la Biennale, ASAC, Venise (1954).

Adolfo Zajotti présente un programme très riche et hétérogène : plusieurs théâtres étrangers sont conviés afin de proposer sur scène leurs lectures de l'auteur, alors que la position de la *regia critica* italienne est bien représentée par Carlo Lodovici et Luchino

Visconti. Un grand absent est toutefois à signaler, Giorgio Strehler[687], bien que son spectacle fétiche, *L'Arlecchino servitore di due padroni*, soit présenté par la metteure en scène polonaise Krystyna Skuszanza du Théâtre populaire de Nowa Huta.

L'année se clôt avec un colloque international sur les études goldoniennes, qui se tient à Venise du 28 septembre au 1er octobre, avec la participation de plus de deux cents chercheurs aux nationalités très diverses, qui, comme nous l'avons déjà constaté[688], marque un tournant dans l'interprétation de l'œuvre du Vénitien. Pour la première fois, il semble évident que le dramaturge représente encore à lui seul un terrain de recherche vierge qu'il faut investir et sonder en profondeur. Comme l'affirme Franco Fido, c'est là « l'un des plus décisifs et féconds revirements critiques de notre récente historiographie littéraire »[689].

Giovanni Poli, avec sa compagnie universitaire, est en première ligne dans l'implication pour ces célébrations. Non seulement il y participe en publiant *Per una messa in scena goldoniana* dans la revue *Ateneo Veneto*[690], mais il propose deux spectacles : *Le Storie di Arlecchino* et *La Venezia di Goldoni*. À travers ces deux expérimentations scéniques, il exprime de manière explicite sa vision d'un « Goldoni anti-Goldoni », c'est-à-dire, comme il le déclare dans l'un des documents inédits que nous avons retrouvés dans la collection *Scatole lignee* de Ca' Foscari, une représentation de Goldoni contestée par la critique, un Goldoni des masques.

> À côté du Goldoni de *Le baruffe chiozzotte*, d'*I rusteghi* et d'autres chefs-d'œuvre du répertoire de la Réforme, il faut enfin affirmer l'existence d'un Goldoni qui fait sien le riche héritage du théâtre à "l'impromptu", en le faisant passer à un niveau littéraire, en le purifiant et en l'anoblissant à travers le langage, qui devient rythme, en transformant le grotesque en *vis comica*[691] .

Dans ce passage publié dans un document présentant l'activité de la Compagnie Ca' Foscari pendant l'année 1957, Poli s'en prend visiblement à toute une tradition de mise en

---

[687] Pour commémorer la naissance de Goldoni, Giorgio Strehler met en scène, le 23 décembre 1957, *Goldoni e le sue sedici commedie nuove*, un texte de Paolo Ferrari, qui se place nettement dans une direction diamétralement opposée à celle qu'entreprend Poli.

[688] Cf. *supra*, « La finta ammalata (1956) ou la Commedia dell'Arte à tout prix ». Vittorio Branca et Nicola Mangini (dir.), *Studi goldoniani. Actes du colloque international d'études goldoniennes*, Venise, 28 septembre - 1er octobre 1957, 2 vol., Florence, Istituto per la collaborazione culturale Venise-Rome, 1957.

[689] Franco Fido, « Itinerari e prospettive della critica goldoniana », in *Belfagor*, VXI, 1961, maintenant in Id., *Guida Goldoniana. Teatro e società nel Settecento*, Turin, Einaudi, 1977, p. 212. [« uno dei più decisivi e fruttuosi ripensamenti critici della nostra recente storiografia letteraria »]

[690] Cf. *supra*, note 576, p. 175.

[691] Giovanni Poli, document dactylographié *Le storie di Arlecchino. Antologia scenica goldoniana a cura di Giovanni Poli*, in *Scatole lignee*, n°41-8. [« Accanto al Goldoni de *Le baruffe chiozzotte*, de *I rusteghi* e di altri capolavori del repertorio della Riforma, è doveroso finalmente affamare un Goldoni che fa sua la doviziosa eredità del Teatro "a braccia", tramandandola letterariamente, depurandola e nobilitandola nel linguaggio che diviene ritmo, trasformando il farsesco in vis comica »].

scène d'œuvres goldoniennes qui se reflète inévitablement dans le programme du festival de la Biennale et qui ne prend en compte que la production dite réformée du Vénitien. En effet, parmi l'importante suite de comédies présentées au festival, seule *La vedova scaltra* (*La Veuve rusée*, 1748), et bien évidemment *L'Arlecchino servitore di due padroni* (*Arlequin valet de deux maîtres*, 1745) datant de la production pré-réformée, font partie des comédies écrites avant l'accomplissement de la « réforme », c'est-à-dire avant la fameuse année des seize comédies, et de la comédie manifeste, *Il teatro comico (Le Théâtre comique)*, soit 1751[692], qui est aussi la date de la préface à l'édition Bettinelli, où Goldoni énonce clairement et longuement ses principes réformateurs. Dans sa recherche pour la reconstruction de la tradition du théâtre à l'italienne, Poli est persuadé, d'une part, de la nécessité de prendre en considération la production goldonienne antérieure à la saison de la réforme, et d'autre part, de l'importance de lire aussi la production postérieure à la lumière des masques de *Commedia*, car il persiste dans l'idée que :

> Au-delà de toutes les controverses qui ont surgi à son époque, âcres, douloureuses, violentes - Gozzi, Chiari, l'exil amer - notre auteur demeure le représentant le plus significatif au niveau historique, et le plus fiable, sur le plan esthétique, du théâtre de la *Commedia dell'Arte*[693].

C'est ainsi que Poli affirme à nouveau son intuition majeure dans la mise en scène de deux œuvres goldoniennes au cours des cinq dernières années, *Le massere* en 1953 et *Le donne gelose* en 1956 : travailler sur les personnages de l'œuvre goldonienne lui permet de pénétrer ce monde inaccessible qu'est celui de la *Commedia dell'Arte*. Et c'est bien dans cette optique qu'il s'intéresse en premier lieu au masque d'Arlequin, le symbole incontesté de la *commedia*, celui que Strehler a transformé en icône mondiale du théâtre à l'impromptu. Mais pour ce faire, il a besoin du matériel dramaturgique afin de soutenir son hypothèse évolutionniste par des éléments qui découlent du champ littéraire, car comme nous l'avons démontré, Poli est tout d'abord un homme de lettres.

---

[692] Les autres pièces à l'affiche datent de bien plus tard, après la saison de la réforme : *Il campiello* (1756), *Le baruffe chiozzotte* (*Barouf à Chioggia*, 1762), *Un curioso accidente* (*Un Curieux accident*, 1760), *I rusteghi* (*Les Rustres*, 1760), *La locandiera* (1753), *L'impresario delle Smirne* (*L'Impresario de Smyrne*,1759), *Il feudatario* (*Le Feudataire*, 1752), *Le donne di buon umore* (*Les Femmes de bonne humeur*, 1758).

[693] Giovanni Poli, document dactylographié *Le storie di Arlecchino. Antologia scenica goldoniana a cura di Giovanni Poli*, cit. [« Al di sopra di tutte le polemiche sorte ai suoi tempi, acri, dolorose, violente - Gozzi, Chiari, l'amarissimo esilio - il Nostro resta pur sempre il rappresentante più significativo su un piano storico, e più valido, su quello estetico, del teatro della Commedia dell'Arte »].

Le personnage du serviteur, l'« opprimé » de la comédie - pour reprendre la définition de Françoise Decroisette[694] - l'intrigue depuis le début de son enquête sur la dramaturgie vénitienne. Rappelons simplement comment, dans chacune de ses mises en scène précédentes, Poli confère un traitement de faveur à ce masque et aussi à ceux qu'il estime être ses ancêtres. Bernardus devient quasiment le protagoniste de *La* v*enexiana* dans l'édition de 1953, l'Arlequin porteur de *Le donne gelose* attire outre mesure l'intérêt de la critique, pour ne pas parler du Truffaldino de *L'Augellin Belverde* qui, en 1954, est à l'origine du triomphe de la pièce. Mais pour parvenir à redonner vie à ce masque, comme à tout l'univers de la *Commedia dell'Arte,* Poli est conscient de ne pas pouvoir s'appuyer sur le mince héritage laissé par les comédiens de l'*arte*, car de leur travail demeurent seulement de « froids, pâles, arides "souvenirs", des documents très intéressants, suffisants peut-être à la reconstruction d'une manière de vivre et d'une période, mais jamais à une vision poétique du monde »[695]. Si les canevas de *commedia* sont, pour le moment, aux yeux de notre metteur en scène, des matériels inexploitables, il ne peut pas non plus s'appuyer sur la production de Carlo Gozzi : même si ce dernier est « le partisan le plus ardent des canons traditionnels contre les principes réformistes, il n'a laissé, pour le rôle de Truffaldino, et parfois même de Pantalon et Brighella, que des "canevas", des indications théâtralement limitées et vides d'images »[696].

C'est ainsi que Poli décide d'écrire une œuvre anthologique pour illustrer l'histoire et l'évolution du masque d'Arlequin, depuis ses origines au XVI^{e} siècle, jusqu'aux résultats les plus extrêmes de la réforme du XVIII^{e} siècle. Cette démarche expérimentale deviendra une constante de la pratique théâtrale de notre metteur en scène, et la dramaturgie, particulièrement originale, qu'il développe à cette occasion, est tout à la fois un instrument d'enquête et d'expression poétique, fait de collages d'innombrables extraits tirés de différentes comédies.

---

[694] Françoise Decroisette, « Le zanni ou la métaphore de l'opprimé dans la *commedia dell'arte* », in Elie Konigson (éd.), *Figures théâtrales du peuple*, CNRS, Les Voies de la création théâtrale, VIII, 1985, p. 75-90.

[695] Giovanni Poli, document dactylographié *Le storie di Arlecchino. Antologia scenica goldoniana a cura di Giovanni Poli*, in *Scatole lignee*, n°41-8. [« freddi, smorti, aridi "promemoria", documenti interessantissimi sufficienti forse alla ricostruzione di un costume e di un periodo, mai ad una visione poetica di quel mondo »].

[696] *Ibid.* [« Ricordiamo che Carlo Gozzi, il più acceso sostenitore dei canoni tradizionali contro i principi riformisti, non ha lasciato, per la parte dei Truffaldini e talvolta degli stessi Pantaloni e Brighella, che "canovacci", indicazioni quanto mai scarse teatralmente e vuote di immagini »].

I.1 Goldoni, le « poète-lettré » de la *Commedia dell'Arte*

Si le programme du Festival de la Biennale théâtre où son spectacle, *La Venezia di Goldoni,* bien que figurant dans une section du Festival conçue expressément pour les compagnies universitaires, ne satisfait pas totalement Poli car il le trouve incomplet, l'exposition organisée pendant l'été 1957 achève de le mettre en colère. Il ne peut pas accepter que la ville finance une manifestation artistique en complète contradiction avec les tendances les plus répandues de la critique contemporaine. Dans une ébauche de lettre restée inachevée et inédite, il donne libre-cours à son indignation et dénonce ce qu'il estime être une initiative à caractère purement commercial, ne reposant pas sur une idée cohérente de la lecture du Vénitien.

> À un moment donné, il vient spontanément et instinctivement à l'esprit de ceux qui ont l'habitude de penser à un Goldoni, à une œuvre goldonienne, nettement en contraste, détachée de la tradition qui l'a précédé, nettement différente, le doute qu'il y a une moquerie, ou au moins un prétexte irrévérencieux pour mettre en place une exposition intéressante qu'on ne savait pas où organiser, et dont on ne savait pas qui, autrement, l'aurait financée[697].

Selon Poli, on propose à Venise une exposition sur les relations entre la *Commedia dell'Arte* et l'œuvre de l'auteur vénitien alors que toute la critique contemporaine, et également une bonne partie des représentants de la *regia critica*, ne sont pas du tout intéressés par cet aspect. Il fonde sa réaction sur ce qui est dit dans l'introduction du catalogue de l'exposition, où en effet Goldoni est présenté comme « l'un des plus grands dramaturges de tous les temps » dont « la gloire est d'avoir reconduit sur scène la réalité de la vie, brisant les schémas de la désormais décrépite *Commedia dell'Arte* »[698]. À partir de cette affirmation qui peut sembler aujourd'hui trop peu nuancée, Poli pose alors la question suivante : pourquoi investir autant d'argent dans une telle exposition, s'il ne s'agit pour la ville de Venise que d'une occasion d'organiser, moins une exposition sur Goldoni, qu'une imposante rétrospective sur la *Commedia dell'Arte*, qui réunit des documents puisés dans les fonds les plus prestigieux en la matière, de la *Biblioteca*

[697] *Ibid.* [« Ad un certo punto spontanea, istintiva alla mente di chi è avvezzo a ripetersi il concetto di un Goldoni di un'opera goldoniana in netto contrasto, staccata dalla tradizione che l'ha preceduto, nettamente diversa, sorge il dubbio di una irrisione, o almeno un irriverente pretesto per allestire una mostra interessante che non si sapeva dove organizzare, né chi l'avrebbe altrimenti finanziata »].

[698] Marzio Simonetto, « Presentatione », in *Carlo Goldoni dalle maschere alla commedia*, cit., p. XI-XII. [« Goldoni fu uno dei più grandi commediografi di tutti i tempi: sua gloria, aver ricondotto sulla scena la realtà della vita, abbattendo gli schemi dell'ormai decrepita Commedia dell'Arte »].

corsiniana de Rome à la Bibliothèque de l'Arsenal de Paris, jusqu'à la *Bayerische Stadtdidliothek* de Munich[699].

Le matériel iconographique et littéraire (peintures, estampes, éditions originales de comédies) prêté par les cinquante-trois structures culturelles sert effectivement à aménager les quinze salles qui composent l'exposition, dont plus de la moitié - huit précisément - sont entièrement dédiées à la *Commedia dell'Arte*. Par ailleurs, le catalogue de l'exposition ne donne pas l'impression que celle-ci soit réellement conçue dans l'intérêt d'établir les liens de continuité entre la tradition du théâtre de masques et l'œuvre goldonienne, mais bien plutôt de souligner toute la distance que le dramaturge prend avec cette tradition. C'est ce que montre symboliquement une peinture installée dans la neuvième salle, qui « met en relief comment Goldoni a enfreint la fixité des masques en créant à partir de ceux-ci d'innombrables visages humains »[700]. L'exposition n'ouvre pas de nouvelles perspectives sur le rapport de continuité ou disjonction entre les deux univers, elle se limite à proposer une riche rétrospective de documents iconographiques sur la tradition de l'*Arte*, sans autre réflexion. Cette indignation de Poli le pousse-t-elle à abandonner son projet de mettre en scène *L'Incognita* de Goldoni, pour proposer son spectacle sur l'Arlequin, *Le storie di Arlecchino,* au titre significatif ? Impossible de l'affirmer, puisque cette exposition est inaugurée quatre mois exactement après la première du spectacle. On peut malgré tout estimer que Poli avait pu être préalablement informé de la présence de cette exposition et de son orientation générale, et qu'il décide de monter un spectacle illustrant lui aussi les relations qui ont existé, à son avis, entre

[699] La ville de Venise et le Centre international des arts et du costume ont pu organiser cette exposition grâce aux prêts des plus importantes bibliothèques et centres de recherche européens : Archivio Binnale di Venezia (Venise), Archivio Casa editrice Ricordi (Milan), Archivio Teatro La Fenice (Venise), Associazione Italia-U.r.s.s. (Rome), Bayeriche Stadtbibliothek (Monaco), Biblioteca Corsiniana (Rome), Biblioteca Estense (Modène), Bibliothèque de l'Arsenal (Paris), Biblioteca del conservatorio L. Cherubini (Florence), Biblioteca del conservatorio B. Marcello (Venise), Biblioteca del conservatorio G.B. Martini (Bologne), Biblioteca del conservatorio di S. Cecilia (Rome), Bibliothèque et musée de l'Opéra (Paris), Biblioteca nazionale Marciana (Venise), Bibliothèque nationale - Cabinet des estampes (Paris), Biblioteca nazionale centrale (Florence et Rome), Biblioteca palatina-sezine muica (Parme), Ca' Goldoni (Venise), Ca' Rezzonico (Venise), Civica galleria d'arte A.L. Parmeggiani (Reggio Emilia), Civica raccolta di stampe A. Bertarelli (Milan), Civico museo (Turin), Civico museo Correr (Venise), Collezione Gino Doria (Naples), Collezione Nicola Mangini (Venise), Collezione Gatti-Casazza (Venise), Collezione Francesco Pospisil (Venise), Collezione privata (Milan), Drottningholms teater museu (Drottningholm), Fondazione Querini-Stampalia (Venise), Gabinetto Nazionale delle stampe (Rome), Galleria dell'Accademia-Ca d'Oro (Venise), Galleria del banco di Napoli (Naples), Galleria nazionale (Parme), Galleria Sabauda (Turin), Legazione di Jugoslavia (Rome), Legazione di Ungheria (Rome), Musée Carnavalet (Paris), Museo del conservatorio B.Marcello (Venise), Musée du Louvre (Paris), Musée municipal (Bayeux), Museo nazionale di Capodimonte (Rome), Museo teatrale alla scala (Milan), Nationalmuseum (Stockholm), Oesterreische nationalbibliothek, theatersammulung und musiksammulung (Vienne), Panstwowy teatr Polski (Varsovie), Raccolta Marzio Simonetto (Milan), Raccolta Wolf-Deffari (Venise), Theatermuseum (Munich).

[700] *Carlo Goldoni dalle maschere alla commedia*, cit., p. 49. [« mette in rilievo come Goldoni abbia rotto la fissità delle maschere derivandone innumerevoli volti umani »].

l'œuvre de Goldoni et la *Commedia dell'Arte*, mais *a contrario,* en inversant d'une certaine manière la thématique suggérée par l'exposition, dans une sorte de démonstration pragmatique et contradictoire qu'il aurait pu aussi sous-titrer *Goldoni dalla commedia alle maschere*.

Le Storie di Arlecchino, son premier texte-collage (le premier d'une longue série à venir), est dédié à l'évolution du masque d'Arlequin, depuis ses origines au XVI^{e} siècle, jusque dans les œuvres goldoniennes. Il le résume ainsi dans un écrit au titre éloquent qui ramène à l'évidence, à l'exposition mentionnée plus haut, puisqu'il interroge l'évolution ou plutôt l'involution du masque :

> De ce premier Arlequin tout instinct et nature, affamé, presque bestial dans ses désirs, porteur, charbonnier, stupide, confus - comme nous imaginons le montagnard bergamasque descendu à Venise à la recherche d'un travail - nous passons à un Arlequin plus évolué qui exerce un métier moins pénible et plus rentable, c'est-à-dire le travail d'entremetteur. Et le masque, dans une troisième phase, devient encore plus aimable - peut-être en raison de ces mêmes tâches d'entremetteur qui le mettent en contact constant avec une classe sociale plutôt élevée - et il tombe amoureux lui aussi. À ce moment, il a perdu ses caractéristiques premières et devient un personnage psychologiquement évolué, un personnage de la réforme goldonienne[701].

Ce spectacle a pour vocation d'être, dans les intentions de l'auteur, « une démonstration claire de la validité esthétique des personnages goldoniens toujours liés à la poétique de la *Commedia dell'Arte* », et il poursuit en affirmant qu'« Arlequin, Brighella, Colombine et tout autre [masque] trouvent en Goldoni leur poète et, grâce à lui, échappent à l'oubli inévitable d'un théâtre sans auteur-lettré »[702]. Goldoni devient ainsi le "poète-lettré" de la *Commedia dell'Arte* par excellence, et par un glissement de fonctions, Poli devient le "poète de Goldoni", celui qui, sur la scène, cherche à réaliser une œuvre comparable à celle que vient d'accomplir Giuseppe Ortolani en concourant lui aussi à l'élaboration d'une encyclopédie de l'œuvre goldonienne.

---

[701] Giovanni Poli, « Prefazione », in *Id*., *Le storie di Arlecchino. Antologia scenico-critica sull'evoluzione (od involuzione) della maschera Arlecchino nell'opera di Carlo Goldoni*, Collana del Teatro Universitario di Ca'Foscari, n°2, Venise, s.n., s.d., p. 8. [« Da questo primo Arlecchino tutto istinto e natura, affamato, quasi animalesco nei suoi desideri, facchino, portatore di carbone, tonto, disorientato - quale ci immaginiamo sia stato il montanaro bergamasco sceso a Venezia in cerca di lavoro - passiamo ad un Arlecchino più elevato che esplica un lavoro meno gravoso e più redditizio, e cioè il mestiere di mezzano. E la maschera, in una terza fase, s'ingentilisce - forse per le stesse mansioni di mezzano che lo mettono di continuo a contatto di un ceto sociale piuttosto elevato - e s'innamora anche lui. A questo punto egli ha perduto le sue caratteristiche prime e diviene un personaggio psicologicamente evoluto, un personaggio della riforma Goldoniana »].

[702] *Ibid.* [« vuole essere una chiara dimostrazione della validità estetica dei personaggi goldoniani ancora legati alla poetica della Commedia dell'Arte […] Arlecchino, Brighella, Colombina ed ogni altra trovano in Goldoni il loro Poeta e per lui si sottraggono all'inevitabile oblio di un teatro senza autore-letterato.»].

Dans le cheminement de Poli vers la création de son univers personnel de la *Commedia dell'Arte*, ce spectacle représente une étape très importante, d'une part parce qu'il se dédie pour la première fois de manière systématique au personnage d'Arlequin, d'autre part parce qu'en allant à la découverte de pièces mineures de Goldoni, celles datant d'avant la Réforme, il découvre un « pré-Goldoni ». Ce faisant, non seulement, comme le remarque un journaliste de *Il tempo*, il soulève une question importante et innovante pour l'époque, c'est-à-dire « la valeur esthétique du Goldoni d'avant la Réforme »[703], mais il entre aussi et surtout en contact avec une dramaturgie goldonienne encore liée au monde des masques de théâtre, contribuant ainsi sensiblement à la création de sa propre poétique de la *Commedia*. Car, comme il l'explique lui-même dans la *Préface* à l'édition imprimée du texte, il estime que sa troupe et lui-même sont « arrivés à la *Commedia dell'Arte* en découvrant et en comparant les personnages d'auteurs variés, en suivant un cours inversé par rapport à celui du temps »[704]. Et dans cette perspective temporelle, la date de la première du spectacle est d'autant plus symbolique qu'elle représente le point de contact entre ces deux univers. Le 25 février, jour de la naissance de Goldoni, c'est aussi, en l'occurrence, le jour où les historiens du spectacle font naître la *Commedia dell'Arte*, avec l'acte notarial signé par la fraternelle compagnie de Ser Maphio à Padoue[705]. Une coïncidence tout à fait extraordinaire puisque le début et la fin de ce phénomène protéiforme se retrouvent ainsi à la même date, célébrée par l'un de ses plus fervents épigones : Giovanni Poli.

Il est encore plus surprenant de remarquer que dans la préface au volume de la pièce *Le storie di Arlecchino*, il y a une erreur concernant la première du spectacle. Il est en effet indiqué que la pièce aurait été présentée pour la première fois au Théâtre Ca' Foscari le 28 février 1957[706], alors que nous avons retrouvé plusieurs documents où il est clairement spécifié que la première a eu lieu le 25 février sur l'île de San Giorgio, à la *Fondazione Cini*, pour la célébration du 250^{e} anniversaire de la naissance de Goldoni.

---

[703] « Goldoni è sempre vivo dopo duecento cinquant'anni », in *Il Tempo*, 28 février, 1957. [« la validità del Goldoni anteriore alla riforma »].

[704] Giovanni Poli, « Prefazione », in *Id.*, *Le storie di Arlecchino,* cit., p. 7. [« [siamo] giunti alla *Commedia dell'Arte*, scoprendo e rapportando i personaggi dei vari autori nel seguire un corso inverso a quello del tempo »].

[705] Cf. Ferdinando Taviani, Mirella Schino, *Il Segreto della Commedia dell'Arte*, *cit*., p. 183-189.

[706] Dans la *Préface* au volume *Le storie di Arlecchino,* est aussi mentionnée la distribution de la première représentation avec les Arlequins : Renzo, Enrico Lepsky, Giancarlo Padoan ; les Brighella : Alfredo Borsato, Efisio Coletti, Bruno Cioffi ; les Ottavio, Lelio, Florindo : Andrea Miani, Romano dal Ponte ; les Colombines : Roberta Bollato, Kiki Kazianka, Ada Monetti, Giorgio Reberschak, Cesarina Vighy ; les Beatrices et les Rosaura : Ada Monetti, Cesarina Vighy ; les masques de la *commedia dell'arte* : Bruno di Rosa, Silvio Montesquieu, Gibi Pettenello, Giorgio Tescari. Décors de Dorino Cioffi, costumes de Carla Picozzi, pantomimes de Giancarlo Padoan. Mise en scène Giovanni Poli et production Joe Sartor.

Quelle peut être l'origine de cette erreur ? Elle est peut-être due à un oubli ou à une mémoire défectueuse, car même si nous ne connaissons pas avec certitude l'année de publication de cette comédie, nous sommes en mesure d'affirmer qu'elle a bien été éditée après 1960[707], soit presque quatre ans après la première du spectacle. Mais cela est pour le moins étonnnant : comment Poli aurait-il pu commettre un telle omission, quand on sait que son spectacle fut le seul à avoir été choisi, avec la compagnie de Cesco Baseggio, pour ouvrir les célébrations de l'année goldonienne ? À notre avis, cela pourrait traduire une nouvelle ruse de la part de Poli, pour marquer sa distance d'avec les célébrations officielles de la ville pour son défunt *commediografo*.

I. 2 *Le storie di Arlecchino* (1957) : enquête sur les rapports entre Goldoni et la *Commedia dell'Arte*

Le Storie di Arlecchino est conçu comme une fresque illustrant le développement du masque d'Arlequin à travers un collage de dix-sept scènes différentes tirées de seize comédies goldoniennes et d'une scène de *La venexiana,* de l'auteur anonyme du XVI^{e} siècle. Ce spectacle est « destiné », selon notre metteur en scène, « à illustrer de manière critique le développement des masques, en particulier celui concernant Arlequin, à partir de leurs liens avec la comédie italienne jusqu'à leur disparition dans les œuvres de la Réforme »[708]. Cela se concrétise, comme on peut le remarquer dans le schéma proposé ci-dessous[709], par cinq grands chapitres thématiques, présents avec leurs titres dans le texte polien, qui correspondent au cheminement que le masque d'Arlequin a dû parcourir dans l'histoire du théâtre italien, depuis ses origines en tant que Zanni, jusqu'au moment de la perte du masque dans *Gli amanti timidi* (*Les Amants timides*, 1765) de Goldoni

[707] En effet, dans la même collection figurent déjà deux titres : *Laudes Evangeliorum*, et *La Commedia degli Zanni/Le maschere latine*. Ce dernier volume, qui recueille les deux comédies, est publié exceptionnellement pour la participation du Théâtre Ca' Foscari en 1960 au Festival du Théâtre des Nations de Paris.

[708] Giovanni Poli, *Dieci anni*, cit, p. 43. [« lo spettacolo è inteso a illustrare criticamente lo sviluppo delle maschere, con particolare riguardo ad Arlecchino, dai loro legami con la commedia italiana sino alla scomparsa nelle opere della riforma »].

[709] Poli indique dans la version imprimée de sa pièce, à côté du titre de chacune des pièces goldoniennes, le numéro de la scène et de l'acte utilisés. En faisant une analyse comparative, nous nous sommes aperçus de certaines imprécisions que nous signalons dans le présent tableau avec le signe "*" ; il peut s'agir soit d'erreurs, soit d'oublis. Dans le tableau, nous reportons l'information correcte et ci-après, l'information donnée par Poli dans sa version imprimée : *L'uomo prudente* II, 15 ; *I pettegolezzi delle donne* I, 19 - III, 9 ; *L'uomo prudente* II, 17.

pour devenir définitivement l'un des personnages de la galerie humaine de la comédie bourgeoise.

Structure du collage anthologique : *Le storie di Arlecchino*					
	Comédie de référence	**Année**	**Référence des scènes**	**Chapitre-thématique**	**N° pages**
	Prologue, G. Poli			Le origini dell'Arlecchino (Les origines d'Arlequin)	p. 15- 16
1	*La venexiana*, Anonyme XVI[e] siècle	XVI[e]	III, 1	" "	p. 17-18
1bis	*I Lazzi,* G. Poli	1957		" "	p. 18-20
2	*La madre amorosa*, C. Goldoni (*La Mère aimante*)	1754	I, 7	Presentazione dell'Arlecchino goldoniano (Présentation de l'Arlequin goldonien)	p. 23-26
3	*Il teatro comico*, C. Goldoni (*Le Théâtre comique*)	1750	II, 8	" "	p. 26-29
4	*L'uomo prudente*, C. Goldoni (*L'Homme prudent*)	1748	III*, 15	Arlecchino affamato (Arlequin affamé)	p. 33
5	*La donna di garbo*, C. Goldoni (*La Femme adroite*)	1743	I, 6, 9	" "	p. 34-37
6	*Il tutore*, C. Goldoni (*Le Tuteur*)	1752	I, 12	" "	p. 37-41
7	*La cameriera brillante*, C. Goldoni (*La Brillante soubrette*)	1754	II, 12	" "	p. 41-44
8	*La figlia ubbidiente*, C. Goldoni (*La Fille obéissant*)	1752	II, 12	" "	p. 44-46
9	*L'avaro geloso*, C. Goldoni (*L'Avare jaloux*)	1753	I, 7	Arlecchino mezzano (Arlequin entremetteur)	p. 51-53
10	*Il cavaliere di buon gusto*, C. Goldoni (*Le Gentilhomme de bon goût*)	1750	III, 1	" "	p. 53-57
11	*La donna di testa debole*, C. Goldoni (*La Femme fantasque*)	1753	II, 2	" "	p. 57-60
12	*I pettegolezzi delle donne*, C. Goldoni (*Les cancans*)	1750	I, 9* - III, 9, 10*	" "	p. 60-65
13	*L'uomo prudente*, C. Goldoni (*L'Homme prudent*)	1748	II, 18*, 19*	Arlecchino innamorato (Arlequin amoureux)	p. 69-71
14	*Il raggiratore*, C. Goldoni	1756	II, 1	" "	p. 72-76
15	*I puntigli domestici*, C. Goldoni (*Les Tracas domestiques*)	1752	I, 11 - II, 14 ; III, 12, 13, 14	" "	p. 77-85
16	*La donna vendicativa*, C. Goldoni (*La Femme vindicative*)	1753	II, 2	" "	p. 86-90
17	*Gli amanti timidi*, C. Goldoni (*Les Amants timides*)	1765	II, 6,7	" "	p. 90-96
	Épilogue, G. Poli				p. 96

Comme on le remarque aisément, le corpus central du collage scénique de la pièce est encadré par trois moments extra-diégétiques (le prologue, l'épilogue et le *Lazzi*) où le

narrateur omniscient - l'alter ego de Poli - prend la parole pour décrire soit la descente des Zanni de Bergame vers la ville de Venise (le prologue), soit la métamorphose du masque d'Arlequin en personnage (l'épilogue), soit les principaux *Lazzi* de *commedia*. Au cours de ces deux dernières actions, les mouvements mimiques des masques sur scène font écho à la voix du narrateur, comme il est indiqué dans les didascalies dans le texte imprimé. Il est intéressant de remarquer que pour l'Arlequin goldonien, Poli plonge dans les textes pour faire surgir, à partir des mots de Goldoni, les caractéristiques des trois changements structuraux que le masque traverse dans son évolution/involution - c'est-à-dire l'Arlequin affamé puis entremetteur et enfin amoureux -. En revanche, pour la séquence *Les origines* ainsi que pour l'*Épilogue* final, il préfère proposer une synthèse personnelle. Cela est particulièrement intéressant car même s'il est vrai qu'à ce stade du travail, les scénarios de *commedia* n'avaient pas encore fait l'objet d'éditions critiques, il aurait néanmoins pu aborder le niveau textuel relatif aux anciens Zanni, grâce aux textes des « contrasti », « dialoghi », « testamenti », « mariazi » - brèves structures dramatiques souvent en forme de monologue ou dialogue, jouées par les bouffons sur les tréteaux du début du XVI^{e} siècle -, qui venaient d'être publiés dans le premier volume de *La Commedia dell'Arte* de Vito Pandolfi, dans une section intitulée justement *Zanni*[710]. C'est d'ailleurs ce qu'il fera l'année suivante pour l'écriture de son collage-manifeste *La Commedia degli Zanni.* Mais en réalité, la question ne se pose pas pour *Le storie di Arlecchino*, car les deux premières scènes de la pièce - le *Prologue* et la première scène du troisième acte de *La venexiana* - sont seulement une entrée en matière, d'ailleurs un peu trop « didactique »[711], et en réalité Poli n'approfondit ni l'évolution du masque de Zanni et de ses caractéristiques particulières[712], ni les liens de continuité qui existent entre le deuxième Zanni et l'Arlequin goldonien. De ce fait, pour présenter le prototype du Zanni-porteur (*facchino*), il utilise le personnage de Bernardus dans *La venexiana*, auquel le Zanni des origines s'apparente effectivement par plusieurs traits, puisqu'ils sont tous les deux portés sur la bonne chair et les femmes. Mais Bernardo, à la différence de Zanni (ou même de Ruzante), affiche une totale indépendance et une parfaite maîtrise de la situation, comme le montre la scène présentée dans l'anthologie polienne où le Bergamasque conduit le bel étranger Iulio, totalement dépaysé et à la merci d'une promesse d'une nuit d'amour, au « *bellissimo palazzo* » (Iulio, p.17) de Madame Angela.

[710] Vito Pandolfi, *La Commedia dell'Arte*, vol. I, cit., p. 157 - 293.
[711] Gerg, « Le Storie di Arlecchino in un'antologia goldoniana », in *Gazzettino-Sera*, 1-2 mars 1957.
[712] Cf. à ce propos l'article de Françoise Decroisette, « Le zanni ou la métaphore de l'opprimé dans la commedia dell'arte », cit.

Néanmoins, Poli choisit justement ce personnage car il se rapproche déjà plus des traits d'un Zanni plus évolué, et qu'il peut assez aisément être associé au masque goldonien par une évolution qui concerne à la fois le plan visuel - le masque et le costume - et le plan mimico-gestuel. C'est la voix off qui décrit ainsi ce passage au public :

> Durant plus de deux siècles de triomphes, en raison de la tendance particulière à la stylisation du théâtre à l'impromptu, ses pièces d'étoffes larges et irrégulières se transforment en triangles ou losanges disposés de façon symétrique ; un masque de cuir couvre le visage déjà bruni ; le pas épouse un rythme précis, presque dansé[713].

Toutefois, dans la présentation de la scène de *La venexiana* - dans l'édition imprimée de la pièce -, Poli indique déjà très clairement, à côté de chaque nom de personnage présent sur scène, sa catégorisation dans la galerie des masques de la *commedia*. C'est ainsi que Bernardus est déjà *uno* Zanni, et Nena *una* Colombina. L'emploi des articles indéfinis italiens *uno/una*, marque la stylisation déjà à l'œuvre dans la lecture de Poli pour ces personnages. Iulio est de la même manière identifié à Lelio, et Angela à Beatrice, qui sont les noms les plus courants pour désigner les deux amoureux.

Le collage de Poli s'articule ensuite en trois grandes macro-séquences qui, selon Poli, correspondent aux « caractéristiques psychologiques » des Zanni-Bernardus mais aussi de trois différents états évolutifs de l'Arlequin goldonien : l'Arlequin affamé, l'Arlequin entremetteur et l'Arlequin amoureux. Selon Poli, « l'Arlequin chez Goldoni conserve lui aussi les mêmes traits que "Bernardus" : affamé, entremetteur et amoureux »[714]. C'est en partant de ce constat que notre metteur en scène entreprend une recherche des scènes ou séquences qui, dans l'œuvre goldonienne, sont à même de soutenir son idée. Pour ce faire, il réunit des passages de certaines pièces de la production du Vénitien, très espacées chronologiquement entre elles, allant de *La donna di garbo* (1743), première pièce où Goldoni rédige entièrement les répliques de chaque personnage, jusqu'à *Gli amanti timidi* (1765), une des pièces écrites après son départ en France.

Dans le montage qu'il réalise à partir de ces choix, il ne suit toutefois pas un ordre chronologique, mais plutôt thématique. Il commence par choisir deux scènes emblématiques de *La madre amorosa* (I, 7) et du *teatro comico* (II, 8) à travers lesquelles il présente l'Arlequin goldonien ; la première scène indique au spectateur quelles sont les

[713] Giovanni Poli, *Le storie di Arlecchino*, cit., p. 19. [« Durante due secoli e più di trionfi, per la peculiare tendenza alla stilizzazione del teatro a braccio, le sue toppe larghe e irregolari si trasformano in triangoli o losanghe composti simmetricamente; una maschera di cuoio copre il volto già brunito; l'incedere assume un ritmo preciso, quasi di danza »].
[714] *Ibid.*, p. 20. [« l'Arlecchino in Goldoni conserva anch'esso i medesimi tratti di "Bernardus". Affamato, mezzano e innamorato »].

généralités du masque (nom, provenance, arbre généalogique), en mettant d'emblée en évidence les traits naïfs et sots de son caractère. Dans la deuxième scène choisie, la présentation d'Arlequin se fait par l'intermédiaire de ses rapports avec son double plus évolué, Brighella, et son double-féminin Colombine. Ensuite, Poli sélectionne cinq séquences isolées (composées d'une scène isolée ou de plusieurs scènes) extraites de cinq pièces différentes qui vont respectivement illustrer les trois thématiques mentionnées ci-dessus. Comme il le déclare dans la *Préface* de sa pièce : « la division peut sembler arbitraire et ne pas correspondre du tout au développement des masques comme cela s'est produit chronologiquement chez Goldoni »[715]. Mais, il tient à spécifier, pour se justifier et en faisant quasiment des aveux de non culpabilité, que sa recherche est une recherche scénique à laquelle, étant donné sa nature propre, doit être accordée une certaine liberté poétique.

> Notre travail est bien loin d'avoir une validité scientifique. Nous avons seulement voulu saisir dans le monde de Goldoni certains éléments qui, ordonnés selon une interprétation particulière et une intuition artistique déterminée, devront fournir une trace du masque [d'Arlequin] dans son développement et dans ses relations avec la *Commedia dell'Arte*[716].

Lorsqu'on procède à une analyse synthétique des scènes, il apparaît que par ce texte, Poli détourne, en faveur de l'image qu'il veut donner d'Arlequin, les mots du Vénitien, à travers des coupures ou de simples omissions qui donnent une tournure différente à la sélection des scènes proposées. Ces interventions que l'on peut considérer comme sacrilèges vis-à-vis d'un auteur qui a tant fait pour transmettre une mémoire soignée et auctorielle de son œuvre à travers la publication d'au moins quatre éditions successives de ses œuvres, et ce jusqu'à la fin de sa vie[717], révèlent néanmoins le talent, sinon d'auteur, du moins de "compositeur" de Poli. Il arrive à organiser une succession de passages textuels selon une théorie littéraire visant l'expression d'une unité poétique. C'est ce qu'illustre bien la scène 15 de l'acte III de *L'uomo prudente,* où Poli non

---

[715] Giovanni Poli, « Prefazione », in *Id.*, *Le storie di Arlecchino*, cit., p.8. [« La suddivisione può sembrare arbitraria e assolutamente non corrispondente allo sviluppo delle maschere così come è avvenuto cronologicamente in Goldoni »].

[716] *Ibid.* [« Ma il nostro lavoro è ben lontano dall'avere una validità scientifica. Si è voluto solamente cogliere nel mondo di Goldoni alcuni elementi che orinati secondo una particolare interpretazione e una determinata intuizione artistica, dovrebbero offrire una traccia della maschera nel suo sviluppo e nei suoi rapporti con la commedia dell'arte »].

[717] Cf. les études fondamentales de Anna Scannapieco sur le travail éditorial de Carlo Goldoni : Anna Scannapieco, « "...gli erarii vastissimi del goldoniano repertorio". Per una storia della fortuna goldoniana tra Sette e Ottocento », in *Problemi di critica goldoniana*, VI, Giorgio Padoan (dir.), Ravenne, Longo, 1999, p. 143-238. ; et *Id.*, « Scrittoio, scena, torchio. Per una mappa della produzione goldoniana », in *Problemi di critica goldoniana*, VII, Giorgio Padoan (dir.), Ravenne, Longo, 2000, p. 66-67.

seulement substitue - dans le dialogue avec Arlequin - le notaire par Ottavio, mais change totalement le sens de la scène. Dans sa version, Arlequin mourant de faim demande de l'aide à Ottavio qui va à sa rencontre et s'en charge personnellement. Au contraire, dans la version originale, le notaire, trouvant Arlequin mourant de faim, se garde bien de l'aider, et soupçonne que le masque répète sans relâche le mot "faim" pour se soustraire à l'enquête sur la tentative d'empoisonnement de Pantalon. Le notaire n'aide évidemment pas l'affamé, mais en plus, il le fait conduire au palais pour obtenir plus d'informations. Poli modifie ainsi le destin d'Arlequin.

Le même mécanisme se retrouve dans la scène 18 de l'acte II de *L'uomo prudente*. Poli y efface la présence de Pantalon, qui dans la version originale est censé assister en cachette au déguisement des deux serviteurs. Contrarié, il regarde Arlequin et Colombine se travestir en nobles dans un rituel de séduction assez amusant. De plus, dans la version goldonienne, Pantalon fait intervenir sur scène quatre personnages pour arrêter cette mascarade et punir les serviteurs, alors que dans la version de Poli, conçue pour révéler le caractère de l'Arlequin amoureux, les deux amants quittent la scène en se faisant des adieux comme s'ils appartenaient à la noblesse. Poli ne brise donc pas la fiction scénique de cette scène métathéâtrale, mais fait adhérer les personnages - et le public avec eux - à cette nouvelle condition "amoureuse" du masque.

Par ailleurs, pour mieux détacher la scène qu'il réécrit de son ancrage à l'intérieur de la comédie goldonienne, dont il extrait des passages précis, Poli coupe souvent les répliques d'ouverture et de clôture des scènes, en isolant le morceau choisi. Ce qui est le cas pour la scène 12, acte II de *La figlia ubbidiente*, où il coupe le début et la fin de la scène originale. Ce procédé dramaturgique est encore plus visible dans le collage des cinq scènes de *I puntigli domestici*, où l'on traverse les trois actes de la pièce à l'aide du guide précieux de Poli. Ce collage est conçu pour suivre le fil rouge reliant le destin de trois serviteurs : Arlecchino, Brighella et Corallina. Dans *La madre amorosa* (I, 9), il coupe des répliques, mais aussi les personnages eux-mêmes : Donna Laurina, Donna Lucrezia et Florindo lui apparaissent comme totalement superflus à la présentation d'Arlequin et de ses sottises, et sont alors effacés de la scène. Poli effectue un travail minutieux de "purification" des scènes, et ce faisant, il altère en partie les caractères de ces masques.

En revanche, comme c'était le cas aussi pour *L'Augellin Belverde*, notre "compositeur"-metteur-en-scène n'intervient quasiment pas sur le matériel textuel qu'il emprunte à Goldoni. La syntaxe ainsi que le vocabulaire sont toujours utilisés avec le

plus grand respect. Au niveau phonétique, il effectue simplement des petits ajustements en remplaçant par exemple les groupes consonantiques "zz" par "ss", ainsi "*finezze*" devient "*finesse*" (*finesses* - p. 89), tout comme "*fazzo*" devient "*fasso*" ("je fais" - p. 77) ; ou encore en italianisant les termes vénitiens de "*femena*" en "*femmena*" ("femme"- p. 34 et p. 81) et de "voze" en "voce" ("voix" - p. 52). Dans le même sens, les déclinaisons du verbe « *avere* » prennent le signe diacritique "h" : "*hastu*" est préféré à "*astu*" (forme interrogative "as-tu", p. 51) et "*hala*" pour "*ala*" (dans le sens "tu as" - p. 95). Au niveau paratextuel, Poli diminue sensiblement les didascalies, en coupant toutes celles qui détaillent l'état émotif des personnages "*ha paura*" ("il a peur" - p. 44), "*con collera*" ("avec colère" - p. 44) et en gardant seulement les didascalies au contenu proxémique, même s'il change systématiquement l'indication "*parte*" en "*via*" ("s'en va"). Il procède ainsi à une légère modernisation de la langue.

L'anthologie scénique créée par Giovanni Poli avec le concours de son équipe technique composée par Dorino Cioffi (décors), Carla Picozzi (costumes), et Giancarlo Padoan (pantomimes), mérite, selon le journaliste Gaston Geron, une « louange inconditionnelle »[718]. Le spectacle « gai, animé, intéressant »[719] est accueilli positivement par la critique et le public, qui avait pris part à la représentation vénitienne du 25 février, mais aussi par celui venu assister à la cinquième édition du Festival International du Théâtre universitaire de Parme, que la Compagnie Ca' Foscari a encore une fois l'honneur d'inaugurer le 6 avril 1957. La critique remarque surtout la prestation des jeunes acteurs « empreinte de volonté, d'engagement personnel, imprégnée d'un sens de la mesure que Poli a toujours su imposer à sa compagnie »[720]. Mis à part les louanges à « la première actrice »[721], Maria Pia Colonnello, « toujours remarquable, avec des intonations spontanées»[722], c'est l'habileté des trois acteurs que Poli choisit pour interpréter les trois différentes étapes de l'évolution d'Arlequin qui contribue avant tout au succès de la pièce. L'« *attagliatissimo* »[723] Giancarlo Padoan qui a interprété l'Arlequin affamé, l'« acrobatique »[724] Renzo Fabris, l'Arlequin entremetteur, « industrieux et intriguant »[725],

[718] Gerg, « Le Storie di Arlecchino in un'antologia goldoniana », in *Gazzettino-Sera*, 1-2 mars 1957. [« incondizionato elogio »].
[719] G. Bar., « Serata goldoniana del Teatro Ca' Foscari », in *Il Resto del Carlino*, 7 avril 1957. [« gaio, vivace, interessante »].
[720] *Ibid.* [« volenterosa, impegnata, segnata da un senso di misura, che Poli ha sempre saputo imporre alla sua compagnia »].
[721] Gastone Geron, « Antologia goldoniana » in *Gazzettino-Sera*, 12-13 août 1957. [« la prima donna »].
[722] Bert, « Un Goldoni "antologico" presentato dal Teatro di Ca' Foscari», in *Il Gazzettino*, 11 août 1957. [« sempre brava e di spontanee intonazioni »].
[723] Gerg, « Le Storie di Arlecchino in un'antologia goldoniana », cit.
[724] *Ibid.* [« acrobatico »].

et Enrico Lepsky, le « paresseux »[726] Arlequin amoureux. Ils sont, souligne Geron « toujours tous les trois à la fin ou presque toujours, matraqués et sans un sou »[727]. De ce fait, il est intéressant de remarquer qu'à travers ce procédé d'écriture presque post-dramatique[728], Poli dévoile dans son enquête sur les rapports entre les masques goldoniens et la *Commedia dell'Arte* un aspect peut-être inattendu de la poétique de Goldoni, c'est-à-dire cette zone d'ombre, cette « *divina malinconia* » qui avait échappé à Francesco De Sanctis et qui en fait l'auteur immortel que nous connaissons aujourd'hui. Ce spectacle permet à Poli de repérer cet aspect, presque tragique, dans le destin du masque d'Arlequin qui, même sans masque, reste selon lui, « dramatiquement isolé, sans aucune possibilité d'insertion »[729]. Cette intuition l'incite probablement à poursuivre dans cette lecture, transversale et mélancolique, l'œuvre goldonienne.

I. 3 Au-delà du drame : le montage anthologique

En l'espace de quelques mois, Poli change complètement d'avis concernant la deuxième production que la Compagnie Ca' Foscari aurait dû proposer pour clore les manifestations de l'année goldonienne. Si en mars 1957, il confie au journaliste Gino Nogara[730] son intention de mettre en scène pour le mois de juillet suivant la pièce romanesque de Goldoni, *L' Incognita*, comme il l'avait déjà annoncé en octobre 1956[731] à la suite de la mise en scène de *La finta ammalata*, peu de temps après, il exprime la nécessité de se dédier à nouveau à une anthologie scénique des textes goldoniens. C'est ainsi que lors de la rédaction de sa note à propos du spectacle *Le storie di Arlecchino*, il annonce son intention de travailler à nouveau sur un montage anthologique, dédié cette fois à la thématique du « monde oriental » chez Goldoni, et réalisé à travers la sélection d'une série de scènes appartenant à ce qu'on appelle communément aujourd'hui la *trilogie persane*[732]. La note à laquelle nous faisons référence est un document inédit que nous

[725] *Ibid.* [« industrioso e faccendiere »].
[726] *Ibid.* [« pigro »].
[727] *Ibid.* [« tutti e tre alla fine sempre, o quasi sempre, bastonati e senza un paolo »].
[728] Sur la notion de théâtre postdramatique cf. Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, trad. de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, L'Arche, 2002.
[729] Giovanni Poli, *Le storie di Arlecchino*, cit. p. 20. [« rimane drammaticamente isolato, senza alcuna possibilità d'inserimento »].
[730] Gino Nogara, « Lettera teatrale da venezia », in *La fiera Letteraria*, 31 mars 1957.
[731] Rino Scolf, « Per i 250 anni di Goldoni una commedia di cappa », in *L'Unità*, cit.
[732] Il s'agit du premier exemple de "trilogie" réalisée par Goldoni et conçue pour rivaliser avec le succès des comédies exotiques de son concurrent l'Abbé Pietro Chiari. La protagoniste de la trilogie est l'esclave circassienne Hircana, dont on suit les aventures passionnelles et complexes tout au long des trois pièces :

avons évoqué à plusieurs reprises dans le chapitre précédent. Nous n'en connaissons malheureusement pas la date, mais compte-tenu de l'emploi de la conjugaison des verbes au passé, pour ce qui concerne la pièce de l'*Arlecchino* (« *è stato affrontato* » / « a été affronté »), et au futur, pour le projet estival (« *opera che verrà rappresentata* » / « œuvre qui sera représentée »), étant donné par ailleurs la déclaration faite par Poli au journaliste de *La fiera letteraria*, nous pouvons imaginer que le document a dû être rédigé pendant les mois d'avril et mai 1957. En effet, Poli écrit :

> Avec la mise en scène de *Ircana*, une adaptation à partir de *Ircana* (*sic*) *in Julfa*, *Ircana* (*sic*) *a Ispaan*, *La Sposa Persiana*, œuvre qui sera représentée l'été suivant au Théâtre de Palazzo Grassi à Venise, à l'occasion d'un festival international universitaire goldonien organisé par la Biennale de Venise, sera développée la thématique du monde oriental de Goldoni[733].

Dans ce paragraphe, Poli met en avant deux questions centrales. La première concerne, nous l'avons vu, le fait de revenir au montage dramatique en abandonnant l'idée de mettre en scène une pièce intégrale du Vénitien, et en évoquant pour la première et unique fois l'idée de se dédier à la trilogie persane, projet qui cependant ne verra jamais le jour. Dans le même paragraphe, Poli mentionne aussi sa participation à la section universitaire que la direction du Festival de la Biennale du théâtre a décidé de mettre en place pour la première fois.

En effet, comme il est mentionné sur l'affiche du XVI[e] Festival International du Théâtre de Prose, que nous avons présentée en ouverture du chapitre, la dernière semaine du festival (du 6 au 13 août) était entièrement dédiée à quatre compagnies universitaires invitées à présenter leur interprétation d'une des pièces de la vaste production goldonienne. Le Théâtre universitaire de Zagreb présente le 8 août au Palazzo Grassi *Il feudatario* (*Le feudataire* - 1752), suivi le 11 août par une autre interprétation de *Il servitore di due padroni* (*Arlequin serviteur de deux maitres* - 1745 pour le canevas, entièrement rédigée et publiée en 1753) représenté par le théâtre universitaire expérimental de Barcelone. Le festival se termine le 13 du même mois, avec *Le donne di buon umore* (*Les femmes de bonne humeur* - 1758) proposé par la compagnie anglo-

---

La Sposa Persiana (*L'Épouse persane* - 1753), *Ircana in Julfa* (*Hircana à Julfa* - 1755) et *Ircana in Ispaan* (*Hircana à Ispahan* - 1756). Pour une étude systématique de la trilogie, voir la thèse de doctorat d'Eleonora Visciglio, *Traduction et adaptation pour la scène d'un théâtre exotique : la "trilogie persane" de Carlo Goldoni (1753-1756)*, sous la direction de Françoise Decroisette, Université Paris 8, 2008.

[733] Giovanni Poli, document dactylographié *Le storie di Arlecchino,* in *Scatole lignee*, n°41-8. [« Con la realizzazione scenica d'*Ircana*, una riduzione da *Ircana* (*sic*) *in Julfa*, *Icarna* (*sic*) *a Ispaan*, *La Sposa Persiana*, opera che verrà rappresentata l'estate ventura nel Teatro di Palazzo Grassi di Venezia, in occasione di un Festival Internazionale Universitario Goldoniano organizzato dalla Biennale di Venezia, sarà svolto il tema del mondo orientale di Goldoni »].

saxonne de l'université de Leeds. Le seul à ne pas présenter une comédie de Goldoni est Poli, qui ouvre la session universitaire le 6 août, avec une nouvelle anthologie scénique, sous le titre ambitieux de *La Venezia di Goldoni* (*La Venise de Goldoni*), qu'il crée en l'espace de peu de temps, avant le commencement du festival, à la place de la trilogie persane.

Le fait d'être appelé à représenter Venise, mais aussi tout le mouvement du théâtre universitaire italien - en lieu et place de la compagnie universitaire de Parme par exemple, très engagée et active comme nous l'avons fait remarquer auparavant - est une vraie reconnaissance de son travail, même si comme le souligne Gino Nogara, ce n'est pas la première fois que Poli a le privilège de présenter l'une de ses "créatures dramatiques" dans le cadre du Festival de la Biennale théâtre. À ce propos, le journaliste rappelle qu'« une reconnaissance officielle lui a été décernée l'an dernier [1956] par la Biennale, incluant le *Laudes Evangeliorum*, représentation sacrée d'après des textes anonymes de Pérouse du XIII^e^ siècle, dans le cadre des événements du Festival International de la Prose »[734]. Spectacle *summa* du travail accompli jusqu'en 1956, cette anthologie scénique, la première de l'activité de notre "auteur-monteur", bien qu'elle se démarque de l'univers des masques de *commedia*, est à considérer comme le « résultat de nombreuses années de travail »[735] au sein de la Compagnie Ca' Foscari. Après une dizaine d'années d'activité sur le territoire, Poli commence enfin à obtenir quelque reconnaissance de la part des organismes institutionnels de la ville. Certes, sa nouvelle technique de création dramaturgique les intrigue, mais ils ont probablement intérêt à valoriser les initiatives locales, car comme l'explique Poli dans une interview au périodique *Il popolo*, le panorama théâtral vénitien, mis à part le Festival estival de la Biennale et la maigre saison au Ridotto, est mal en point.

> Après la fermeture du glorieux Théâtre Goldoni, la situation à Venise est allée progressivement en s'aggravant et, pratiquement, à part la brève saison qui a lieu au Théâtre Ridotto, notre théâtre est le seul qui exerce une activité permanente, avec un répertoire régulier. En d'autres termes, le Théâtre Ca' Foscari exerce, de ce point de vue, la fonction d'un théâtre stable, mais s'en éloigne ostensiblement, tant pour le choix des textes d'avant-garde, surtout ces dernières années, que pour la physionomie de la structure exclusivement culturelle et artistique[736].

[734] Gino Nogara, « Lettera teatrale da Venezia», *La fiera letteraria*, cit. [« un riconoscimento ufficiale glielo ha conferito lo scorso anno la Biennale includendo le *Laudes Evangeliorum*, sacra rappresentazione tratta da Anonimi perugini del '200, nel quadro delle manifestazioni del Festival internazionale della Prosa »].

[735] Giovanni Poli, *Dieci anni*, cit., p. 64. [« il concreto risultato di lunghi anni di lavoro »].

[736] Auteur inconnu, « Il piccolo teatro di Ca' Foscari », *in Il Popolo*, 7 janvier 1958. [« Dopo la chiusura del glorioso Teatro Goldoni, la situazione a Venezia è andata man mano aggravandosi e, praticamente, tranne la breve stagione che si svolge al Teatro Ridotto, il nostro teatro rimane l'unico che esplica un'attività

En effet, depuis qu'en 1953, la Compagnie Ca' Foscari s'est vue dotée d'espaces à l'intérieur de l'immoble *Ca' Giustinian dei Vescovi*, équipés grâce à des fonds universitaires pour fonctionner comme un théâtre "public", l'activité de Poli s'est ainsi intensifiée et régularisée à tous points de vue et peut désormais s'épanouir au sein d'une compagnie stable, avec des saisons riches, une ligne artistique et une "mission" culturelle précises[737]. Dans ce nouveau climat, nettement plus propice à la création théâtrale, Poli développe une dramaturgie propre, que nous avons définie - à propos de *Le storie di Arlecchino* - de manière peut-être un peu audacieuse de "postdramatique", empruntant la notion à Hans-Thies Lehmann. Ce que nous voulions souligner, c'est que ce premier montage scénique est nettement en rupture avec la tradition du théâtre dramatique et, à notre sens, doit être lu - comme d'ailleurs une bonne partie de la production polienne successive - dans une "perspective postdramatique"[738], l'adjectif "dramatique" n'exprimant ici aucune qualité, mais étant utilisé dans son sens premier, soit "appartenant au drame", le terme de drame, du grec *δρᾶμα*, désignant étymologiquement n'importe quelle action scénique.

Pour saisir pleinement l'intérêt du travail de création dramaturgique de Poli, il est donc nécessaire de faire une digression en direction des théories littéraires les plus avancées du siècle passé avec lesquelles Poli pouvait se confronter. Nous faisons référence notamment à celles de Peter Szondi, qui dans son ouvrage majeur *Théorie du drame moderne 1880-1950*[739], datant de 1956, soutient que vers la fin du XIX^{e} siècle, la forme dramatique entre totalement et inexorablement en crise. Pour le chercheur hongrois, le drame moderne est issu de la mentalité humaniste de la Renaissance, où

---

continuativa, con repertorio regolare. In altre parole il Teatro di Ca' Foscari assolve, da questo punto di vista, la funzione di un teatro stabile, ma se ne distingue nettamente sia per la scelta dei testi di indirizzo d'avanguardia, specie negli ultimi anni, sia per la fisionomia dell'istituzione esclusivamente culturale e artistica »].

[737] Cf. supra, « Le repertoire du Theatre Universitaire Ca' Foscari ».

[738] Marco De Marinis, dans son intervention *La prospettiva postdrammatica : Novecento e oltre*, qui s'est tenue à l'occasion du colloque international *Dramma vs Postdrammatico*, (et aujourd'hui in *Prove di drammaturgia*, n°1 / 2010, Corazzano - Pise, p. 12-16), fait remarquer que depuis longtemps, les chercheurs s'interrogent sur la crise du drame et la place du texte à l'intérieur de l'œuvre théâtrale. On peut citer de nombreux exemples d'études italiennes dédiées ces dernières années à la post-dramaturgie (alors que le livre de Lehmann analyse plutôt le théâtre post-dramatique). À ce propos, les études de Claudio Meldolesi sont fondamentales (cfr., *Id.*, « Con e dopo Beckett: sulla forma sospesa del dramma, la filosofia teatrale e gli attori-autori italiani », in *Teatro e Storia*, 27, 2006, p. 269-292 ; *Id.*, *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, Ubulibri, Milan, 2007), ainsi que ceux de Valentina Valenti (cfr., *Id.*, « La drammaturgia del disgelo », in *Frigidaire*, mai 1986) et de Marco De Marinis lui-même (cfr., *Id.*, « Postdrammaturgia: ritorno al futuro? », in *Nuovo Teatro*, 2/3, 1986-1987, p. 27-30).

[739] Peter Szondi, *Théorie du drame moderne 1880-1950*, traduit de l'allemand par Patrice Pavis avec la collaboration de Jean et Mayotte Bollack, Lausanne, L'Age d'Homme, 1983.

l'homme se positionnait comme mesure d'un monde fondé sur les rapports interhumains[740], en ayant essentiellement recours aux modèles de la dramaturgie classique, antiquisante, aristotélicienne, fondée sur l'alternance dialoguée, et sur les situations de conflits interpersonnels développés à l'intérieur d'une intrigue structurée autour de la 'catharsis' et de la résolution d'un conflit. Pour Szondi, après s'être émancipé du théâtre religieux du Moyen-Âge et de la culture des fêtes de la Renaissance, où la danse, le merveilleux visuel et la musique représentaient les éléments principaux, le drame aurait joui de presque trois siècles de primauté inconditionnelle, ceci jusqu'à la fin du XIX^{e} siècle, quand il entre en crise. De fait, l'auteur n'était plus en mesure de confier au seul dialogue l'expression totale de la vie de ses personnages, et le drame cesse d'être un tout hermétique se suffisant à lui-même, un microcosme obéissant à ses lois propres et détaché du cours du temps réel. C'est ainsi qu'à partir de la fin du XIX^{e} siècle, de nouvelles formes textuelles vont se développer, ne contenant plus qu'une narration déformée et un rapport à la réalité nouveau et subjectif. « Une fracture », comme l'explique Hans-Thies Lehmann, « s'était ouverte entre le théâtre et le texte »[741]. Ces formes textuelles "déconstruites" (théâtre de l'absurde, la revue politique d'Erwin Piscator ou encore les montages de Ferdinand Bruckner et bien d'autres), parmi lesquelles figurent à notre avis, le montage anthologique de Poli, préfigurent, dans le domaine littéraire, certains éléments de l'esthétique du théâtre postdramatique.

> L'épithète "postdramatique" s'applique à un théâtre amené à opérer au-delà du drame, à une époque "après" la validité du paradigme du drame au théâtre. Cela ne signifie pas : négation abstraite, ignorance pure et simple de la tradition du "drame". "Après" le drame signifie qu'il subsiste comme structure du théâtre "normal", une structure affaiblie et en perte de crédit[742].

Dans la perspective de la poétique aristotélicienne, qui règle une bonne partie de la création dramatique des siècles passés, la forme dramatique met en relief essentiellement des conflits qui peuvent être abstraits, philosophiques, religieux, ou bien concrets, incarnés par les intérêts ou les rivalités des antagonistes. La sphère du conflit intersubjectif propre au drame se voit perturbée de l'intérieur, que ce soit avec la dramaturgie analytique du norvégien Henrik *Ibsen* (1828-1906), la crise de la communication et du dialogue chez Anton Tchekhov, la tentation d'une dramaturgie subjective chez August Strindberg (1849-1912), la nécessité de représenter les forces

[740] *Ibid.* p. 13.
[741] Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, cit., p. 72.
[742] *Ibid*., p. 35.

sociales comme le fait Gerhart Hauptmann (1862-1946), ou encore la présence de la mort qui mine le primat de l'action chez Maurice Maeterlinck (1862-1949)[743]. La crise du drame - selon Hans-Thies Lehmann - s'inscrit dans une époque sans vrais conflits sociaux. Nous ne pouvons pas nier que la société actuelle, comme celle du début du siècle dernier, ne soit pas une société imprégnée de lourds conflits, mais leur nature a tellement changé que même la situation la plus conflictuelle ne peut plus se refléter dans la forme dramatique de la collision. L'érosion de la forme dramatique est en quelque sorte liée à une incapacité à penser la réalité telle qu'elle est caractérisée par les conflits[744]. Vision qui résume assez bien celle exprimée par Giovanni Poli dans une interview avec un journaliste du périodique *Il Popolo*, où il souligne l'impossibilité d'une "crise interne" au théâtre italien qui, à son avis, empêcherait qu'il puisse évoluer de manière consciente, volontaire, réfléchie, mais surtout audacieuse :

> Il me semble que l'insuffisance la plus grave dans laquelle s'embourbe le théâtre en Italie est l'absence de sa propre crise, l'incapacité à proposer une critique impitoyable de lui-même. L'impossibilité de réfuter une tradition, proposant une révolution jusqu'aux fondamentaux les plus valables de la tradition elle-même. Ce n'est que par ce bouleversement des canons les plus chers, à travers un théâtre polémique, qui démolit, parfois seulement par un vif sentiment de révolte, parfois même pas soutenu par une réelle nécessité esthétique, qu'il sera possible de parvenir à des solutions harmonieuses entre les valeurs de la tradition et celles atteintes par le mouvement polémique lui-même[745].

La solution "polémique" que Poli met en place pour essayer à sa manière de faire face à l'impasse où se trouve, à son avis, le théâtre italien, s'incarne dans le recours à un procédé dramaturgique assez inédit en Italie, mais adopté par une grande partie de l'avant-garde européenne, surtout par les hommes de théâtre qui ont marqué la formation poétique de Poli, tels que Piscator, Meyerhold, Brecht[746]. Nous faisons ici référence à la technique particulière qu'il adopte pour créer le texte de *L'Arlecchino*, qui deviendra une

---

[743] Cfr., Peter Szondi, *Théorie du drame moderne 1880-1950*, cit., p. 19-62.

[744] Cfr., Hans-Thies Lehmann, « Cosa significa teatro postdrammatico? » in *Prove di drammaturgia*, n°1 / 2010, Corazzano (Pise), p. 4-7.

[745] « Il piccolo teatro di Ca' Foscari », in *Il Popolo*, 7 janvier 1958. [« Mi pare che la deficienza più grave in cui si intristisce il teatro in Italia, sia la mancanza di una sua crisi, l'impossibilità di proporre una critica spietata a se stesso. La inefficienza a negare una tradizione, proponendosi una rivoluzione fino dai fondamenti più validi della tradizione stessa. Soltanto attraverso questo sommovimento dei canoni più cari, attraverso un teatro polemico, che demolisce, talora soltanto per un acceso sentimento di rivolta non suffragato da alcun valore di necessità estetica, sarà possibile giungere a soluzioni di armonia tra i valori della tradizione e quelli validi raggiunti dal movimento polemico stesso »].

[746] Brecht par exemple, dans son théâtre épique, utilise la technique du montage car elle vise à briser la linéarité du récit, de l'écriture, à faire éclater l'unicité du personnage, produisant ainsi des césures et détruisant « l'harmonie d'un sens clos et l'idéologie qui la sous-tend » (Felicie Pastorello, « La catégorie du montage chez Tretjakov, Arvatov, Brecht », in Denis Bablet (dir.), *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, La cité-L'Age d'Homme, Lausanne, 1976, p. 119).

constante de son travail de création dramaturgique, c'est-à-dire le "montage anthologique" de matériaux textuels déjà existants. Selon les circonstances, il se sert de scènes, répliques, passages, d'une sélection précise de comédies de différents auteurs - dans les cas spécifiques de *Le storie di Arlecchino* et de *La Venezia di Goldoni,* uniquement celles du Vénitien - dans lesquelles il intercale ses propres textes.

Ces techniques d'assemblage artistique, qui prennent la forme de montages ou même de collages, sont employées dans des domaines artistiques tout à fait hétérogènes, et apparaissent au XX^{e} siècle vers les années vingt, à l'époque de la crise des arts du monde occidental, qui coïncide avec double choc de la Première Guerre mondiale et de la Révolution russe de 1917. Ces procédés peuvent ainsi être considérés comme les reflets artistiques de cette crise culturelle et théâtrale qui prélude à la crise du drame analysé par Szondi.

> En 1912, Braque et Picasso utilisent pour la première fois le collage en tant que procédé pictural voulu, et c'est en 1916 qu'on date habituellement le premier emploi "artistique" du montage au cinéma par Griffith dans *Intolérance*. L'utilisation du collage et plus encore du montage va connaître un développement particulièrement brillant durant les années vingt et au début des années trente, tant dans les arts plastiques, le photomontage et le cinéma que dans la poésie, le roman (Dos Passos, Döblin) et le théâtre sous ses formes littéraires (Tzara, Vitrac, Litmontage, pièces didactiques de Brecht, etc.) et scéniques ("remontage" des classiques chez Meyerhold, travaux théâtraux d'Eisenstein, "revues" d'agit-prop en Allemagne, premier théâtre-document de Piscator etc.)[747].

En France, « où l'on était plus timoré dans ce domaine »[748] par rapport à la Russie de Meyerhold, c'est Jacques Copeau qui, en 1927, tente un timide essai dans cette direction. Il fait une tentative de montage scénique à partir de *L'Anconitana* (*L'Anconitaine* - XVI^{e} siècle, datation précise inconnue) d'Angelo Beolco dit Ruzante, en modifiant la succession des scènes et en ajoutant de nouvelles parmi lesquelles une scène mimée et un prologue. Cela est d'autant plus intéressant pour notre analyse que Copeau va précisément chercher dans le répertoire théâtral italien, celui-là même qui fonde la démarche de Poli. En Italie, ce sont sans doute les Futuristes qui se sont le plus intéressés à ces nouveaux procédés, notamment Anton Giulio Bragaglia qui publie pour la première fois en 1913, dans son livre *Fotodinamica futurista*, des propositions visant à relier la photographie et le graphisme par la technique du collage, et qui continuera ses

[747] Denis Bablet, « Exposé Introductif », in *Ibid*., p. 11.
[748] Odette Aslan, « Vers une nouvelle écriture dramatique, », in *Ibid*., p. 201.

expérimentations de "composition" plutôt dans le domaine cinématographique que théâtral.

S'il est évident qu'en général, les frontières entre le collage et le montage ne sont pas très précises, il faut néanmoins en mettre en avant les caractéristiques principales, comme le fait Denis Bablet dans son *Exposé introductif* au volume *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*[749], datant de 1976. Le collage, précise-t-il, est l'insertion au sein de l'œuvre d'art "principale", de matériaux et d'éléments étrangers, c'est-à-dire l'introduction « de réalités objectives, d'objets "tout prêts", bruts ou traités, de reproductions originales ou mécaniques »[750] ; alors que le montage appartient plutôt « à un art d'"ingénieur", de "producteur" et non pas de rêveur inspiré »[751]. Le "monteur" est ainsi l'*artifex* du « rapport construit, établi, voulu, entre les diverses éléments, assemblés au niveau des matériaux, des formes, des significations, quelle que soit la nature de ces éléments (littéraires, photographiques, etc.) »[752]. C'est donc l'intentionnalité du monteur qui doit être soulignée, car « le hasard semble exclu de la démarche et de la création. Monter c'est choisir et assembler pour construire, mettre en rapport, pour expérimenter »[753].

Le travail de Poli, sur l'œuvre goldonienne d'abord, puis sur les matériaux textuels appartenant aux comédiens italiens ensuite, doit donc être analysé dans une perspective plus large, qui prend en compte la crise traversée par le drame moderne, car à l'instar de tant d'autres auteurs de théâtre du XX^{e} siècle, il met en place précisément au niveau de l'écriture dramaturgique, des dispositifs post-dramatiques, tels que le morcellement, l'incomplétude, l'interruption, la suspension du sens[754], qui dans son cas spécifique sont véhiculés par la forme du montage anthologique, et qui déstabilisent les fondements de la forme-drame, c'est-à-dire l'unité diégétique, les personnages : la mimésis elle-même.

La forme du montage employé par Poli nous semble trouver ses racines dans le montage littéraire, ou lit-montage russe des années vingt[755]. Selon Claudine Amiard-

[749] Denis Bablet (dir.), *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, cit. Recueil des actes de la table ronde internationale du Centre National de la Recherche Scientifique qui s'était tenue sur cette même thématique du 11 au 14 mai 1976.
[750] Denis Bablet, « Exposé Introductif », in *Ibid*., p. 12.
[751] *Ibid*., p. 13.
[752] *Ibid*., *ivi*.
[753] *Ibid.*, *ivi*.
[754] Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, cit., p. 72 *et sq.*
[755] Le concept de montage littéraire ou "lit-montage" se développe dans la Russie d'après la Révolution d'Octobre (1917), et il est définit pour la première fois par la revue *Scène de club* (Klubnaja scen, n° 2, 1927, p. 33), une dizaine d'années plus tard, comme « un assemblage de morceaux de matériaux variés en une œuvre globale » et « réunis autour d'un seul thème ». Cfr., Claudine Amiard-Chevrel, « Le lit-

Chevrel, qui s'est occupée longuement de la question, il faut prendre la précaution de distinguer deux sortes de montage textuel : le montage de textes d'emprunt et le montage de textes originaux. Dans les deux cas, il doit y avoir un "thème principal". Le montage d'emprunt concerne une création effectuée à partir de textes littéraires déjà existants. En revanche, le montage de textes originaux, comme l'entend la chercheuse, est le montage de textes écrits par l'"auteur" même du montage. Dans le cas du montage anthologique de Poli, ces deux variantes du lit-montage coexistent dans un organisme formé à la fois de textes littéraires déjà existants et de textes originaux de notre auteur-monteur. Paradoxalement, cette nécessité qu'a Poli de s'éloigner au fur et à mesure de la forme dramatique le rapproche du théâtre des masques du XVI^{e} siècle, un théâtre fait de *parti* et *ruoli* (rôles)[756], qui n'était pas assujetti au texte mais qui était un théâtre *avec* le texte, où le spectacle était composé, là aussi, à partir de textes littéraires déjà existants et que les acteurs talentueux assemblaient ensemble lors de la représentation.

Selon Marco De Marinis, c'est Eugenio Barba qui a su préciser de façon explicite - parlant de son spectacle *Mythos* (1998) - les différences entre ces deux modalités de travail : un théâtre *pour* le texte, et un théâtre *avec* le texte.

> Au théâtre, il existe une multitude de façons de travailler sur un texte littéraire. Mais on peut toutes les rassembler en deux tendances : travailler *pour* le texte, travailler *avec* le texte. Travailler *pour* le texte signifie considérer l'œuvre littéraire comme valeur principale du spectacle. Acteurs, mise en scène, organisation de l'espace, accompagnement musical sont utilisés pour mettre en valeur la qualité et la complexité de l'œuvre, ses sous-entendus, ses liens avec le contexte d'origine et le contexte actuel, sa capacité à rayonner dans différentes directions et dimensions. […] J'aime le théâtre qui suit cette voie jusqu'au bout. Mais je le pratique rarement. Je me limiterai donc à l'autre tendance. […] Travailler *avec* le texte signifie choisir une ou plusieurs œuvres littéraires non pas pour se mettre à leur service, mais pour élaborer une sorte de substance qui vient alimenter un nouvel organisme : le spectacle.[757]

---

montage » in Denis Bablet (dir.), *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, cit., p. 161-175.

[756] Cf. Ferdinando Taviani, « La composizione del dramma nella Commedia dell'Arte », in *Quaderni di Teatro*, n. 15, 1982.

[757] Eugenio Barba, in Marco De Marinis, *Dramma VS postdrammatico*, cit., p. 13. [« Ci sono infiniti modi di lavorare in teatro su un testo letterario. Ma possono tutti essere raccolti in due tendenze : lavorare per il testo, lavorare con il testo. Lavorare per il testo significa assumere l'opera letteraria come il valore principale dello spettacolo. Attori, regia, organizzazione dello spazio, accompagnamento musicale vengono usati per far brillare la qualità e la complessità dell'opera, i suoi sottintesi, i suoi legami con il contesto d'origine e il contesto attuale, la sua capacità di irraggiarsi in diverse direzioni e dimensioni. […] Amo il teatro che segue questa via fino in fondo. Ma lo pratico raramente. Mi limiterò, quindi, all'altra tendenza. […] Lavorare con il testo vuol dire scegliere una o più opere letterarie non per mettersi al loro servizio, ma per elaborarle come una sostanza che vede alimentare un nuovo organismo : lo spettacolo »].

Il est vrai, comme le souligne Marco De Marinis, qu'une grande partie des exemples du théâtre *avec* les textes sont des spectacles mythiques et paradigmatiques du nouveau théâtre de la deuxième partie du XX^{e} siècle, de *Apocalypsis cum figuris* (1969) de Grotowski, au *Paradise Now* (1968) du Living Theater, de *Mahabharata* (1985) de Brook-Carrière, à L'*Âge d'or* (1975) d'Ariane Mnouchkine. Loin de nous l'idée de vouloir mettre en résonance le travail de Poli avec ces figures majeures du théâtre contemporain. Reste qu'avec sa compagnie universitaire, Poli conduit également un travail *avec* le texte, en tant que dramaturge mais aussi en tant que metteur en scène, en se servant des œuvres littéraires pour nourrir et créer de nouveaux "organismes dramatiques" répondant à une intuition précise : un "thème principal" qui l'entraîne dans une démarche de recherche presque scientifique.

I.4 *La Venezia di Goldoni* (1957) : un Janus Bifrons

La thématique principale que Poli choisit pour son deuxième montage anthologique n'est pas celle de la vision du monde oriental de Goldoni, mais plutôt celle de « son Monde » tout court : Venise. Il décide en effet de créer une nouvelle anthologie scénique à partir de douze pièces du corpus goldonien, où il va rechercher le regard que Goldoni porte sur la Venise de son temps. Poli tente de démêler, à travers ce montage scénique, les rapports complexes et profonds que Goldoni entretient avec sa ville natale. Il nous semble que notre auteur souhaite alors approfondir cette zone d'ombre qu'il a entrevue en travaillant sur l'évolution du masque du premier Zanni, en mettant en place une lecture de l'œuvre goldonienne révélatrice de troubles et d'inquiétudes que l'historiographie goldonienne a repéré bien plus tard[758]. Avec le spectacle de *La Venezia di Goldoni*, Poli tente de mettre en évidence, chez Goldoni, « l'existence des thématiques, sociales ou politiques, implicitement associées à la décadence de la République de Venise »[759]. Ainsi, son intention serait de conférer à la cité lagunaire telle que Goldoni la met en scène, non pas une fonction de cadre ou de décor pour le jeu scénique, mais une fonction de protagoniste : *La Venezia*, de la même façon que Goldoni intitule ses comédies *Il*

[758] Le fait qu'en 1998, le Comité Européen Goldoni et le Centre Aixois de Recherche Italienne aient organisé un colloque international intitulé exactement comme le spectacle de Poli est révélateur de ce constat. Cf. Georges Ulysse (éd.), *La Venezia di Goldoni*, Préface de José Guidi, Actes du Colloque organisé par le Centre Aixois de Recherche Italienne - Aix en Provence, 1-3 décembre 1993 - avec le concours du Comité Européen Goldoni, Publication de l'Université de Provence, 1998.

[759] Giovanni Poli, *Dieci anni*, cit., p. 43. [« l'esistenza di motivi contenutistici - di natura sociale o politica - implicitamente connessi con la decadenza della Repubblica Veneta »].

padre di famiglia, La buona moglie, Il giocatore etc… Elle représenterait également un ensemble complexe des rapports sociaux, révélateur du relâchement des mœurs, de la dégradation des liens familiaux et de la baisse de l'activité mercantile.

> Dans *La Venezia di Goldoni*, nous essayons de percevoir l'auteur Vénitien immergé dans la spiritualité de son siècle, en tentant de capturer ces valeurs d'inspiration - les affections, l'idéalisme, les intérêts sociaux - que les images ne font pas apparaître avec évidence, mais qui ça et là se cachent secrètement[760].

Comme il l'expose dans son ouvrage sur les années d'activité à Ca' Foscari, Poli est allé à la recherche, « ça et là », de ces indices disséminés dans l'œuvre goldonienne qui contredisent la vision joyeuse et sans conflit que le vieux Goldoni avait voulu laisser de sa ville. Une Venise chantante, sans heurt ni haine, où tout le peuple chante en harmonie sur la même musique, celle d'une langue dialectale à défendre et à protéger. Il écrit dans ses *Mémoires* de vieux poète : « On chante dans les places, dans les rues, et sur les canaux, les marchands chantent en quittant leurs travail, les gondoliers chantent en attendant leurs maîtres. Le fond du caractère de la nation est la gaité, et le fond du langage vénitien est la plaisanterie »[761]. En réalité dans l'œuvre goldonienne, comme le soutient Poli et comme l'ont démontré des chercheurs tels que Ginette Herry, notamment dans son essai *La première Venise de Goldoni*[762], ou avant elle Gianfranco Folena[763], on assiste à une évolution progressive de l'image que le poète a de la ville. La Venise « élective, fantasmagorique ou rêvée »[764] des années précédant la réforme goldonienne fait ensuite place à une nouvelle "Venise" « âpre dans un Carnaval sans joie »[765]. Cette nouvelle image de la ville apparaît, selon Ginette Herry, pour la première fois en 1752, dans *Les femmes jalouses*, alors que pour le linguiste italien Gianfranco Folena, c'est seulement avec ses premières comédies populaires en vénitien et en vers telles que *Le massere* (carnaval 1755), *Le donne di casa soa* (automne 1755), et surtout dans *Il campiello* (carnaval 1756), que ce glissement s'opère. Nous n'avons aucunement l'intention d'intervenir dans ce débat entre connaisseurs avisés de l'œuvre goldonienne, mais nous pouvons néanmoins avancer l'hypothèse selon laquelle Poli se serait positionné entre les deux, identifiant déjà des traces de cette vision décadente de la

[760] *Ibid.* [« Ne *La Venezia di Goldoni*, cerchiamo di sentire l'Autore Veneziano immesso nella spiritualità del suo secolo, tentando di cogliere quei valori di ispirazione - affetti, idealità, interessi sociali - che non certo evidenti appaiono dalle immagini, ma che senza dubbio qua e là si celano segreti »].
[761] *Mémoires*, I, XXXV, 161.
[762] Ginette Herry, *La première Venise de Goldoni*, in Georges Ulysse (éd.), *La Venezia di Goldoni*, cit., p. 40-68.
[763] Gianfranco Folena, *L'Italiano in Europa*, Turin, Einaudi, 1983, p. 290 *et sq.*
[764] Ginette Herry, *La première Venise de Goldoni*, cit., p. 40.
[765] *Ibid.,* p. 42.

Serenissima à partir de 1749, dans la comédie de *La buona moglie*. Cependant il reste très attaché aux gondoles, au carnaval, aux masques, aux dialectes, à la choralité, au « cortesan » vénitien tel que le présente Goldoni comme un double de soi, aux jeunes filles de bonne humeur. Notre metteur en scène ne cherche pas à identifier un tournant précis dans la production goldonienne, en n'accomplissant aucunement une lecture temporellement linéaire et diachronique de l'œuvre goldonienne, mais en se livrant plutôt à une lecture synchronique de l'ensemble des comédies vénitiennes de l'auteur. Comme on peut le remarquer dans le tableau suivant[766] où nous avons reconstruit la structure du montage anthologique, l'enchaînement des comédies ne suit pas un ordre chronologique mais plutôt thématique - voir les chapitres-thématiques indiqués dans la cinquième colonne - comme nous aurons le plaisir de le constater à travers l'analyse de la pièce.

Structure du montage anthologique : *La Venezia di Goldoni*				
Primo tempo / Premier acte				
	Comédie de référence	**Année**	**Référence scènes**	**Chapitre-thématique**
1	*La putta onorata* (*L'Honnête Fille*)	1748	II, 21, 26	*Il gondoliere* (*Le gondolier*) [Extérieur : canal avec gondoles]
2	*L'uomo di mondo* (*L'Homme du monde*)	1738	I, 1, 2*, 3*, 4, 5*, 6, 7, 11, 12 - II, 3, 4*, (5, 6, 7), 16, 18, 19, 20 - III, 13	*Gioie e spensieratezza* (*Joies et insouciances*) [Extérieur : canal avec gondoles / devant la taverne de Brighella / devant la maison de Eleonora]
3	*Le morbinose**	1758	I*, 1*, 3*, 11*, 12* II*, 5*, 1*	*Il carnevale : una burla* (*Le carnaval : une plaisanterie*) [Intérieur : maison de Marinetta. Extérieur : calle/ruelle]
4	*I morbinosi**	1759	I*, 1*, 2*, 4*, 5*	*Il carnevale : preparativi di una cena* (*Le carnaval : préparatifs pour un dîner*) [Extérieur : canal avec gondoles]
5	*Le massere** (*Les Cuisinières*)	1755	I, 5, 8*, 9, 10 - III, 1, 2, 3, 6*, 7, 8, 9*	*Il carnevale : preparativi di una mascherata* (*Le carnaval : préparatifs d'une mascarade*) [Extérieur : calle/ruelle]

[766] Le tableau « Structure du montage anthologique : *La Venezia di Goldoni* » a été réalisé à partir du scénario retrouvé dans les archives Poli qui, n'étant pas pensé pour être édité, nous a demandé un important travail de recherche et de vérification concernant la provenance d'un grand nombre de scènes et même des comédies utilisées. Il a fallu nous plonger dans l'océan des œuvres goldoniennes suivant le fil d'Ariane que Poli a débobiné et ce fil s'est avéré être très « long ». En effet, à la différence de *Le storie di Arlecchino*, Poli ne note pas systématiquement, à côté du titre de chacune des pièces goldoniennes, le numéro de la scène et de l'acte utilisés ; parfois, il ne note même pas la pièce source. Nous avons donc dû procéder à un vrai travail de reconstruction des sources dont ce tableau en synthétise les résultats. Nous signalons avec le signe /*/, toutes les informations qui n'étaient pas présentes dans le scénario de la pièce. Les numéros des scènes reportés entre parenthèses correspondent à ceux que Poli efface à la main, donc entre parenthèses nous signalons les coupures. La seule erreur d'annotation concerne la scène 7 de l'acte III de *Le massere*, qui était indiquée être la scène 4.

Secondo Tempo / Second acte				
6	*La buona moglie* (*La Bonne Épouse)*	1749	III, 1, 2, 3, 4	*Gondolieri senza Lavoro* (*Gondoliers sans emploi*) [Extérieur : canal avec gondoles]
7	*Sior Todero brontolon* (*Théodore le Grincheux*)	1762	I, (5), 4*, 7*	*L'Anti-Cortesan* [Intérieur : maison Sior Todero]
8	*Le donne gelose** (*Les femmes jalouses*)	1752	II*, 12*, 13*, 14*, 17*, 18*, 19*, 20*, 21*	*Dissesti familiari* (*Problèmes familiaux*) [Intérieur : maison Siora Tonina]
9	*Il giocatore* (*Le Joueur*)	1750	III*, 1 - II*, 1*, 9*, 10*, 11*	*Il giocatore* (*Le Joueur*) [Extérieur : calle/ruelle]
10	Soliloque du finale : *I rusteghi* (*Les Rustres*)	1760	I*, 1*, 2*, 4*, 5*, 6* II, 9*	*Agonia del crepuscolo* (*Agonie du crépuscule*) [Intérieur : maison Sior Maurizio]
11	Soliloque du finale : *Una delle ultime sere di Carnovale* (*Une des dernières soirées de carnaval*)	1762	II*, 1* - I, 18* - III, 4*	*Agonia del crepuscolo* [*Agonie du crépuscule*] [Intérieur : maison Sior Zanmaria]
12	Soliloque du finale *:* *La casa nuova* *(Le Nouvel Appartement*)	1761	III*, 2* - II, 11*, 12*	*Agonia del crepuscolo* (*Agonie du crépuscule*) [Intérieur : maison Sior Anzoletto]
13	Soliloque du finale *:* *Una delle ultime sere di Carnevale* (*Une des dernières soirées de carnaval*)	1762	III*, 13*	*Agonia del crepuscolo* (*Agonie du crépuscule*) [Intérieur : maison Sior Zanmaria]
14	*Triste festa di maschere* (pantomime)			

À la différence de la pièce *Le storie di Arlecchino*, il ne s'agit pas ici d'une étude faite à partir d'un texte édité, car la pièce *La Venezia di Goldoni* n'a jamais vu le jour sur le papier et aurait sombré dans l'oubli si Poli, ou sa bienveillante épouse, n'avaient pas pris le soin de conserver un scénario en un seul exemplaire dans leurs archives privées. Cela nous permet aujourd'hui de pouvoir conduire une analyse en profondeur de cette lecture mélancolique que Poli fait de l'œuvre goldonienne et qui, en réalité, nous éloigne seulement en apparence du cœur de notre réflexion.

Le scénario que nous avons retrouvé et que nous présentons intégralement retranscrit en annexe est composé de cinquante cinq feuillets en A4 - sans compter les deux feuillets pour la reliure cartonnée. Le document est entièrement dactylographié, et présente des annotations manuscrites notamment concernant la suppression de certaines scènes et passages. Il ne s'agit certainement pas du scénario définitif, mais seulement d'un premier jet, même s'il est enregistré (sur la page de couverture) comme scénario du régisseur lumière. De fait, non seulement des scènes entières sont effacées, mais de plus, y

figurent, surtout dans le finale, des scènes tirées de certaines pièces goldoniennes[767] qui, nous le savons grâce au programme de salle contenant le déroulement du spectacle (voir ci-dessous), ne font pas partie de la version finale du spectacle. De plus, le document sur lequel nous avons travaillé ne présente ni la préface habituelle qui accompagne chaque pièce éditée par Poli, ni les moments extra diégétiques dont la critique contemporaine témoigne dans ses articles de journaux[768]. Comme nous l'apprend par exemple Bert[olini] : « Poli indique, dans le commentaire qui lie les deux parties du spectacle, intéressant et parfaitement réussi, que cette "anthologie" se présente comme "l'histoire du crépuscule d'une civilisation à travers les pages de son Poète" »[769]. Cette référence nous éclaire non seulement sur le fait que, comme dans le précédent montage anthologique, Poli prend la parole en tant que « moi-épique »[770] - pour emprunter à nouveau une définition de Szondi - pour guider le spectateur à travers ce voyage, mais de plus, en reportant les mots de notre auteur entre guillemets, le journaliste nous éclaire dans la reconstruction de ce qu'aurait dû être la pièce.

Grâce à nos recherches croisées, nous avons retrouvé dans les archives de l'ASAC (Archives Historiques des Arts Contemporains), où est conservée une bonne partie des documents concernant les différentes éditions du Festival de la Biennale théâtre, le programme de salle qui avait été rédigé à l'occasion de la première représentation de la pièce, lors des manifestations pour le 250^{e} anniversaire de la naissance de Goldoni. Dans ce programme, figurent la distribution complète de la première du spectacle[771], les noms des différentes pièces goldoniennes utilisées par Poli pour illustrer les chapitres

[767] Comme on peut le constater dans le schéma proposé, le finale de la pièce est construit à travers quatre "soliloques du finale", appelés ainsi par Poli. Dans le document source que nous avons retrouvé, il y en avait un cinquième, supprimé au stylo, qui était composé par un ensemble de différentes répliques tirées toutes de pièces différentes : une réplique du Pantalon dans *Il geloso avaro*, une autre de Sior Baldo dans *Le donne gelose*, et un dernier passage toujours de Pantalon mais dans *La bancarotta*. Les trois personnages, probablement présents sur scène tous en même temps, alternaient leurs répliques dans une lamentation pathétique sur leur condition d'hommes âgés et ruinés.

[768] Gastone Geron, « Studenti di tre Paesi al Festivl goldoniano », in *Gazzettino-Sera*, 6-7 août 1957 ; Bert[olini], « Un Goldoni "antologico" presentato dal Teatro di Ca' Foscari», in *Il Gazzettino*, 11 août 1957 ; « Antologia goldoniana del teatro di Ca' Foscari », in *Corriere della sera*, 11 août, 1957 ; Gastone Geron, « Antologia goldoniana » in *Gazzettino-Sera*, 12-13 août 1957 ; P. Zanotto, « Galleria Goldoniana », in *Corriere sera*, août 1957 ; Giovanni Pagan « Il feudatario e La Venezia di Goldoni a Palazzo Grassi» in *Minossse*, IX, n° 33, 17 août 1957.

[769] Bert[olini], « Un Goldoni "antologico" presentato dal Teatro di Ca' Foscari», cit. [« Dice il Poli nel commento che lega le due parti dell'interessante e ben riuscito spettacolo, che codesta "antologia" vuole essere "la storia del crepuscolo di una civiltà attraverso le pagine del suo Poeta"»].

[770] Peter Szondi, *Théorie du drame moderne 1880-1950*, cit., p. 17.

[771] Distribution de la première représentation de la *Venezia di Goldoni*, le 6 août au Palazzo Grassi : Sergio Bozzo, Bruno Cioffi, Efisio Coletti, Maria Pia Colonnello, Sandro Grinfan, Kiki Kazianka, Giorgio Levorato, Bruno Miani, Gabriele Nobile, Giancarlo Radoan, Gianni Perelda, Wilma Piombin, Massimo Poli, Stefano Poli, Giorgia Reberschak, Adelina Ruzzo Perez, Franco Zardo. Mise en scène Giovanni Poli ; décors Dorino Cioffi ; costumes Carla Picozzi ; musique Lino Tortani ; assistant à la mise en scène Franco Zardo ; lumières Bruno Sinibaldi ; production Joe Sartor.

thématiques, que nous reproduisons dans le schéma ci-dessus, et une description de la pièce signée par notre auteur-"monteur". Il est intéressant de remarquer que la première phrase de la présentation du spectacle coïncide avec celle reportée dans l'article de Bert : « C'est l'histoire du crépuscule d'une civilisation, à travers les pages de son Poète »[772]. Poli poursuit avec une présentation très poétique de la pièce, dont nous évoquerons des passages au fur et à mesure, et que nous supposons être en partie le texte que le narrateur omniscient récitait entre un acte et l'autre. Car si l'on regarde le schéma proposé plus haut, la pièce est construite en deux temps, qui synthétisent dialectiquement la vision que Poli avait de *La Venezia di Goldoni*. Le texte du « moi-épique » aurait eu pour fonction de lier les deux moments diégétiques, et probablement d'accompagner le triste final. « Tout se retrouve ainsi relativisé par la technique épique intégrée à un acte narratif »[773] - comme dans la pièce-montage de Ferdinand Bruckner, *Les Criminels* (1929)*,* exemple fondateur de ce procédé dramaturgique -, ce n'est donc plus le dialogue qui garantit la progression de l'œuvre, elle est désormais assurée par le moi épique qui se manifeste ainsi directement en prenant la parole.

Au niveau de la dimension temporelle, nous sommes face à une succession de quatorze actions isolées. Elles ne sont pas liées entre elles par une action concrète, comme la forme dramatique classique le réclamerait, mais par la relation qu'elles entretiennent avec le même thème, à savoir *La Venezia di Goldoni*. Poli leur donne à chacune un titre illustrant le contenu de la séquence. Le premier acte est ainsi formé par des "scènes" qui évoquent déjà à partir de leurs titres une Venise gaie, ouverte, plongée dans l'ambiance festive du Carnaval : *Il gondoliere*, *Gioie e spensieratezza*, *Il carnevale : una burla*, *Il carnevale : preparativi di una cena*, *Il carnevale : preparativi di una mascherata*. Le deuxième acte en revanche est composé de quatre séquences distinctes qui montrent une Venise repliée sur elle-même, inerte et fatiguée : *Gondolieri senza Lavoro*, *L'Anti-Cortesan, Dissesti familiari*, *Il giocatore*, *Agonia del crepuscolo*. D'ailleurs, comme le montre le tableau, entre les deux actes figure un passage significatif et progressif entre les espaces extérieurs, les places, les ruelles en plein air, les intérieurs,

[772] Giovanni Poli, « Presentazione », in *La Venezia di Goldoni*, Livret de salle - XVI Festival International du Théâtre de, La Biennale,Venise, 6 août 1957, p. 3. [« E' questa la storia del crepuscolo di una civiltà, attraverso le pagine del suo Poeta »].

[773] Catherine Ailloud-Nicolas, « La justice dans *Les Criminels* de Bruckner », in Criminocorpus [En ligne], "Théâtre et Justice : autour de la mise en scène des *Criminels* de Ferdinand Bruckner par Richard Brunel" (Valence, 14-15 octobre 2011), Justice et théâtre : d'une fondation commune à la confrontation des deux paroles en crise, mis en ligne le 17 février 2013, consulté le 18 octobre 2014. URL : http://criminocorpus.revues.org/2394 ; DOI : 10.4000/criminocorpus.2394
Sur cette même pièce, voir aussi Odette Aslan, « Vers une nouvelle écriture dramatique », in *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt,* cit., p. 213.

les maisons des marchands et des bourgeois. On assiste donc au niveau du cadre spatial, à un enfermement, à un repli de Venise sur elle-même, ses citoyens abandonnant les *calli* pour rentrer dans leurs maisons, méfiants de l'extérieur et se protégeant de l'avenir.

À propos des *Criminels* de Bruckner, Catherine Ailloud-Nicolas fait remarquer que « les scènes ne s'engendrent pas les unes aux autres comme dans le drame, suivant une fonctionnalité fermée, elles sont l'œuvre du moi épique qui dirige son projecteur »[774], ce qui pourrait être appliqué à la construction de Giovanni Poli, sinon que dans *Les Criminels* nous assistons à un développement simultané de scènes se déroulant dans différentes pièces de la maison qui composent les décors. Chez Poli, le choix du moi épique a déjà été accompli *a priori*, et le spectateur assiste à un montage linéaire composé d'une succession de scènes, ce que nous avons appelé plus exactement : montage-anthologique. Le spectateur perçoit des fragments de dialogues, et dès qu'il a compris leur sens et qu'il se trouve disposé à rentrer davantage dans le drame, "le projecteur" passe à une autre scène qui éclaire à son tour un autre aspect de la thématique centrale du montage. Si cela est possible, c'est sans doute que Poli fait appel à la mémoire des spectateurs ; les comédies de Goldoni font en effet partie du patrimoine mémoriel du public, tandis que Venise représente un « mythe » et relève d'un imaginaire collectif, que Goldoni a contribué aussi à construire ou à reconstruire. En même temps il est intéressant de noter, en analysant les changements apportés dans les didascalies, que Poli est conscient du fait que le public d'aujourd'hui n'est pas celui de l'epoque de la *Serenissime*, car il "explique" des notions propres au XVIII^{e} siècle, ou bien il les efface, comme *il felze*, qui était une petite cabine fermée qui était sur les gondoles, et permettait aux couples illégaux d'être protégés, aujourd'hui disparu.

Dans la première partie du spectacle, notre auteur-"monteur" décrit la « vie des plaisirs de la Venise du XVIII^{e} siècle »[775], choisissant des passages de certaines pièces où est mis en jeu le caractère vénitien de la société civile et du monde populaire. Poli nous présente une Venise qui « sourit, débonnaire, inconsciente »[776] de tout, comme elle l'était aussi, selon lui, au temps de Goldoni : « Venise, comme le poète qui la décrit, n'est pas consciente de son sort »[777].

[774] Catherine Ailloud-Nicolas, « La justice dans *Les Criminels* de Bruckner », in *Criminocorpus* [En ligne], cit.
[775] Bert[olini], « Un Goldoni "antologico" presentato dal Teatro di Ca' Foscari», cit. [« vita godereccia della Venezia settecentesca »].
[776] Giovanni Poli, « Presentazione », in *La Venezia di Goldoni*, Livret de salle, cit., p. 3. [« Sorride bonaria, spensierata »].
[777] *Ibid.* [« Venezia come il poeta che tutta la esprime, è inconsapevole del suo destino »].

> Sur ses canaux, les gondoles passent légères et silencieuses ; les étrangers se rendent aux tavernes, les jeunes s'aventurent dans de galantes scènes d'amour, les jeunes filles soupirent aux fenêtres. Et le carnaval est en fête, dans les maisons et dans les rues : les troubles actuels sont oubliés ; il règne un air de joie, un désir d'évasion, de rires, de plaisanteries. Et d'autres carnavals, toujours moins joyeux, alternent avec des jours de profonde mélancolie[778].

Dans la seconde partie du spectacle, l'atmosphère change totalement et Poli se risque à représenter le soi-disant « Goldoni social »[779], témoin attentif d'une Venise en faillite morale, politique et économique où le manque de travail pousse les uns à se disputer, les autres à se ruiner.

> Les gondoliers se plaignent du manque de travail et se disputent violemment pour quelques rares passagers ; dans les maisons, les anciens, seuls conscients de la ruine imminente, éduquent leurs enfants à une rude épargne, avec une sorte de tyrannie spirituelle; les femmes s'affrontent dans d'âpres bagarres de jalousie, par pure jalousie pour le mâle qui regarde les autres femmes ; les jeunes sortent de la maison de jeu, décidés à se suicider s'ils ne parviennent pas à trouver la somme qui leur permettra de tenter à nouveau leur chance[780].

Dans cette description de la Venise « crépusculaire », Poli fait défiler une galerie de portraits humains, en sélectionnant les personnages de l'univers goldonien marqués négativement.

> Des hommes au bord de la faillite, des jeunes mariés qui se souviennent avec nostalgie des carnavals passés, des filles qui brûlent de désir de sortir de leurs maisons ou tout simplement de regarder par la fenêtre, des vieux sauvages et grossiers, attachés à quelques vestiges, des jeunes sans énergie, sans rébellion, déplorent leur misérable condition actuelle[781].

---

[778] *Ibid.* [« Per i canali passano leggere e silenziose le gondole; alle locande scendono i forestieri, i giovani s'avventurano in galanti scene d'amore, dalle finestre sospirano le fanciulle. E il carnevale è in festa nelle case e nelle piazze: le presenti angustie sono dimenticate; c'è aria di gioia, desiderio di evasione, di risa, di burle.
E altri carnevali s'alternano, sempre meno gioiosi, a giorni di profonda malinconia »].

[779] Bert[olini], « Un Goldoni "antologico" presentato dal Teatro di Ca' Foscari », cit.. Poli effectue ici une lecture très marquée de Goldoni, celle de la lecture sociopolitique marxiste, qui aujourd'hui a été un peu abandonnée par la critique contemporaine.

[780] Giovanni Poli, « Presentazione », in *La Venezia di Goldoni*, Livret de salle, cit., p. 3. [« I gondolieri lamentano la mancanza di lavoro e litigano violentemente per qualche raro passeggero; nelle case i vecchi, essi soli presaghi dell'imminente rovina, educano i figli a un duro risparmio con una sorta di tirannia spirituale; le donne di scontrano in acri zuffe di gelosia, ch'è soltanto gelosia per il maschio che sciala per altre; dalla casa di gioco escono giovani decisi al suicidio, se non riusciranno a reperire una somma che permetta loro di ritentare la fortuna »].

[781] *Ibid.* [« Uomini sull'orlo del fallimento, giovani spose che ricordano con accorta nostalgia i trascorsi carnevali, fanciulle che ardono dal desiderio di uscire dalle case o solo di affacciarsi ad una finestra, vecchi selvatici e rozzi, attaccati alle poche sostanze rimaste, giovani senza forza, senza ribellione, compiangono il loro misero stato presente »].

C'est ainsi que « l'histoire de la ville est accomplie »[782], mais elle est tellement insouciante à tous points de vue, qu'elle ne se rend même pas compte que « l'un de ses fils les plus aimés, l'un de ses artisans les plus talentueux l'abandonne - pour se rendre en Moscovie - avec la légère et souriante espérance du retour»[783]. Poli conclut le tout avec une affirmation qui soulève nombre de réactions contraires dans la critique de l'époque. Suivant son excursus historique, il arrive directement à la chute de la République vénitienne : « Dans quelques années, la Sérénissime se rendra volontairement aux quatre mille français commandés par Baraguey[784] d'Hilliers »[785].

« Doucement », telle est la mise en garde du journaliste Bert[olini], car l'histoire ne s'est pas exactement passée come Poli prétend la raconter : « Trente et une années passèrent encore entre les adieux de Goldoni pour sa ville bien-aimée et l'entrée des Français, qui en effet étaient seulement quatre mille, mais qui faisaient partie de l'armée de Bonaparte, lequel avait déjà mis en déroute les Piémontais et les armées autrichiennes »[786]. Or, que les données historiques fournies par Poli, qui encore une fois sont à lire dans une optique de création artistique sans prétention d'ordre historiographique, soient exactes ou non, il nous semble opportun de souligner que les mots cités dans l'article sont les mêmes que ceux qui figurent dans l'introduction de la pièce dans le livret de salle. Le journaliste cite donc la phrase prononcée par la *voix-off* pour terminer le spectacle. C'est encore là une confirmation de la présence dans ce montage de moments extradiégétiques qui, malheureusement, ne figurent pas dans le texte source. La *voix-off* récite ses répliques pendant une pantomime des « tristes

[782] *Ibid.* [« La storia della città è compiuta »].
[783] *Ibid.* [« uno dei suoi figli più diletti, uno dei suoi più bravi artigiani, l'abbandona con la lieve, sorridente speranza del ritorno »].
[784] *Ibid.* [« Louis Baraguey d'Hilliers (Paris 1764 - Berlin 1813) est un général de l'armée française servant sous l'armée d'Italie de la République française, qui a participé à la prise de Venise en mai 1797. C'est ainsi qu'après plus d'un siècle d'indépendance, le 12 mai 1797, la ville se rend à Napoléon Bonaparte. Le doge Manin est obligé d'abdiquer, le Conseil majeur est dissolu et un gouvernement provisoire est proclamé.
[785] *Ibid*. [« Fra qualche anno la Serenissima si consegnerà volontaria, balìa di quattromila francesi comandati da Baraguay d'Hilliers »]. Nous renvoyons notamment aux travaux de Xavier Tabet sur la chute de la République de Venise, qui était le sujet de sa thèse cf. *1797, la chute de la République de Venise : l'événement et ses récits*, thèse de doctorat sous la direction d'Alessandro Fontana, soutenue à l'Université de Paris 8 Saint Denis, 1996 ; cf. aussi sur la même question Christian Del Vento et Xavier Tabet (dir.), *Le mythe de Venise au XIXe siècle : débats historiographiques et représentations littéraires*, actes du colloque de Caen, 19-20 novembre 2004, Caen, Centre de recherche "Identités, représentations, échanges (France-Italie)", Université de Caen Basse-Normandie, 2006 ; Alessandro Fontana, Jean-Louis Fournel, Xavier Tabet (dir.), *Langues et écritures de la République et de la guerre : études sur Machiavel*, Gênes, Name, 2004 ; et le volume à caractère plus général de Pierre Daru, *Histoire de la République de Venise*, Alessandro Fontana et Xavier Tabet (éd.), Paris, R. Laffont, 2004, où en introduction est fait le point sur l'historiographie vénitienne.
[786]Bert[olini], « Un Goldoni "antologico" presentato dal Teatro di Ca' Foscari», cit. [« Piano. Passarono ancora trentun anni dal commiato di Goldoni dalla sua città tanto amata, all'entrata dei francesi che erano si quattromila soltanto ma che facevano parte dell'armata del Bonaparte il quale aveva già sbaragliato gli eserciti piemontesi ed austriaci »].

masques » - ainsi nommée dans le texte source -, les mêmes répliques qui avaient participé aux joyeux carnavals des Vénitiens d'autrefois, maintenant « incapables d'un seul pas de danse, devenus désormais les ombres d'eux-mêmes, les symboles fatigués et ternes de la décadence républicaine arrivée à son apogée»[787].

Mais quels étaient les critères employés par Poli dans la sélection des comédies goldoniennes utilisées pour reproduire cette fresque ambitieuse, et comment les a-t-il assemblées pour créer cette « intelligente »[788] et « cohérente »[789] comédie ? Procédant par ordre, il faut remarquer que même si le "continent" goldonien est d'une ampleur impressionnante, seulement une vingtaine de comédies et de livrets, sur plus de cent cinquante au total, « utilisent Venise, ses places, ses rues, ses intérieurs nobles, bourgeois ou populaires »[790], dans une optique quasi documentaire. Et si l'on regarde attentivement le montage dans son ensemble, on s'aperçoit rapidement que Poli a justement choisi comme terrain d'investigation privilégié les comédies dites de « carnaval » : treize comédies écrites par Goldoni pour clore le carnaval, jouées en vénitien et situées à Venise. De ce fait, ce groupe de comédies, que nous avons déjà eu l'occasion de commenter - concernant la mise en scène de *Le massere* de Poli en 1953, ou encore celle de *Le donne gelose* en 1957 -, sont des comédies qui présentent des caractéristiques bien précises. L'intrigue très simple visant avant tout à divertir le public en est sûrement une, mais pas la principale aux yeux de Poli, qui a évidemment choisi ces comédies pour « leur caractère et leur dialecte vénitien »[791], une particularité commune - comme le fait remarquer Jacques Joly - à l'ensemble de ces comédies. Goldoni lui-même avait insisté le premier - dans la présentation de la pièce *Le massere* aux lecteurs - sur ce lien entre les différentes œuvres et la vénétianité qu'elles expriment : « Presque chaque année, vers la fin du carnaval, j'ai essayé d'offrir au public une comédie pour notre pays, avec le style et le caractère vénitien »[792]. Parmi ces treize comédies, Poli en utilise huit : quatre dans la première partie du spectacle et quatre dans la deuxième. *La putta onorata*, *Le morbinose, I morbinosi, Le massere* sont employées pour décrire le monde de « joie et

[787] P. Zanotto, « Galleria Goldoniana », in *Corriere sera*, cit. [« incapaci di un solo passo di danza, divenute ormai ombre di se stesse, simboli stanchi e spenti di quella decadenza repubblicana ormai giunta alla sua acme »].
[788] « Antologia goldoniana del teatro di Ca' Foscari », in *Corriere della sera,* cit. [« intelligente »]
[789] Gastone Geron, « Antologia goldoniana » in *Gazzettino-Sera*, cit. [« coerente »].
[790] Françoise Decroisette, *Venise au temps de Goldoni*, cit., p. 12.
[791] Jacques Joly, *L'altro Goldoni*, cit., p. 13. [« il loro carattere veneziano e dialettale »].
[792] Carlo Goldoni, « L'autore a chi legge », in *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, Giuseppe Ortolani (éd.), Milan, Mondadori, 1935-56, vol. V, p. 937. [« Quasi tutti gli anni sull'ultimo del carnovale ho usato di dare al pubblico una Commedia per il paese nostro, di stile e di carattere veneziano »].

d'insouciance »[793] de la "première" Venise, alors que *La buona moglie*, *Le donne gelose*, *I rusteghi, Una delle ultime sere di Carnevale*[794], doivent servir à évoquer une Venise âpre et sans joie où « les temps de la ruine sont en marche » et dans laquelle « aucun citoyen ne saura s'opposer aux événements et Venise ne sera plus un peuple, mais seulement une ville »[795].

L'intérêt de Poli pour des pièces qui expriment ce caractère "vénitien" des habitants de la Sérénissime du XVIII^{e} siècle, s'exprime aussi dans le choix - et le traitement - des quatre autres comédies qui complètent ce montage assez complexe : *L'uomo di mondo* (I^{er} acte), *Sior Todero brontolon*, *Il giocatore*, et *La casa nuova* (II^{e} acte). Deux d'entre elles, *Sior Todero brontolon* et *La casa nuova*, font partie de la série des comédies dites "vénitiennes", que Goldoni crée entre 1760 et 1762, donc à la veille de son départ volontaire pour la France : cinq comédies écrites en langue vernaculaire et situées à Venise[796]. Les critères de sélection employés par Poli commencent ainsi à s'éclaircir : il choisit les pièces qui peuvent évoquer la vénétianité de ce peuple, et donc de cette dramaturgie. Et si par exemple *L'uomo di mondo*[797] ne fait partie ni des pièces dites de "carnaval" ni de celles "vénitiennes", le protagoniste, en revanche, est un vrai Vénitien. Comme l'explique Goldoni dans l'avis à ses lecteurs : « En principe je l'ai créé de nationalité vénitienne ; et même si j'ai changé beaucoup de choses de la comédie, je n'ai pas voulu changer ni la patrie, ni le langage de Momolo »[798]. Parmi toutes les pièces utilisées dans le montage de *La Venezia di Goldoni*, seul *Il giocatore* sort, sous certains aspects, du lot. Écrite entièrement en italien, elle fait partie des comédies des années de la réforme et comme le déclare Goldoni, elle a été conçue pour "éduquer" une partie de son public trop enclin - comme il l'avait été aussi - à l'ivresse du jeu : « Je ne prétends pas que mes comédies soient l'école des hommes ; mais celle-ci, oui, je voudrais qu'elle le

[793]Giovanni Poli, « Presentazione », in *La Venezia di Goldoni*, Livret de salle, cit., p. 3. [« Gioie e spensieratezza »].

[794] Les seules pièces de carnaval qui ne font pas partie de la sélection de Poli sont : *I pettegolezzi delle donne* (1751), *Le donne curiose* (1753), *Il festino* (1754), *Il campiello* (1756), *Chi la fa l'aspetta* (1764).

[795] Giovanni Poli, « Préface » in, Programme de salle de *La Venezia di Goldoni*, cit. [« I tempi della rovina incalzano: nessun cittadino saprà opporsi agli eventi e Venezia non sarà più un popolo, solo una città»].

[796] Font également partie de ce groupe des comédies: *I rusteghi* (1769), *Le baruffe chiozzotte* (1762), et *Una delle ultime sere di Carnevale* (1762). Comme le remarquera un lecteur attentif, la première et la dernière de ces trois pièces font aussi partie des comédies dites de "carnaval".

[797] *L'uomo di mondo* est une nouvelle version de la comédie appelée *Momolo cortesan* (1738 - Teatro San Samuele) qui fut la première comédie de Goldoni dans laquelle le rôle du protagoniste était entièrement rédigé, tandis que le reste continuait à être improvisé. *L'uomo di mondo* fut publiée pour la première fois en 1757, tandis que le canevas du *Momolo cortesan* n'a pas survécu au passage du temps.

[798] Carlo Goldoni, « L'autore a chi legge », in *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, Giuseppe Ortolani (éd.), cit., vol. V, p. 937. [« Lo disegnai da principio Veneto di nazione ; e quantunque abbia moltissimo cambiato della Commedia, non ho voluto cambiare né la patria, né il linguaggio di Momolo »].

soit »[799]. Pourquoi alors l'avoir choisie ? Et surtout comment pallier à son absence de "vénétianité" ?

Les deux questions doivent être traitées séparément, mais leurs réponses respectives nous éclairent sur la nature profonde de ce montage-anthologique et sur sa nécessité dans le parcours qui conduira Poli l'année suivante à la mise en scène de son œuvre phare sur sa propre vision de la *Commedia dell'Arte*.

I. 5 Analyse du procédé du montage polien

Pour rétablir ce caractère "vénitien", Poli est obligé d'intervenir sur le langage, Venise étant déjà le cadre spatial de la pièce *Il giocatore*. Il reprend ainsi son travail de création sur la langue vernaculaire, un terrain de recherche auquel il s'était déjà confronté, notamment dans l'écriture des répliques pour les masques de *L'Augellin Belverde*. Il lui paraît alors probablement opportun de transformer le toscan employé par les vieux bourgeois, Pancrazio et Gandolfa, en vénitien, comme détaillé dans le tableau ci-dessous. Ce faisant, les deux personnages apparaissent encore plus risibles que dans la version goldonienne. En revanche, le toscan de Florindo, le joueur protagoniste de la pièce, ne subit pas de modifications ; il reste proche du toscan courtois employé par le jeune premier de la comédie à l'italienne, même si les traits de son caractère n'ont plus rien du rêveur et romanesque Florindo ou Lelio d'autrefois.

Poli : d'après *Il giocatore* (II, 9) Pancrazio, Gandolfa	Goldoni : *Il giocatore* (II, 9) Pancrazio, Gandolfa
PANCRAZIO : Non capisso se sia freddo o se me vegna la fievre. GANDOLFA : La frieve? Ve sentiu mal? PANCRAZIO : Gh'ho un certo non so che per la vita … GANDOLFA : Vedé, dovevi tior le pirolette. Lassé che senta se sé frddo. No, no, me par che sé un poco caldetto. PANCRAZIO : Siben, non sarà gnente. GANDOLFA : Certo, certo, sé caldetto.	PANCRAZIO : Non so se oggi sia freddo, o se mi venga la febbre. GANDOLFA : La febbre! Oh poverina me! Vi sentite male? PANCRAZIO : Ho un certo non so che per la vita... GANDOLFA : Vedete? Dovevate prendere le pillole. Lasciate che senta, se siete freddo; no, no, mi pare che piuttosto siate caldetto. PANCRAZIO : Sì? Via, via, non sarà nulla. GANDOLFA : In verità che siete caldo.

En général, dans tout ce montage anthologique, Poli intervient considérablement sur la langue de Goldoni, bien plus qu'il ne l'avait fait par rapport aux pièces choisies pour

[799] Carlo Goldoni, « L'autore a chi legge », in *Il giocatore*, Venise, Marsilio, 1997, p. 96 [« Io non pretendo già che le mie Commedie abbiano ad essere la scuola degli uomini; ma questa sì vorrei che lo fosse »].

Le storie di Arlecchino. Au niveau phonétique, il effectue de manière systématique des ajustements en intervenant par exemple sur le doublage consonantique en position intervocalique, en obligeant ainsi l'acteur (plus que le lecteur, vu que la pièce n'est pas pensée pour être publiée et donc lue) à les prononcer à leur "degré intense". Les exemples que nous avons repérés dans le texte sont nombreux et se retrouvent un peu partout, nous en citons ici seulement une sélection représentative.

Le doublage peut concerner soit les voyelles dites *occlusives*[800] telles que /g/ : *voggio* à la place de *vogio* (je veux - *I morbinosi* p. 18-19, *Le massere* p. 20-25, 28, 31, *La buona moglie* p. 35, *Le donne gelose* p. 41, 44, *I rusteghi* p. 51), ou alors *meggio* pour *megio* (mieux - *I morbinosi* p. 18, *Le massere* p. 20-21, 24, *La buona moglie* p. 32, *Le donne gelose* p. 42-43), *oggio* pour *ogio* (aujourd'hui - *La buona moglie* p. 32, 34) ; toujours dans les *occlusives*, Poli double souvent le phonème /t/ : *pochetto* pour *pocheto* (un peu - *Le massere* p. 20, *I rusteghi* p. 51), *cattivi* pour *cativi* (méchants - *La buona moglie* p. 35), *sotto* pour *soto* (sous - *La buona moglie* p. 33-36) ; et le phonème /n/ par exemple en *anni* (ans), ou *anno* au singulier, est systématiquement doublé (*L'uomo di mondo* p. 6), ou *autunno* à la place de *autuno* (automne - *I rusteghi* p. 51). Le doublement consonantique advient aussi dans le cas des *affricate* /ʧ/: *stucco* pour *stuco* (stuc - *La putta onorata* p. 1), *tocchi* pour *tochi* (morceaux - *La putta onorata* p. 2), *bocca* pour *boca* (bouche - *La buona moglie* p. 32) et sourtout *Zuecca* pour *Zueca* (*I rusteghi* p. 51), rétablissant ainsi en partie la graphie du nom de l'île de la Giudecca dans la lagune de Venise ; et aussi /ʤ/ : *viazza* pour *viaza* (il voyage - *L'uomo di mondo,* p. 6).

Le fait d'avoir retrouvé le scénario original de la pièce, même si nous avons constaté que ce n'est sans doute pas celui définitif, nous permet de remarquer l'importance que Poli donne à la phonétique du dialecte vénitien. Par exemple, dans la scène 4 du premier acte, où notre auteur utilise les scènes de *I morbinosi* (I, 1, 2, 4, 5), nous avons retrouvé des annotations manuscrites, avec sa calligraphie, visant à rétablir la graphie goldonienne originelle de certain mots. C'est ainsi qu'il double les consonnes des substantifs suivants : *afani* devient *affanni* (soucis - p. 19), *ani* devient *anni* (ans - p. 19), *mato* devient *matto* (fou - p. 18), *tuto* est modifié en *tutto* (tout - p. 19) et son pluriel suit le même sort *tuti* devient *tutti* (tous - p. 19). Poli intervient donc sur son texte, déjà dactylographié, en

[800] Dans la langue italienne, existent quinze consonnes qui peuvent être prononcées à la fois de manière intense ou douce : huit consonnes dites *occlusive* (/p/, /b/, /m/, /t/, /d/, /n/, /k/, /g/), trois appelées *fricative* (/f/, /v/, /s/), deux *affricate* (/ʧ/, /ʤ/), une *vibrante* (la liquide /r/) et une dernière *laterale* (la liquide /l/). Les consonnes *tenui* (douces) sont rendues graphiquement, écrivant une fois seulement le graphème qui l'identifie (par ex., *cane* / chien, *rose* / rose), celles intenses sont transcrites en répétant deux fois le graphème (par ex., *canne* / cannes, *rossa* / rouge).

ajoutant, ou en enlevant des phonèmes. C'est ainsi le cas de *donna* (femme) qui, toujours dans les scènes tirées de *I morbinosi*, perd la consonne occlusive /n/ et devient *dona*, comme dans la version goldonienne du texte. Mais dans cette appropriation de la langue "littéraire" vénitienne que Poli est en train d'accomplir ces dernières années, il cherche plutôt à développer un vocabulaire propre qui parfois s'éloigne du modèle goldonien, et est donc plus proche du vénitien parlé des années 1960. Par exemple, comme c'était le cas dans *Le storie di Arlecchino*, les déclinaisons du verbe "*avere*" (avoir) prennent le signe diacritique "h" absent dans la version goldonienne : "*hala*" pour "*ala*" (dans le sens "tu as" - in *Le morbinose* p. 15, *La buona moglie* p. 33).

Après ces excursus à caractère linguistique, indispensables pour comprendre la relation que Poli instaure avec les textes sources, il nous appartient maintenant d'essayer de répondre à la première question que nous avons laissée en suspens : pourquoi Poli choisit-il d'utiliser dans son montage anthologique la pièce *Il giocatore* ? Pour essayer d'y répondre, il faut revenir un instant sur la critique de l'époque, et tâcher de comprendre quelle impression cette pièce avait laissée au public. Parmi les nombreux articles de presse que nous avons analysés[801], celui de Giovanni Pagan permet d'éclaircir notre propos. Le journaliste écrit : « pendant l'action scénique *les personnages* nous apparaissent comme de véritables créatures de tous les jours, avec leurs problèmes, avec leur âme délirante, avec leurs sentiments »[802]. Ce sont donc bien "*les personnages*" de l'univers goldonien qui sont mis en cause dans cette pièce, et non pas les masques comme c'était le cas dans *Le storie di Arlecchino*. Poli passe donc d'un extrême à l'autre de la poétique goldonienne, du monde stylisé du masque monothématique - l'Arlequin affamé, puis porteur et enfin amoureux - à la galerie de personnages qui peuple Venise et parmi lesquels il identifie certaines catégories plus représentatives que d'autres. Il est clair que "le joueur", l'homme qui se rend au Ridotto et y laisse sa fortune, en est l'une des plus caractéristiques, si bien que Goldoni affirme que « cet argument est si important, qu'il mériterait d'être traité sous différentes formes, avec toujours plus de comédies, aussi longtemps que nécessaire pour extirper ce vice qui, à mon avis, est le pire »[803]. C'est de plus pour Goldoni une pièce qui vise l'autobiographie, comme on le voit par exemple

[801] Cf. *supra*, note 768, p. 229.
[802] Giovanni Pagan « Il feudatario e La Venezia di Goldoni a Palazzo Grassi» in *Minossse*, IX, n° 33, 17 août 1957. [« Nell'azione scenica i personaggi ci appaiono come autentiche creature di ogni giorno, con i loro problemi, con la loro anima delirante, con i loro sentimenti »].
[803] Carlo Goldoni, « L'autore a chi legge », in *Il giocatore*, cit., p. 95. [« tale argomento è questo, che meriterebbe essere con più e più commedie in varie guise trattato, fintanto che si estirpasse il vizio che, secondo me, è il peggiore »].

dans les Mémoires italiens (édition Pasquali), où il raconte l'épisode au cours duquel il s'est fait plumer par un tricheur au jeu[804].

Poli choisit donc des personnages, et non des masques, représentatifs de la société vénitienne du temps de Goldoni. Il convie sur scène le joueur de la pièce homonyme, mais aussi les gondoliers, les cuisinières, certains représentants de la bourgeoisie mercantile, ainsi que ceux des classes populaires, les vieux et les jeunes : toutes les couches de la société sont prises en compte. Dans ce pamphlet, une place particulière est réservée au Momolo Cortesan de la pièce *L'uomo di mondo*, « symbole majeur de l'esprit goldonien, son modèle et son double »[805], qui occupe une place importante dans la première partie de la pièce. Comme on le voit dans le tableau analytique, Poli se sert d'au moins seize scènes de l'œuvre goldonienne pour approfondir ce caractère (I, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 11, 12 - II, 3, 4, (5, 6, 7), 16, 18, 19, 20 - III, 13)[806]. C'est cette figure qu'il choisit pour illustrer la Venise « joueuse et insouciante » du premier acte, dont elle devient le symbole de référence. Le Cortesan est une figure que Goldoni décrit de manière très ponctuelle comme un homme :

> De probité, serviable, officieux, généreux sans profusion, gai sans être étourdi, qui aime les femmes sans se compromettre, les plaisirs sans se ruiner, se mêle de tout pour le bien de la chose, préfère la tranquillité mais ne souffre pas la supercherie, est affable avec tout le monde[807].

La vision qu'en donne Poli à travers cette large sélection de scènes, la plus importante de toute l'anthologie, est exactement la même dont nous fait part Goldoni dans ses *Mémoires*, et de plus, craignant d'en "profaner" l'image, il intervient sur les textes choisis en espérant des coupures. Comme c'est le cas dans la scène 6 du premier acte, où Poli censure une allusion que Momolo fait à son compagnon Nane à propos des prostituées et la remplace par un finale avec des répliques sensiblement plus élégantes.

Poli : *L'uomo di mondo* (I, 6)	Goldoni : *L'uomo di mondo* (I, 6)
MOMOLO : Cossa dietu, Nane? S'avemio devertio pulito? Una bona merenda, quattro furlane de gusto, e **via allegramante.**	MOMOLO : Cossa dietu, Nane? S'avemio devertio pulito? Una bona merenda, quattro furlane de gusto, e **sie putte al nostro comando.**

[804] Cf. Carlo Goldoni, « Préfazione au tome VIII de l'édition Pasquali », in Ibid., Il teatro comico. Memorie Italiane, Milan, Arnaldo Mondadori Editore, 1983, 117-129.
[805] Françoise Decroisette, *Venise au temps de Goldoni*, cit., p. 242.
[806] Les scènes 5, 6, 7 de l'acte II, sont mises entre parenthèses car même si utilisées dans l'anthologie de Poli, elles sont effacées d'un trait fait à la main, qui nous laisse supposer ne pas faire partie de la version définitive présentée au public. De plus, cette supposition est endossée par leur contenu, une altercation entre Momolo et Ottavio et une conversation entre Momolo et Brighella, qui n'avancent en rien l'action, et ralentissent Poli dans son propos, celui de de montrer les vertus du Cortesan.
[807] *Mémoires* I, XL, p. 185.

Ce n'est pas là le seul ajustement que Poli réalise sur le texte pour blanchir l'image de Momolo de la moindre trace de grossièreté. Nous avons repéré un autre exemple dans la scène 7 de l'acte I, quand Momolo, après avoir appris de Brighella, le propriétaire de l'auberge, que le couple d'étrangers Silvio et Beatrice est tombé dans les griffes de Ludro, qui est en train de les ruiner aux cartes, décide de rentrer dans la *locanda* et de leur venir en aide. Sauf que ses premières intentions, telles que les avait imaginées Goldoni, n'étaient pas tout à fait désintéressées, puisqu'il y entrait aussi pour voir si la belle jeune femme était à son goût, alors que Poli, toujours par souci de transmettre une image "pure" de ce personnage, et de la Venise qu'il représente, coupe cette réplique :

> BRIGHE : El me fa compassion.
> MOMOLO: Andemo. ~~Se sta patrona me piase, spero che no butterò via el mio tempo~~. (*via*) [I, 7 - p. 6]

On voit bien alors qu'il essaie de créer un décor, une Venise idéale, et que les intrigues ponctuelles des comédies ne l'intéressent pas vraiment. L'intérêt d'intervenir si minutieusement sur le texte réside, à notre sens, dans le fait que Poli veut à tout prix créer deux réalités totalement dichotomiques entre la Venise "d'avant" et celle "d'après". Ce faisant, il crée un contraste net entre les personnages qui peuplent les deux volets de la pièce. Le Cortesan est ainsi remplacé dans la deuxième partie de la pièce par le rustre, le grognard, le bourru presque aphasique, « tyrannique envers sa famille, replié sur lui-même et coupé de ses concitoyens, déjà étranger à son monde »[808], présenté par Poli dans le *Sior Todero brontolon* d'abord, et dans *I rusteghi* ensuite.

Mais la vraie marque de la décadence de Venise est confiée à un autre personnage emblématique de la lagune : le gondolier. Au commencement des deux actes, le rideau se lève sur une tranche de vie qui traduit le changement irréversible de cette figure. Le premier acte s'ouvre sur la scène de *La putta onorata* (II, 21, 26), celle de la joute entre les gondoliers : quand Menego, Nane et Titta, arrogants, affichant la sécurité matérielle que leur donne l'heureuse profession qu'ils exercent depuis des années, s'insultent parce que l'un est passé devant l'autre en navigant dans un canal très fréquenté. Poli cherche à représenter la Venise florissante, avec ses marchés et ses voyages en Extrême-Orient, qui peut encore donner une sécurité financière à ses habitants. La discussion, toujours entre gondoliers, qui ouvre le deuxième acte est en revanche totalement différente. La scène, appelée didactiquement par Poli « *Gondolieri senza lavoro* » (gondoliers sans travail), et

[808] Françoise Decroisette, *Venise au temps de Goldoni*, cit., p. 242.

composée à partir d'un montage de séquences de *La buona moglie* (III, 1, 2, 3, 4), montre des rameurs au chômage dont l'arrogance a disparu. La cause de la dispute se porte maintenant sur le seul passager présent sur le quai et que chacun cherche avec force à apprivoiser.

> Désormais, les temps mythiques et belliqueux du Dandolo[809] s'achèvent, quand les galères fortes de la Sérénissime accostaient en vainqueurs sur les quais des ports de la Dalmatie et de la lointaine Constantinople pour retourner chargées d'esclaves, d'un précieux butin d'épices et de pierres précieuses. Déjà la mémoire de l'héroïque Bragatin[810], de Venier[811] et de Morosini[812] est oubliée, faisant place à la lutte contre les Turcs. Les commerces dépérissent dans le rapide déclin économique, et dans l'affaiblissement des esprits comblés par les gloires passées et la tiédeur du coucher du soleil, Venise languit, enfermée dans la magnificence de ses merveilleuses architectures[813].

Dans cette Venise que Poli tente de dépeindre, il n'y a pas de place pour les masques, si ce n'est le Brighella de *L'uomo di mondo* qui, du caractère original du masque ne garde que le nom, perdant tous les traits caricaturaux que Poli avait mis en avant dans le traitement du même masque dans la pièce gozzienne *L'augellino belverde.* Et les deux seules autres fois où un masque était prévu dans la version originale de Goldoni, Poli prend la liberté soit d'en réduire le rôle, soit de le supprimer purement et simplement.

Comme nous pouvons le constater dans le passage de *L'uomo di mondo* (I, 5) que nous reproduisons ci-dessous, Truffaldin, après avoir aidé à décharger et porter les bagages du jeune couple à l'auberge de Brighella, demande à Ludro de le payer convenablement. Poli liquide l'échange entre les deux personnages en à peine neuf répliques, alors que Goldoni, dans la version originale du texte, avait fait de cet échange entre le porteur Truffaldin et le profiteur Ludro un petit passage de divertissement, où Truffaldin pouvait amuser la salle avec ses répliques décalées et naïves. Les répliques en rouge dans la

---

[809] Poli fait référence à Enrico Dandolo (Venise 1107- Constantinople1205) qui fut le 41ème Doge de Venise, élu en 1192 à l'âge de 85 ans. Il est considéré comme l'un des plus importants, car sous sa direction, Venise devient l'une des plus grandes puissances européennes et maritimes.

[810] Marco Antonio Bragadin (Venise 1523 - Famagouste 1571), gouverneur de l'Ile de Chypre pour le compte de la République de Venise s'est battu longuement contre l'invasion ottomane.

[811] Les Venier sont une famille patricienne très puissante de la Sérénissime. Il est probable que Poli fasse ici référence à Lorenzo Venier (Venise 1552 - *ibid.* 1625) *illustrissimo* et *eccellentissimo* capitaine général de l'armée navale vénitienne en 1618-1619.

[812] Morosini aussi est le nom d'une ancienne famille vénitienne dont sont issus de nombreux mandataires politiques ou bien religieux. Ici, Poli fait probablement référence à Domenico Morosini (naissance inconnue - 1156) qui fut le 37ème Doge de la ville, élu en 1148, et contemporain d'Enrico Dandolo.

[813] Giovanni Poli, « Presentazione », in *La Venezia di Goldoni*, Livret de salle, cit., p. 3. [« Trascorsi son ormai i tempi mitici e bellicosi del Dandolo, quando le forti galere della Serenissima attraccavano vittoriose ai porti della Dalmazia e della lontana Costantinopoli e tornavano cariche di schiavi, di prezioso bottino di spezie e di gemme; già è dimenticato il ricordo dell'eroico Bragadin, di Venier e di Morosini nella lotta contro i Turchi. Intristiti i commerci nel rapido declino economico, e nell'affievolirsi degli spiriti paghi delle glorie passate e del tiepido tramonto, Venezia langue racchiusa nello sfarzo delle sue meravigliose architetture »].

colonne de droite du tableau sont celles que Poli décide de couper afin de ne pas trop s'attarder sur le masque de Truffaldin, pour ne pas distraire le public, et pour développer l'action jusqu'à l'arrivée du vrai protagoniste de cette deuxième séquence du spectacle, Momolo.

Poli : d'après *L'uomo di mondo* (I, 5) **Ludro, e Truffaldino** (p. 5)	Goldoni : *L'uomo di mondo* (I, 5) **Ludro, e Truffaldino**
LUDRO : Tolé sior facchin, diese soldi. Va basteli? TRUFF : A mi diese soldi? Diese soldi a un omo de la mia sorte? LUDRO : Via, tolé un da quindese. TRUFF : No me volì dar altro? LUDRO : Toléli o lasséli, no ghe xé altro. TRUFF : Dé qua, sior ladro. LUDRO : Cossa? TRUFF : Compatime; ho volesto dir sior Ludro *(via)* LUDRO : Che furbazzi che xé costoro. No i se contenta mai. I vorave vadagnar quanto mi; bisogna ave l'abilità che gh'ho mi *(via)*	LUDRO : Tolé sior facchin, diese soldi. Va basteli? TRUFF : A mi diese soldi? Diese soldi a un omo de la mia sorte? LUDRO : Cossa voleu che ve diga? TRUFF : Almanco, almanco una lirazza voggio. LUDRO : Caspita! Se vadagnassi cussì, ve faressi ricco TRUFF : Mi laoro poco, e quel poco che laoro, vôi che i me paga ben. LUDRO : No troveré nissun, che ve daga da laorar TRUFF : No m'importa; se no laoro, ch'ho una sorella che ne me lassa mancar el mio bisogno LUDRO : Che mistier fala? TRUFF : La lavandara. Ma no la lava gnanca tre camise alla settimana. LUDRO : Bisogna che i ghe le paga molto pulito le lavadure delle camise TRUFF : La gh'ha dei boni avventori; ghe n'é de quelli, che ghe dei ducati alla volta, e che i ghe dona anca le camise. LUDRO : Bon! gh'avè una brava sorella. TRUFF : E cussì, me pagheu, sior Ludro? LUDRO : Via, tolé un da quindese. TRUFF : Diseme, caro vu, quel sior cossa v'alo dà da pagarme? LUDRO : Gnente. Per adesso ve pago del mio. TRUFF : Ho sentì che l'ha dit a so muier, che el v'ha dà mezo felippo. LUDRO : El me l'ha dà el mezo filippo per comprarghe del caffè e del zucchero. TRUFF : Missier Ludro, se cognossemo. Se vorè tutto per vu, anca mi saverò parlar LUDRO : Animo; tiolè sti vinti soldi, e andè a bon viazo. TRUFF : No me volì dar altro? LUDRO : Toléli o lasséli, no ghe xé altro. TRUFF : Dé qua, sior ladro. LUDRO : Cossa? TRUFF : Compatime; ho volesto dir sior Ludro *(parte)* LUDRO : Che furbazzi che xé costoro. No i se contenta mai. I vorave vadagnar quanto mi; bisogna ave l'abilità che gh'ho mi *(entra nella locanda)*

On peut aussi noter que Poli choisit *L'uomo di mondo*, et non *Il servitore di due padroni* qui contient une scène similaire, quand Truffaldino doit porter la malle de son maître Florindo dans l'auberge, et pour cela engage un *facchino* (porteur) qu'il malmène. La question se pose alors de manière tout à fait légitime : pourquoi n'avoir pas privilégié *Il servitore di due padroni*, plus proche de la *Commedia dell'arte* ? Est-ce parce que Poli voulait se démarquer de Strehler ? Ou plutôt pour des raisons de contenu ? Si le fait de n'avoir jamais mis en scène la pièce fétiche de Strehler n'est certainement pas anodin, dans ce cas spécifique, nous sommes plus enclins de penser qu'il s'agit avant tout d'une question de fond, puisqu'ici Truffaldino se fait « avoir » par Ludro, il est « dominé », alors que dans *Il servo*, il domine le *facchino* (pour une fois il trouve plus faible que lui). De manière générale, comme nous l'affirmions plus haut, soit la partie des masques est abrégée, ainsi que nous venons de le voir pour le Truffaldino de *L'uomo di mondo*, soit elle est supprimée, comme c'est le cas de Brighella dans *Il giocatore*. Dans la scène que nous proposons dans la double version polienne et goldonienne, nous voyons clairement comment Poli efface totalement, non seulement les répliques de Brighella, mais sa présence même sur scène. Il est vrai qu'au niveau diégétique, le masque est là pour introduire la venue sur scène de Rosaura, alors qu'elle n'est pas prévue dans le projet de Poli qui, pour illustrer le personnage du joueur, a décidé de convier sur scène seulement Florindo et les deux vieillards, Gandolfa et Pancrazio, qui seront bernés. Il est néanmoins significatif qu'il transforme ce dialogue qui, dans la forme originelle, conserve un trait sinon comique, du moins amusant, en un monologue très sombre ; et en devenant monologue, ce passage - qui est attribué désormais exclusivement à Florindo - se rapproche plus de la figure de Goldoni, jeune homme « joueur » malheureux.

Poli : d'après *Il giocatore* (III, 1) Florindo (p.44)	Goldoni : *Il giocatore* (III, 1) Florindo, Brighella
FLORINDO : Oh, cospetto, capetto! Oh sorte indegna. Oh fortuna crudele! Oh diavolo, perché non vieni a portarmi via! Via musica[814] Gli ho persi tutti, e non ho più un soldo. Son disperato. Non so più come fare a giocare, non so più come rifarmi. Dov'è un laccio che m'appicchi? Dov'è un coltello che mi passi il cuore? Ah se mi potessi rifare! La notte è per me favorevole; se aspettatava a giocare di notte, felice me! Se per questa sera sapessi ritrovar denari, spererei, avanti domani, ricuperare i	FLORINDO : Oh, cospetto, capetto! Oh sorte indegna. Oh fortuna crudele! Oh diavolo, perché non vieni a portarmi via! Gli ho persi tutti, e non ho più un soldo. Son disperato. Non so più come fare a giocare, non so più come rifarmi. Dov'è un laccio che m'appicchi? Dov'è un coltello che mi passi il cuore? Che dirà la povera sventurata Rosaura? BRIGHELLA : La diga, comandela che fazza vegnir la siora Rosaura? FLORINDO : *(Passeggia, e non risponde)* BRIGHELLA : La diga, com'ela andada?

[814] Indication manuscrite.

perduti. Se potessi parlar alla signora Gandolfa, zia di Rosaura, spererei … Oh, … (Atto 2, scena1)*	FLORINDO : Datemi un bicchier d'acqua, per carità. BRIGHELLA : (Ho inteso, l'è sciutto affatto). *(da sé)* Vólela che la vegna, o che la vaga? FLORINDO : Non so... BRIGHELLA : La senta sta gran cossa che la gh'ha da dir. FLORINDO : Via, fatela venire. *(sospirando)* BRIGHELLA : (Oh, gh'è del mal assae). *(da sé, parte)* FLORINDO : Con che cuore ho da parlare a Rosaura? Ah se mi potessi rifare! La notte è per me favorevole; se aspettatava a giocare di notte, felice me! Se per questa sera sapessi ritrovar denari, spererei, avanti domani, ricuperare i perduti.

Le lexème " montage" que nous avons déjà eu l'occasion d'analyser dans le sous-chapitre précédent désigne une pratique *manuelle* qui, comme l'explique Felicie Pastorello, « porte le *sème du faire*, du travail comme procès d'organisation », il énonce donc « un *procès de fabrication* et un *procès de structuration* »[815]. Le monteur entre dans la matière littéraire d'origine, la source de son inspiration, pour en extraire les éléments qui lui sont nécessaires pour assembler sa propre « machine », dans le sens technique du terme, dont chaque parcelle textuelle choisie serait une "pièce détachée". Poli procède jusqu'ici de manière très prudente. Ainsi il ne mélange pas plusieurs auteurs, ni des scènes de différentes comédies pour illustrer un même chapitre-thématique. Surtout, plus généralement, il assemble les scènes de la même pièce l'une après l'autre, sans mêler les répliques provenant de scènes diverses. Nous disons bien "plus généralement", car la pièce *La Venezia di Goldoni* est un vaste champ d'expérimentation. En effet, comme nous l'avons mis en évidence dans l'extrait de la première scène du III[e] acte de *Il giocatore*, que nous venons de citer, la dernière phrase prononcée par Florindo, « Se potessi parlar alla signora Gandolfa, zia di Rosaura, spererei … Oh, …» (II, 1), n'appartient pas à la scène d'origine, mais à une scène du second acte. Ce qui veut dire que Poli est allé chercher dans un autre acte la phrase qui lui semblait la plus appropriée pour clore le petit monologue du protagoniste, en accomplissant ainsi un geste qui ressort moins du montage (succession signifiante de matériaux), et davantage du collage (juxtaposition simultanée de matériaux). Nous avons repéré cette variante significative dans le mode de procédé de Poli grâce aux moyens de l'informatique contemporaine. En

[815] Felicie Pastorello, « La catégorie du montage chez Tretjakov, Arvatov, Brecht », in Denis Bablet (dir.), *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, cit., p.117-132, cf. p. 120

effet, si nous n'avions pas eu recours à une version numérisée[816] de l'œuvre goldonienne, cet ajout-transfert aurait pu être attribué à la plume de Poli. Si au niveau du contenu de l'œuvre polienne, cette découverte n'est pas très importante, s'agissant seulement d'une phrase de clôture, néanmoins cela indique une nouvelle approche qui prend plus de liberté vis-à-vis du texte source.

Un autre exemple de cette nouvelle approche est offert par l'une des dernières séquences du montage anthologique, celle relative à « l'agonie du crépuscule », où Poli joue avec le matériel littéraire tiré de la pièce goldonienne, *La casa nuova,* en l'utilisant à sa guise. Ici, il s'agit plus de l'art d'un « rêveur inspiré » que de celui d'un « ingénieur », pour reprendre la définition du "monteur" - celui qui fait un montage - de Denis Bablet auquel nous nous étions référés pour décrire ce procédé artistique inédit[817].

Poli : d'après *La casa nuova* (III,2 - II, 11) Lucietta, Anzoltto		Goldoni : *La casa nuova* Lucietta (III,2), Anzoltto (II, 11)	
LUCIETTA	**(Atto III, scena 2)** El patron xé in te l'ultima disperazion. Nel pol far massaria. In casa de là i gh'ha bolé la roba, quan no l'ha gnancora pagà el fitto!	ANZOLETTO	**(Atto II, scena 11)** Cospetto del diavolo; no ghe xé cosa de poder liberar sti boli, No trovo un can che me varda, nissun che me vol dar ebzzi, nissun me vol far sigurtà. Son pien de debiti, che no so da che banda voltarme; e gh'ho la casa piena de omeni che laora, e gh'o una muggier al fianco che destruzaria mezzo mondo.
ANZOLETTO	**(Atto II, scena 11)** Cospetto del diavolo; no ghe xé cosa de poder liberar sti boli, No trovo un can che me varda, nissun che me vol dar ebzzi, nissun me vol far sigurtà.		
LUCIETTA	**(Atto III, scena 2)** I omeni che laora vol bessi, Mi no posso aver el mio salario de sette mesi, che el m'ha da dar.	LUCIETTA	**(Atto III, scena 2)** El patron xé in te l'ultima disperazion. Nel pol far massaria. In casa de là i gh'ha bolé la roba, quan no l'ha gnancora pagà el fitto! I omeni che laora vol bessi, Mi no posso aver el mio salario de sette mesi, che el m'ha da dar.
ANZOLETTO	**(Atto II, scena 11)** Son pien de debiti, che no so da che banda voltarme; e gh'ho la casa piena de omeni che laora, e gh'o una muggier al fianco che destruzaria mezzo mondo.		

Poli mélange deux monologues, l'un d'Anzoletto (II, 11), l'autre de Lucietta (III,2), en les transformant en un dialogue cohérent entre les deux personnages, qui discutent de la dureté de la vie et de leurs problèmes financiers respectifs, alors que dans la pièce de

[816] http://www.liberliber.it/mediateca/libri/g/goldoni/il_giuocatore/pdf/il_giu_p.pdf consulté le 29 octobre 2014. Le projet Manuzio, de l'association Liber Liber, est une bibliothèque numérique dont l'accès est gratuit, et qui prend le nom de l'imprimeur et éditeur de la Renaissance Aldo Manunzio. Elle contient principalement des classiques de la littérature italienne dont l'œuvre presque complète de Goldoni, dans l'édition critique de Giuseppe Ortolani, *Tutte le opere* de Carlo Goldoni, I Classici Mondadori.

[817] Cf. *supra*, « Au-delà du drame : le montage anthologique », en particulier p. 234.

Goldoni, ces deux moments diégétiques appartiennent non seulement à deux scènes différentes, mais à deux actes totalement distincts. Cette constatation nous rappelle un extrait d'un article de Gastone Geron où le journaliste, commentant l'anthologie goldonienne de Poli, met en garde le spectateur quant aux anthologies scéniques (en général) car souvent, selon lui, elles « pêchent par excès ou par défaut »[818] et « surtout, elles commettent de façon arbitraire ce choix criminel qu'on obtient si facilement en assemblant divers morceaux d'ouvrage pour faire dire presque toujours à l'auteur exactement le contraire de ce qu'il avait l'intention de dire »[819] . Nous ne pensons pas que Poli se soit fourvoyé et qu'il ait commis un « péché » contre Goldoni avec une lecture totalement faussée de la poétique goldonienne, au contraire, et c'est pourquoi il est important de souligner comment les années suivantes, les chercheurs ont commencé à enquêter dans cette même direction. Mais nous ne pouvons pas non plus être tout à fait en accord avec la conclusion de l'article de Geron qui, après son avertissement accusateur, rassure le lecteur sur l'absolue cohérence de l'anthologie polienne.

> Et somme toute, "*La Venezia di Goldoni*", ainsi amoureusement construite par Poli à travers la "couture" de diverses scènes de Notre auteur, m'est apparue admirable pour la rigueur du jugement critique et encore plus pour la recherche d'une cohérence digne d'éloges[820].

Poli obtient en effet, à travers son travail d'horloger, une "cohérence" interne à son anthologie, et non pas vraiment à l'œuvre goldonienne, car ce faisant, il adapte à ses exigences artistiques non seulement la matière dont sont faites les comédies du Vénitien, mais souvent aussi, leur sens ou l'exactitude de leur message. Pour conclure cette démonstration, voici un dernier exemple où l'on comprend comment notre auteur arrive à manipuler la matière littéraire du départ. La scène, tirée de la pièce de *Le morbinose* (II, 5), concerne la rencontre entre donna Silvestra, une dame un peu âgée et plus vraiment resplendissante, et le beau Ferdinando, un étranger (*forestiero*) de passage dans la lagune.

---

[818] Gastone Geron, « Antologia goldoniana » in *Gazzettino-Sera*, cit. [« peccano per eccesso o per difetto »].

[819] *Ibid.* [« sopratutto commettono quel criminoso arbitrio che tanto facilmente si ottiene collegando assieme distinti brani di un'opera, per far dire quasi sempre all'autore esattamente il contrario di quello che egli aveva intenzione di dire »].

[820] *Ibid.* [« E tuttavia "La Venezia di Goldoni", così amorosamente costruita dal Poli attraverso la "cucitura" di varie scene del Nostro, m'é apparsa lodevole per la rettitudine del giudizio critico e ancor più per l'encomiabile ricerca di una coerenza »].

Poli : d'apres *Le morbinose* (II, 5) Silvestra, Ferdinando	Goldoni : *Le morbinose* (II, 5) Silvestra, Ferdinando, Nicolò
FER. Si smascheri, signora. SIL. Vien zente? FER. Siamo soli (Affé non vedo l'ora) SIL. Me cognossela? FER. Ohimè! SIL. Coss è sta? FER. Niente, niente. SIL. Ghe vien mal? FER. Non signora: par che mi dolga un dente. Musica allegra (*scappando*) SIL. Via via ghe passerà. (*correndogli dietro*)	FER. Si smascheri, signora. SIL. Vien zente? FER. Siamo soli. Affé, non vedo l'ora. SIL. Me cognossela? (*Smascherandosi.*) FER. (Oimè!) SIL. Coss'è stà? FER. Niente, niente. SIL. Ghe vien mal? FER. No signora par che mi dolga un dente. SIL. Via, via, ghe passerà. Xelo bon sto caffè? (*Mettendosi molto zucchero.*) NIC. La senta. FER. (Gran fortuna che oggi è toccata a me!) (*Da sé.*) SIL. Deme dell'altro zucchero: vegnì qua, caro fio. (*A Nicolò.*) NIC. Ancora? se col zuccaro mezz'ora l'ha bogio. SIL. A mi me piase el dolce. E a ella? (*A Ferdinando.*) FER. Certamente.

Dans ce dernier exemple, Poli intervient en coupant la fin de la scène, dont nous proposons seulement, en rouge, une partie des répliques omises, le dialogue entre les deux personnages se poursuivant plus longuement dans la comédie goldonienne. Mais le fait de faire partir en courant Ferdinando, suivi par la décrépite Silvestra, comme l'indiquent les didascalies, non seulement crée dans le public une réaction comique assurée, mais de plus, modifie sensiblement les intentions originelles avec lesquelles la scène avait était pensée par Goldoni. Poli s'approprie la situation goldonienne pour en faire « una burla » (une plaisanterie) de carnaval, comme il appelle lui-même le chapitre-thématique correspondant[821], qui s'accorde bien avec son projet de mise en scène de *La Venezia di Goldoni*.

Poli a-t-il estimé qu'il était allé trop loin dans son remaniement de l'œuvre goldonienne ? La question se pose, et dans les faits, non seulement Poli ne publiera jamais le texte, mais tout comme Ferdinando échappe à Silvestra, tout comme Anzoletto, pendant le finale de la pièce, s'éloigne de sa bien aimée Venise pour rejoindre la lointaine

[821] Cf. *supra*, tableau : « Structure du montage anthologique : *La Venezia di Goldoni* », p. 240.

Moscovie, Poli abandonne lui aussi (du moins temporairement) le continent goldonien pour se retourner clairement vers le passé, à la découverte de l'univers des masques de la *Commedia dell'Arte* des origines : les Zanni frappent à la porte.

II. UN SPECTACLE-MANIFESTE : *LA COMMEDIA DEGLI ZANNI* AU THÉÂTRE CA' FOSCARI 1958

Dans l'imaginaire commun des hommes et des femmes qui composent la grande famille du théâtre d'aujourd'hui - et l'on entend par là non seulement les véritables initiés (acteurs et techniciens), mais aussi les spectateurs plus ou moins assidus, ainsi que les étudiants et les chercheurs du théâtre occidental - le nom de chaque grand maître de la mise en scène contemporaine est souvent lié à un spectacle particulier. Ainsi, le nom de Strehler est indissolublement lié, probablement malgré lui, à sa mise en scène de L'*Arlecchino servitore di due padroni* (1947), celui de Peter Brook au *Mahabharata* (1985), celui de Jerzy Grotowski au *Prince Constant* (1965), ou encore celui d'Ariane Mnouchkine à *L'Âge d'or*. Si cela peut, certes, paraître naïf, nous n'entendons bien entendu pas vouloir réduire la complexité et la variété de toute une carrière théâtrale à un seul titre, reste que cette association binaire se produit spontanément par une nécessité quasi ancestrale de reconnaissance génétique. L'être humain a besoin de relier une image à un terme bien précis, ainsi qu'un nom à un visage, et un metteur en scène à son chef-d'œuvre. Dans cette perspective, le nom de Giovanni Poli est indissolublement lié à celui de *La Commedia degli Zanni*, un spectacle né dans le silence, pendant l'hiver 1958, dans les locaux de la Compagnie Ca' Foscari, qui va jalonner toute sa future carrière.

À la suite des intenses travaux pour l'année goldonienne (1957), notre metteur en scène, toujours dans l'idée de corroborer sa thèse relative à la présence des traces de la tradition du théâtre masqué dans l'œuvre de Goldoni, décide de mettre en scène un spectacle qui, selon lui, pourrait enfin donner la possibilité de connaître de près le monde de la *Commedia dell'Arte* et de ses masques. Il s'agit, au moins au début de cette opération artistico-culturelle, de montrer dans quelle mesure « cette forme scénique a influencé de façon déterminante l'œuvre de Goldoni »[822]. Cette citation, tirée de la

[822] Giovanni Poli, *Dieci anni*, cit., p. 47. [« questa forma scenica ha influito in maniera determinante sull'opera del Goldoni »].

première partie de son ouvrage-*summa* consacrée aux premières années d'activité de Ca' Foscari, publiée le 31 août 1959, reflète bien les intentions initiales avec lesquelles la pièce avait été montée, avant de connaître le grand "succès" obtenu au Festival du Théâtre des Nations en 1960, qui modifiera, à notre avis, le regard même de notre auteur sur son œuvre. Son intérêt, à ce stade de sa réflexion, reste de mener une recherche sur la dramaturgie vénitienne, dans la continuité des études conduites à partir des années cinquante sur Goldoni, Gozzi et *La venexiana*, comme le démontre aussi la place dédiée à la description de *La Commedia degli Zanni* à l'intérieur de son ouvrage, *Dieci Anni*[823], où elle est insérée à la fin du chapitre *Lo studio critico della letteratura veneta*. Ce spectacle, étape conclusive d'un long parcours, permet enfin à Poli de se confronter aux masques du théâtre à l'italienne dans l'intérêt de démontrer que « plus qu'un adversaire acharné » - comme la critique tend à l'affirmer, « le Vénitien était le vrai chantre, le poète, celui qui nous a transmis les pages les plus remarquables de ce théâtre qui a obtenu de nombreux triomphes et qui a eu tant d'importance dans la formation des grands auteurs européens »[824]. C'est seulement dans ses écrits successifs que Poli s'intéresse à *La Commedia dell'Arte* comme à un réel objet d'études et d'investigation scénique, en s'appropriant intimement cette expérience et en mettant cette forme oubliée de théâtre traditionnel au centre de sa poétique future, si bien que le théâtre privé qu'il fonde à Venise en 1969 affiche, dans son appellation même, la référence à cette forme théâtrale du passé : *Il Teatro della Commedia dell'Arte à l'Avogaria*.

L'un des premiers documents où ce glissement du vaste territoire de la dramaturgie vénitienne à celui plus restreint de la comédie à l'impromptu devient évident, est une feuille dactylographiée retrouvée dans les Archives Historiques de l'Université Ca' Foscari. Figure en haut à gauche la note manuscrite « *pieghevole Roma* » (pliant, synonyme italien de dépliant). Il s'agit de la présentation de l'activité du Théâtre Ca' Foscari que Poli rédige pour le dépliant du spectacle *La Commedia degli Zanni*, présenté à Rome au Théâtre de La Cometa du 22 au 25 avril 1960, quelques mois avant l'importante date de la création parisienne au Théâtre des Nations. Pour la première fois, Poli ne mentionne pas, parmi les trois axes de recherche du théâtre, celui relatif à la dramaturgie vénitienne, mais il fait plutôt référence à l'« étude critique dans le domaine

[823] Giovanni Poli, « La Commedia degli Zanni », in *Id.*, *Dieci Anni*, cit., p. 47-50.
[824] *Ibid.* [« più che un avversario acerrimo - come la Critica si ostina ad asserire -, il Veneziano è stato il vero cantore, il poeta, colui che ci ha tramandato le pagine più valide di quel teatro che tanti trionfi ha riscosso e tanta parte ha avuto nella formazione dei maggiori autori europei »].

de la *Commedia dell'Arte* »[825]. Dès lors, la place de Carlo Goldoni et l'intérêt pour son œuvre sont subordonnés à ceux qu'il consacre aux masques de la tradition italienne et en particulier à celui du serviteur, le Zanni de *commedia*. C'est ainsi que, dans un autre document toujours inédit, intitulé de manière significative *La riscoperta della Commedia dell'Arte* (*La redécouverte de la Commedia dell'Arte*), que nous avons retrouvé cette fois-ci dans ses archives privées, Poli déclare ouvertement : « La rencontre avec Goldoni a représenté pour nous le commencement de nos enquêtes, menées dans le but spécifique de contribuer à la connaissance culturelle et artistique de notre histoire théâtrale »[826]. On voit bien alors comment la perspective change au fur et à mesure des années, et comment Goldoni devient le point de départ de ce processus de "redécouverte" de la *Commedia dell'Arte*. Toujours dans le même document, Poli redéfinit sa démarche en expliquant que celle-ci a été graduelle et qu'elle s'est développée « dans l'ordre chronologique inversé »[827] par rapport aux événements historiques. Entrant un peu plus dans le détail, il explique :

> En parcourant à rebours les événements théâtraux, nous avons recherché dans l'histoire les premières sources du théâtre italien, c'est-à-dire les traits incomparables de notre tradition dont les auteurs de demain devront s'inspirer s'ils veulent expérimenter, avec une instantanéité lyrique, leur monde intérieur[828].

La Commedia degli Zanni[829] devient ainsi idéalement un nouveau point de départ pour ses recherches scéniques, et un exemple presque "méthodologique" pour les générations à venir : se retourner vers le passé est indispensable pour renouveler le théâtre de demain. Le titre même du spectacle est à lui seul une déclaration de principe, puisqu'il propose un retour à une terminologie des origines, Zanni étant le nom générique

---

[825] Giovanni Poli, *Il Teatro Universitario di Ca' Foscari*, in *scatole lignee* n°42-2 : Teatro de la Cometa di Roma, 1960, *La Commedia degli Zanni*. [« studio critico nel campo della commedia dell'arte »].

[826] Giovanni Poli, *La riscoperta della Commedia dell'Arte,* in Annexe p. 102. [« L'incontro con Goldoni pertanto ha significato per noi l'avvio delle nostre indagini, condotte con la precisa finalità di contribuire sul piano culturale e artistico alla conoscenza della nostra storia teatrale »].

[827] *Ibid*. [« In senso cronologico inverso »].

[828] *Ibid.* [« ripercorrendo a ritroso gli avvenimenti teatrali, abbiamo ricercato nella storia le fonti prime del teatro italico e cioè i tratti inconfondibili della nostra tradizione a cui gli autori del domani dovranno ispirarsi se vorranno sperimentare con immediatezza lirica il loro mondo interiore »].

[829] Le texte de la pièce a été édité en cinq versions différentes, malheureusement aujourd'hui, toutes épuisées. Giovanni Poli, *Le maschere latine, La Commedia degli Zanni*, éd. spéciale à l'occasion du Festival des Nations de Paris, Collana del Teatro Universitario Ca' Foscari, La Tipografica, Venise, 1960 ; Id., *La Commedia degli Zanni, da documenti rinascimentali sulla Commedia dell'Art*e, Collana Del Teatro Universitario Ca' Foscari, n°5, Venise, La Tipografica, 1963 ; *Id*., *La Commedia degli Zanni*, *documenti rinascimentali sulla commedia dell'arte,* Collana del Teatro-Studio di Palazzo Durini, n°2, Milan, Tipografia La rapida, 1964 ; *Id*., *La Commedia degli Zanni*, *documenti rinascimentali sulla Commedia dell'Arte,* Accademia Olimpica, Vicenza, 1973 ; *Id*., *La Commedia degli Zanni*, *documenti rinascimentali sulla Commedia dell'Arte,* collana del teatro all'Avogaria, n°7, Venise, La Tipografica, 1983. Nous utiliserons la dernière version, sauf indications contraires.

des "bouffons" ou des histrions du XVI[e] siècle. Dans ses *Rimes burlesques*[830] (environ 1570) Anton Giulio Grazzini, dit Lasca, auteur et académicien italien, parle déjà du théâtre joué par les comédiens professionnels en l'appelant justement *Commedia degli Zanni*, en opposition au théâtre de cour.

II. 1 Une comédie préméditée dans l'esprit de l'impromptu

Le spectacle créé pour le Festival des Théâtres Universitaires de Salonique en 1958[831] aura, comme nous l'avons déjà évoqué à plusieurs reprises, une très longue vie et de nombreux succès, notamment grâce au prix que Poli obtint pour la meilleure mise en scène en 1960, au Théâtre des Nations[832] à Paris, festival consacré par excellence à la découverte des différentes traditions internationales. Issu encore une fois de la méthode du montage anthologique, ce spectacle est à considérer selon les intentions de notre auteur, comme « une rétrospective de l'histoire des masques italiens »[833] et de leur évolution dans l'espace-temps de la production théâtrale. Pour Poli, l'évocation fantastique du monde des masques illustre scéniquement le « développement culturel en évolution et artistiquement en dégradation »[834] du théâtre à l'*improvviso*. La restitution de son idée de C*ommedia dell'Arte* devient ainsi en une histoire anthologique de l'évolution des principaux masques du théâtre italien, jusqu'à leur adaptation dans la littérature dramatique du XVIII[e] siècle. Les Zanni, à la nature admirablement construite, en sont les protagonistes, considérés dans leur pureté originelle. Ils entrent en contact avec les autres masques, perdant graduellement, scène après scène, leurs caractères primordiaux.

De ce fait, le spectacle structuré en deux parties propose dans la première des « *contrasti* » (contrastes), des saynètes en rimes entre deux ou tout au plus trois

---

[830] Antonfrancesco Grazzini, *Le rime burlesche*, C. Verzone (dir.), Florence, Sansoni, 1882. Cf. aussi l'ouvrage d'Ambrogio Artoni, *Il teatro degli Zanni. Rapsodie dell'Arte e dintorni*, Gênes, Costa & Nolan, 1999.

[831] Lors de la première représentation de *La Commedia degli Zanni, antologia di documenti cinquecenteschi della Commedia dell'Arte*, par le Théâtre Ca' Foscari de Venise, en 1958, étaient présents sur scène : Gian Campi (Premier Zane), Enrico Lepsky (Deuxième Zane), Paolo Lenarda (Troisième Zane), Gibi Pettenello (Quatrième Zane), Paolo Possiedi (Zane musicien), Sissi Bonacini (L'Amoureuse), Donatella Ceccarello (La Servante), Alvise Battain (Le Magnifico), Sergio Bozzo (Le Capitaine), Virgilio Zenitz (Le Docteur). Les décors étaient de Dorino Cioffi, les costumes de Carla Picozzi, la mise en scène de Giovanni Poli et la production de Joe Sartor.

[832] Daniela Peslin, *Le Théâtre des Nations : une aventure théâtrale à redécouvrir*, préface de Georges Banu, Paris, L'Harmattan, 2009.

[833] Giovanni Poli, « Prefazione», Z1983, p. 15.

[834] *Ibid.*

personnages, servant à présenter les différents masques, leurs rapports réciproques, et surtout leurs relations avec le ou les Zanni. Ainsi, dans chaque micro-séquence, Zanni interagit soit avec le Docteur (*Desputa de Zanol con Misser Ravanel* et *Le conclusioni del Dottor Gratiano*)[835], soit avec le Magnifico (*Dialogo del Patron e del Zane* et *La bella Franceschina*)[836], ou bien encore le Capitano (*Contrasto tra il Capitano e lo Zani*)[837]. La deuxième partie de la pièce est en revanche dédiée aux *Premières formes organiques de la Commedia dell'Arte*, c'est-à-dire à des structures dramatiques plus complexes, entièrement écrites, qui, selon Poli, seraient explicatives de l'activité artistique des comédiens de l'*Arte*. Le Zanni, protagoniste dans la première scène (*Le dialogue du Magnifico et d'un Zanni bergamasco*), devient un personnage comme les autres dans les deux grandes scènes suivantes : la première obtenue grâce à la réduction du troisième acte de *La venexiana*, et la deuxième par l'utilisation de la *commedia harmonica* ou comédie madrigalesque *L'Amfiparnaso* d'Orazio Vecchi, que Poli présente presque intégralement à la fin de ce spectacle. De plus, la pièce présente la particularité d'être composée par deux scènes chorales qui sortent de cette schématisation et qui, si l'on s'en tient au jugement de la critique et du public de l'époque, sont celles qui obtiennent le plus de succès : *La scène des puces* dans le premier acte, et *Dialogue entre juifs* dans le deuxième. Malgré la structure fragmentaire en épisodes que présente l'anthologie, le spectacle semble unitaire et sans aucune fracture ni solution de continuité, comme nous le confirment les dizaines d'articles de presse retrouvés dans les archives Poli[838].

---

[835] Traduction française des titres : *Despute de Zanol avec Misser Ravanel* et *Les conclusions du Docteur Gratiano.*

[836] Traduction française des titres : *Dialogue du Patron et du Zane* et *La belle Franceschina.*

[837] Traduction française des titres : *Contraste du Capitane et du Zane.*

[838] Voici une sélection d'articles de presse concernant les représentations du spectacle présenté par la compagnie, en Italie, entre 1958 et 1960. Concernant la première représentation du spectacle à Venise au Théâtre Ca' Foscari, le 9 mai 1958 cf. : Gerg, «"Zanni" scatenati in una storia di mimi», in *Gazzettino-Sera*, 10-11 mai 1958. Concernant la date au Piccolo Teatro de Milan, le 17 mai cf. : e.p. [Eligio Possenti], « La Commedia degli Zanni 2 tempi di Giovanni Poli », in *Corriere della sera*, 18 mai 1958 ; Anonyme, « Al Piccolo teatro la », in *Il Giorno*, 18 mai 1958 ; Anonyme, « Piccolo Teatro La Commedia degli Zanni », in *L'Italia*, 18 mai 1958 ; Vice, « La Commedia degli Zanni », in *Avanti!,* 18 mai 1958 ; Anonyme, « Successo cafoscarino al "Piccolo" di Milano», in *Gazzetta - Sera*, 19-20 mai 1958. Par rapport aux nombreux articles parus à l'occasion de la représentation de *La Commedia degli Zanni,* pour l'ouverture du VII[e] Festival de Parme le 12 avril 1959, cf. en particulier la sélection suivante : Gino Nogara, « La barca dei comici fa vela da Ca'Foscari », in *Gazzetta di Parma*, 2 janvier 1989 ; Anonyme, « Il Segretario di Stato presenzia alla prolusione e allo spettacolo d'apertura del festival Teatrale », in *L'Avvenire d'Italia*, 12 avril 1959 ; Pier Maria Paoletti, « Festosamente inaugurato al Regio il Festival del Teatro Universitario », in *Il Resto del Carlino,* 12 avril 1959 ; L. M., «Il Festival Internazionale del Teatro Universitario. "La Commedia degli Zanni" », in *Giornale del Mattino*, 13 avril 1959 ; Anonyme, « Dalle invenzioni del "Ca'Foscari allo stile appassionato dei "Griots" », in *Il Resto del Carlino*, 13 avril 1959 ; Giovanni Caniteri Mora, « El Festival Internacional de Parma », in *Revista*, n° 368, 2 mai 1959 ; Gianfranco Bolzoni, « Spendano più arguzia che lirette i giovani funamboli di Ca' Foscari », in *Il Resto del Carlino,* 17 mars 1959 ; Gino Nogara, « Festival del Teatro Universitario », in *Il Popolo*, 14 mai 1959 ; Giorgio Prosperi, « Giovani di tutto il mondo all'avangurdia del Teatro », in *Il tempo*, 19 avril 1959. En ce qui concerne la

Les répétitions de la comédie commencent, comme en témoigne Gérone, vers la fin février 1958, à la suite des représentations de *Tamburi nella notte* (*Tambours dans la nuit*) de Bertold Brecht. La compagnie, selon le journaliste du *Gazzettino*, s'apprête à préparer une « authentique comédie à l'impromptu »[839] et, insistant sur la singularité de l'opération, il affirme que la comédie : « se déroulera selon les principes de la *Commedia dell'Arte*, laissant la liberté aux acteurs de jouer à l'impromptu »[840]. Nous ne savons pas en fait d'où il tient ces informations, probablement du fait que Poli a évoqué la possibilité de mettre en scène un spectacle de *Commedia dell'Arte*, ce qui a pu lui faire croire qu'il s'agissait d'une comédie à l'impromptu, alors que, dès les premières représentations à Salonique le 29 avril 1958, puis à Venise le 9 mai, le programme indique très clairement les titres de chaque saynète, ou directement le nom de la pièce dont la scène est extraite, comme c'est le cas pour *La venexiana* ou bien *L'Amfiparnaso*. De plus, pour ne pas laisser place à l'équivoque, le sous-titre même de la pièce est explicite à ce propos, puisqu'il précise qu'il s'agit d'une *Antologia di documenti cinquecenteschi della Commedia dell'Arte* (Anthologie des documents du XVI^{e} siècle appartenant à la *Commedia dell'Arte*). C'est dans les documents de l'époque, précisément ceux recueillis dans les deux premiers volumes de l'édition *La Commedia dell'Arte* de Vito Pandolfi, à quelques exceptions près, que Poli est allé alimenter son imagination pour recréer une image de ce monde mythique. Comme il l'avait déjà fait pour les Arlequins de Goldoni, il cherche dans la matière textuelle les indices pour la reconstruction de ces masques. Déjà, à partir de la première édition imprimée du texte en 1960, dans la *Préface*, il situe son spectacle au-delà de la *Commedia dell'Arte* historiquement conçue, au-delà donc de la stricte archéologie théâtrale, en déclarant :

---

representation à Rome, au Théâtre de la Cometa, du 22 au 25 avril, voici les articles consultés : A. G. Bragaglia, « Il premeditato e l'improvviso nella recitazione di Ca'Foscari », in *Il Gazzettino*, 7 mai 1960 ; A. G. Bragaglia, « Uno spettacolo », in *Lo Specchio. Settimanale di Politica e di costume*. Anno II, N°19, 8 mai 1960 ; ma. rai., « Il teatro universitario di Ca' Foscari », in *La Giustizia*, 23 avril 1960 ; Vice, « Il Teatro Universitario di Ca' Foscari a La Cometa », in *Il Giornale d'Italia*, 23-24 avril 1960 ; Vice, « Il Teatro Universitario di Ca' Foscari a La Cometa », in *Il Tempo*, 23 avril 1960 ; ag.sa., « Commedia degli Zanni », in *L'Unità,* 23 avril 1960 ; Vice, « Le maschere latine alla Cometa », in *Paese Sera*, 23-24 avril 1960 ; g.d.c., « Gli universitari di Ca' Foscari al Teatro della Cometa », in *Avanti!,* 23 avril 1960 ; Vice, « Le maschere latine alla Cometa », in *Il Paese*, 23 avril 1960 ; F. Virdia, « Le prime a Roma », in *La voce Repubblicana*, 24 avril 1960 ; Vice, «"Le maschere latine", "La Commedia degli Zanni" », in *Momento Sera*, 24 avril 1960 ; Il Pellegrino, « I ragazzi di Ca' Foscari », Roma, 4 mai 1960 ; Vito Pandolfi, « Le Maschere sotto campana », in *Il punto della settimana*, avril 1960.

[839] G., « Il Teatro di Ca' Foscri a Salonicco e Bruxelles », in *Il Gazzettino*, 20-21 février 1958. [« un'autentica "commedia all'improvviso »].

[840] *Ibid.* [« che verrà inscenata secondo i canoni della "commedia dell'arte"; lasciando libertà agli attori di improvvisare "a braccio" »].

> *La Commedia degli Zanni*, plus qu'une réelle *Commedia dell'Arte* (du fait que l'improvisation y fait défaut), elle est construite selon une manière de sentir le théâtre des masques du XVI^e^ siècle, qui est revécu et redonné selon les exigences du renouvellement de la scène moderne[841].

Cela évoque une « manière de sentir » une tradition perdue, une interprétation personnelle plus qu'une reconstitution, qui se nourrit toutefois de cet imaginaire mythique pour se confronter avec l'avant-garde théâtrale contemporaine. *La Commedia degli Zanni* ne présente pas de jeu à l'impromptu, toutes les répliques de chaque personnage sont bien notées, mais dans leur jeu, les acteurs trouvent une certaine liberté d'interprétation. C'est ce que déclare Anton Giulio Bragaglia qui assiste à la représentation de la pièce le 22 avril 1960 au Théâtre de la Cometa : « Ca' Foscari fait du théâtre prémédité avec le tempérament de la comédie à l'impromptu »[842]. Apparemment, le résultat est surprenant, le chercheur et artiste romain semble fasciné par le spectacle et dans un deuxième article qu'il signe pour le périodique d'art et culture *Lo Specchio*, il n'est pas avare de compliments : « le spectacle est très beau, les acteurs sont tous excellents et Giovanni Poli mérite toutes les éloges »[843].

La *Commedia dell'Arte*, née vers le milieu du XVI^e^ siècle comme un théâtre prétendument sans texte ni auteur, du moins "non écrit", est réinventée par le biais de la dramaturgie et de la mise en scène. De même, notre auteur-monteur-metteur en scène applique sa méthode d'investigation scénique à des documents textuels qui sont les toutes premières formes de texte "dramatique" qui préfigurent au développement de la littérature dramatique proprement dite. Dans l'extrait d'un document, rédigé en français par Poli lui-même, notre auteur explique quel est à son avis l'intérêt d'avoir recours à ces formes dramatiques embryonnaires :

> [Vito Pandolfi] a recueilli beaucoup de *contrasti*. Les *contrasti,* qui remontent au Moyen-âge, représentent la première forme de théâtre italien. Ils se déroulent seulement entre deux personnages. [Il] a encore recueilli des petits morceaux de dialogues, de brèves poésies populaires – surtout sous la forme de rengaine en italien, *filastrocche*. Ces documents, bien qu'ils ne soient pas exactement la matière littéraire de la Commedia dell'Arte, peuvent nous restituer le véritable esprit de cette forme de théâtre, ils peuvent nous donner quelques

[841] Giovanni Poli, « Préface », in Z1960, p. 35. Nous rappelons que la préface de cette édition est écrite en française.
[842] Anton Giulio Bragaglia, « Il premeditato e l'improvviso nella recitazione di Ca'Foscari », in *Il Gazzettino*, 7 mai 1960. [« Ca' Foscari fa del premeditato nel temperamento dell'improvvisa »].
[843] A. G. Bragaglia, « Uno spettacolo », in *Lo Specchio. Settimanale di Politica e di costume*. Anno II, N°19, 8 mai 1960. [« lo spettacolo è bellissimo, gli attori virtuosi e Giovanni Poli meritevole di tutti gli elogi »].

éléments en plus pour reconstruire, avec l'aide des documents iconographiques, les principaux personnages de la *Commedia dell'Arte* »[844].

Comme on peut le constater par le tableau synoptique proposé plus loin, chaque scène a été élaborée à partir d'un ou plusieurs de ces documents littéraires ou poétiques préexistants. Seule la sixième scène, *Contrasto del Capitano con Zane,* est écrite par Poli à partir de certaines répliques de la comédie *La fantesca* de Della Porta, tandis qu'il invente le final de la cinquième scène *La bella Franceschina* en essayant d'imiter le style du "*contrasto*" original en vers, du XVI^{e} siècle. Le schéma que nous proposons est le résultat des recherches établies pour reconstruire la genèse du spectacle, reconstruction facilitée par la découverte dans les archives de Poli d'une enveloppe assez conséquente sur laquelle était écrit : *Fotocopie dei documenti originali da cui è stata tratta La Commedia degli Zanni da Giovanni Poli* (Photocopies des documents originaux à partir desquels a été conçue *La Commedia degli Zanni* de Giovanni Poli), contenant seize fascicules composés chacun d'un nombre variable de vieilles photocopies en A4 des pages de l'œuvre de Vito Pandolfi, ou d'autres ouvrages utilisés pour la création du texte dramatique. Chaque fascicule présente une étiquette indiquant la lettre de fascicule (allant de A à Q), le titre de l'extrait, l'auteur et sa source éditoriale, comme par exemple :

Allegato F: Documento originale: Pronostico nuovo sopra l'anno presente di Bergomensis - Desputa del Zanol con Missier Ravanel (pubbl. da Sansoni nel 1957 in La Commedia dell'Arte a cura di Vito Pandolfi)[845].

De plus, sur l'étiquette qui résume le contenu du fascicule, à chaque fois, il est indiqué « *Per la riduzione originale de La Commedia degli Zanni a cura di G. Poli* » (Pour l'adaptation originale etc.), et en haut à droite de l'enveloppe une note (presque illisible) qui dit : *Doc. Zanni SIAE*, acronyme de *Società Italiana degli Autori e Editori*[846]. Il est donc possible que cette enveloppe ait été préparée pour être déposée à la SIAE, ou qu'elle soit un double du dossier envoyé à la société italienne des auteurs et éditeurs. Dans les deux cas, les documents qu'elle contient nous ont permis de repérer avec exactitude les sources documentaires dont Poli s'est servi pour "construire" son nouveau montage. Dans le tableau, nous signalons aussi les numéros de pages

[844] Giovanni Poli, *La Commedia dell'Arte*, document dactylographié retrouvé dans les archives privées de la famille Poli, rédigé entièrement en français et qui date environ de 1967. Dans le document, il y a une référence au temps présent : Poli écrit que désormais, sept ans se sont écoulés depuis la disparition d'Anton Giulio Bragaglia, disparu en 1960 ; on peut alors en déduire que le document date de la saison 1967/68.

[845] [Pièce attachée F / Document original : Nouvelle prévision sur l'année en cours de Bergomensis - Dispute de Zanol avec Missier Ravanel (publié par Sansoni en 1957, in *La Commedia dell'Arte*, de Vito Pandolfi)].

[846] Ce qui correspond en partie à la SACD française.

correspondant au passage choisi par notre auteur dans l'ouvrage de référence, car souvent, il en extrapole seulement une phrase, ou un passage. Enfin, dans cette photographie de la structure cachée de la pièce, nous signalons également les personnages agissant dans celle-ci, étant donné leur divergence avec ceux du texte d'origine. Par exemple, dans *La fantesca* de Giambattista Della Porta[847] dont Poli extrait des répliques en espagnol pour construire la scène de *Contrasto tra il Capitano e lo Zani,* le personnage du Capitan dans la pièce source s'appelle Capitan Pantaleone, et celui de Zanni n'y figure même pas. On découvre ainsi que Poli emprunte à la fois les répliques du Capitan Pantaleone et du Capitan Dante pour créer le tissu dialogique entre son Capitan et le Zanni, sans pour autant respecter l'exacte répartition des répliques ; ainsi le texte joué par le Capitan polien est une libre composition entre les répliques des deux capitaines de Della Porta, plus les ajouts de Poli. Mais il s'agit d'un exemple limité, car comme nous l'avons déjà évoqué, la scène du Capitan est la seule où Poli fait preuve de son talent d'auteur dramatique.

En revanche, comme c'était déjà le cas pour la pièce *Le storie d'Arlecchino*, Poli indique entre parenthèses (et nous faisons de même) le "masque", ou la typologie fixe correspondant au personnage agissant sur scène. Ainsi, derrière les noms de Franceschina ou Isabella, c'est toujours le rôle de l'Amorosa (amoureuse) que l'on voit joué, de sorte que le masque du Magnifico peut être décliné à la fois en Patron, Padre ou bien Pantalone.

Dans la présentation du tableau synoptique, en ce qui concerne les titres des scènes de la pièce *La Commedia degli Zanni*, nous avons décidé d'employer ceux qui sont indiqués dans la brochure de la reprise de décembre 1958, lors de sa deuxième présentation à Venise au Théâtre Ca' Foscari, la première ayant eu lieu en mai de la même année. La raison en est simple : nous avons constaté qu'à partir de cette représentation, le spectacle ne subit plus de changement structurel, alors qu'entre la version de mai 1958 et celle de décembre de la même année - comme le montrent les programmes de salle - Poli ajoute deux scènes à la pièce, que nous avons indiquées dans le schéma avec le symbole /*/. Après la deuxième reprise vénitienne, le nombre de scènes ainsi que la structure de la pièce restent inchangés, ce que confirment les cinq éditions du texte imprimé, où en revanche, comme nous le verrons dans le détail, le paratexte subit des changements

[847] Cf. Giovan Battista Andreini, « La fantesca » in *Edizione nazionale delle opere di Giovan Battista Andreini*, Raffaele Sirri (éd.), vol. 2, Naples, Edizioni scientifiche italiane, 2002 (4 vol.). À l'epoque de Poli, la comédie pouvait être approchée dans une édition de 1910 : Giovan Battista della Porta, « La fantesca », in *Le Commedie*, Vincenzo Spampanato (dir.), Bari, Laterza Editore, 1910-1911.

profonds, symbolisant à chaque fois une nouvelle exigence vis-à-vis du public concerné, ou de la fonction allouée à la nouvelle édition.

***La Commedia degli Zanni* : Z1958 décembre**					
Primo tempo : I contrasti					
N°	**Nom de la scène**	**Nom du texte d'origine / Auteur**	**Source**	**p. source**	**Personnages de la pièce polienne**
0	Prologue	Giovanni Poli			Voix-off
1	Presentazione delle Maschere	A) *Vanto del Zani* (*Vanterie du Zanni*), Anonyme '500	Pandolfi Vol. 1	p. 246-248, 250	1° Zanni, 2° Zanni
		B) *Commedia di Messer Lattantio Vecchio* (*Comédie de Messer Lattantio Vieillard*), C. C. Muranese	Pandolfi Vol. 1	p. 301-303	Magnifico, Cortigiana
		C) *La fantesca* (*La servante*), Della Porta (IV, 6)	Spampanato (dir.), Laterza, 1910	p. 272-273	Capitano
		D) *Le cento e quindici conclusioni…del Dottor Gratiano* (*Les cent-quinze conclusions du Docteur Gratiano*), Anonyme '500	Pandolfi Vol. 2	p. 11-12	Dottore
		E) *Amoroso contrasto sopra la dignità degli amanti* (*Dispute amoureuse sur la dignité des amants*), Anonyme '500	Pandolfi Vol. 2	p. 49 et 64	Amoroso, Amorosa
2	Desputa de Zanol co Missir Ravanel	F) *Pronostico nuovo sopra l'anno presente* (*Pronostique sur l'année présente de Bergomensis*), Bergomensis *Desputa del Zanol con Missier Ravanel* (*Dispute de Zanol et Messer Ravanel*), Bergomensis	Pandolfi Vol. 1	p. 206-208	Zanol (1° Zanni), Ravanel (Dottore)
3	Dialogo del Patron e del Zane	G) *Opera nuova di stanze e capitoli* (*Œuvre nouvelle de stances et de chapitres*) - *Dialogo del Patron e del Zani* (*Dialogue du Patron et du Zanni*), Anonyme '500	Pandolfi Vol. 1	p. 187-188	Patron (Magnifico), Zane (2° Zanni), les 3 autres Zanni
4	Le conclusioni del Dottor Gratiano	H) *Le cento e quindici conclusioni…del Dottor Gratiano*, Anonyme '500	Pandolfi Vol. 2	p. 13-18	Dottore, 1° Zanni
5	La bella Franceschina	I) *Opera nuova di stanze e capitoli* (*Œuvre nouvelle de stances et de chapitres*) - *La bella Franceschina* (*La belle Franceschina*) Anonyme '500 + Giovanni Poli	Pandolfi Vol. 2	p. 188	2° Zanni, Padre (Magnifico), Franceschina (Amorosa), Giovane (Amoroso)
6	Contrasto del Capitano con Zane	Giovanni Poli I/I) *La fantesca*, Della Porta (IV, 7)	Spampanato (dir.), Laterza, 1910	p. 274-276	Zanni (1° Zanni), Capitano, Servetta, un âne (deux Zanni)
7	La scena della Pulce	L) *Canzone della Pulice* (*La chanson de la Puce*), Anonyme '500	Pandolfi Vol. 1	p. 275-280	Magnifico, Amorosa, Servetta, tous les Zanni

Secondo tempo: Le prime forme drammatiche					
8	Dialogo di un Magnifico con Zanni bergamasco	M) *Dialogo di un Magnifico con Zani Bergamasco* (Dialogue d'un Magnifique avec Zani Bergamasque), Anonyme '500	Pandolfi Vol. 1	p. 174-177	Magnifico, Zani Bergamasco (1° Zanni), Cortigiana
9	*La venexiana* (atto III)	N) *La venexiana* - Anonyme '500 (III, 2, 3, 4, 5, 6, 7)	Cibotto (dir.), Guanda	p. 222-233	Bernardo (1°Zanni), Iulio (Amoroso), Angela (Amorosa), Nena (Servetta)
10	Ragionamento tra hebrei*[848]	O) *Opera nuova dove si contiene madrigali sonetti e canzoni - Ragionamento fra due Hebrei* (*Œuvre nouvelle qui contient des madrigaux, des sonnets et des chansons - Discussion entre Juifs*) + textes Anonymes du '550 et *L'Amfiparnaso* (III,3)	Pandolfi Vol. 1	p. 136	Chœur de Juifs (3°,4° et Piccolo Zanni), un Juif (2° Zanni), 1° Zanni
11	Il ciarlone, cioè uno che canta in banco*	P) *Il ciarlone* - Anonyme '500	Pandolfi Vol. 1	p. 123-130	Ciarlone (Dottore), Tamburino (2° Zanni), Suonatore di piatti (Piccolo Zanni), deux assistants (3°,4° Zanni), 1° Zanni, tous les autres masques
12	L'Anfiparnaso di Orazio Vecchi[849]	Q) *L'Amfiparnaso* de Orazio Vecchi	Pandolfi Vol. 1	p. 266-280	Pantalone (Magnifico), Pedrolino e Francatrippa (1° et 2° Zanni), Gratiano (Dottore), Lucio (Amoroso), Isabella (Amorosa), Cardone (Il Capitano), Hortensia (La Cortigiana), L'Argomento (3° Zanni)
13	Epilogo delle maschere	E) *Amoroso contrasto sopra la dignità degli amanti*	Pandolfi Vol. 2	p. 64	Amoroso
		H) *Le cento e quindici conclusioni…del Dottor Gratiano* - Anonyme '500	Pandolfi Vol. 2	p. 18	Dottore
		C) *La fantesca* - Della Porta (IV, 6)	Spampanato (dir.), Laterza, 1910	p. 273	Capitano
		B) *Commedia di Messer Lattantio Vecchio* -	Pandolfi Vol. 1	p. 302	Magnifico,

[848] Nous indiquons avec le symbole /*/, les deux scènes qui n'étaient présentes ni dans la version de mai 1958, ni dans la version présentée à Salonique en avril de la même année, du moins selon ce qui est noté dans le dépliant.

[849] Nous utilisons ici la graphie exacte employée par Poli.

		C. C. Muranese			Cortigiana
		A) *Vanto del Zani* - Anonyme '500	Pandolfi Vol. 1	p. 250, 248	Zanni 1, Zanni 2, Zanni 3

Le spectacle, comme on le remarque dans ce tableau, s'ouvre sur un prologue écrit intégralement par Poli, et lu par lui-même au microphone[850] avant le commencement de la pièce. Ce texte, auquel notre auteur avait attaché une importance forte, puisqu'il en fait établir une traduction dans la langue de chaque pays où le spectacle est joué, est plus une note d'intention qu'un prologue à proprement parler. Il exprime une certaine nostalgie des masques italiens, conçus comme un « magnifique exemple de la couleur »[851], l'expression de l'« exaltation de la nature humaine »[852] contre l'humanité grise des temps modernes. Pendant que le rideau s'ouvre, la voix off récite :

> C'est avec nostalgie que nous jetons un regard vers ces masques que nous considérons avec la sensation que nous éprouvons pour les choses perdues à jamais, nous qui sommes tombés dans une ère de banalité grise, totalement dépourvue de couleurs vives[853].

C'est cette même « nostalgie », exprimée dans les toutes premières répliques de la pièce, que nous avons ressentie quand nous avons forgé le néologisme de *néo-Commedia dell'Arte*. En effet le préfixe « néo », tel qu'il est utilisé dans les courants artistiques les plus divers, signifie un retour à des formes et valeurs d'un style ancien, réinterprétées dans un cadre nouveau. Mais dans l'emploi de ce préfixe, nous discernons malgré tout une certaine nostalgie pour un passé idéalisé. Ainsi la recherche scénique de Poli vis-à-vis des masques s'alimente, à notre avis, de ce sentiment de mélancolie, mêlé à un besoin profond de renouvellement de la pratique scénique, partagé par ses contemporains.

Les faisant ressurgir directement « des manuscrits décolorés par l'oubli subi pendant de longs siècles »[854], Poli convoque sur scène ces masques, comme le souligne la voix off, dont il ne nous reste qu'à « profiter de la contemplation esthétique »[855]. Il s'agit d'un monde passé, d'une époque révolue que notre metteur en scène fait renaître sur scène comme s'il s'agissait d'un rêve, où la couleur et la dextérité des acteurs enveloppent le spectateur dans un tourbillon de sons et d'images. Comme le remarque un journaliste de

[850] F. L. M., « Il Festival Internazionale del Teatro Universitario. "La Commedia degli Zanni" », *Giornale del Mattino*, 13 avril 1959.
[851] Giovanni Poli, Z1960, p. 37.
[852] *Ibid.*
[853] *Ibid.*
[854] Giovanni Poli, Z1983, p. 21. [« stinti manoscritti e dall'oblio di lunghi secoli »].
[855] *Ibid.* [« godere la contemplazione estetica di questo mondo ormai trascorso »].

L'Avvenire d'Italia, Poli nous restitue une lecture très personnelle de ce XVI[e] siècle d'où surgissent ses Zanni :

> C'est un monde riche de couleurs et d'humeurs sanguines, le seizième siècle se reflète dans ce spectacle comme un siècle qui se présente à la vie avec simplicité des idées, mais riche d'une force intérieure : le peuple rit parce qu'il veut être content[856].

On peut ne pas être absolument convaincu que Poli ait vraiment voulu proposer à travers son spectacle cette lecture très populiste du monde du masque, qui contraste avec la fonction d'« art noble »[857] que l'artiste octroie notamment au théâtre. Néanmoins, plus qu'une mosaïque, le spectacle est une succession cohérente d'événements fantastiques et hilarants.

II. 2 Zanni : anti-héros de la pièce

Dans la première partie, un climat tonal presque surréaliste est atteint, principalement par un procédé dramatique consistant à inverser les hiérarchies existantes dans la société - modèle typique du carnaval - qui représente le sacrifice de ce qui appartient au passé et à l'habitude, en faveur d'un renouvellement social. De fait, dans sa sélection de scènes, Poli propose trois séquences où ce procédé est mis en place, notamment la scène numéro 3, *Dialogo del Patron e del Zane*, la scène numéro 4, *Le conclusioni del Dottor Gratiano* et la scène numéro 6, *Contrasto del Capitano con Zane*. Dans ces trois scènes, le Zanni sort toujours gagnant de la confrontation avec les autres masques, Magnifico, Docteur, Capitan, l'action se déroulant sur des plans à chaque fois différents.

La scène *Dialogo del Patron e del Zane* présente les deux typologies fixes les plus représentatives de la *Commedia dell'Arte* : le Pantalon et le Zanni[858], dans un des lazzis topiques, la rébellion du serviteur affamé, prêt à battre son patron. Poli reprend un document qui figure dans le premier volume de Pandolfi, *Dialogo del patron e del*

---

[856] Anonyme, « Il Segretario di Stato presenzia alla prolusione e allo spettacolo d'apertura del festival Teatrale », in *L'Avvenire d'Italia*, cit. [« E' un mondo ricco di colori e di umori sanguigni, il cinquecento si riflette in questo spettacolo come un secolo che s'affaccia alla vita con ingenuità di pensieri ma ricco di forza interiore : il popolo ride perché vuol essere contento »].

[857] Giovanni Poli in Vice, « La Commedia degli Zanni », in *Avanti!,* 18 mai 1958. [« arte nobile »].

[858] Sur la valeur génétique du contraste entre le serviteur et le patron, cf. Mario Apollonio, « Il duetto di Magnifico e Zanni alle origini dell'Arte », in *Studi sul teatro veneto fra Rinascimento ed età barocca*, Maria Teresa Muraro (dir.), Florence, Olschki, 1971, p. 193-220.

Zane[859], et intitulé de façon identique que le *sketch*. Dans ce cas, le travail sur le texte accompli par Poli est vraiment minimaliste : il normalise la graphie de certaines lettres, notamment de la consonne /v/ (uoref] voref - je voudrais ; auaro] avaro - avare ; uoi] voi - vous etc.), ou il intervient sur les formes verbales pour en moderniser ou corriger la transcription (le] l'è - l'est ; haui] avì - vous avez ; hauesse] avesse - j'avais). Notre "monteur" n'intervient pas sur le texte, ni à travers des suppressions ou coupures, ni à travers des ajouts ou inversions. En revanche, il arrive à donner vie scéniquement à ce qui, à la lecture, a l'air d'une simple comptine[860]. C'est ainsi qu'après le premier échange entre le Zanni et son Patron, pendant lequel le premier, toujours affamé, demande *da magnar* (à manger), ce que le deuxième lui refuse, Poli, avec un regard formé à la mise en scène, sans qu'il y ait d'indications dans la version du texte original de Pandolfi, fait entrer sur scène d'autres Zanni, complices du premier, qui viennent menacer le Patron.

Zanni : *Se me dé li bastonadi ninadi cuntadi,*
***tutti questi** brigadi ve porav' lapidar,*
nenar. Vardé que che si far

C'est le "*tutti questi*" (tous ceux, sous-entendu les Zannis, ou compagnons) de la strophe qui a dû inspirer Poli. Celui-ci, entre le premier et le deuxième vers, insère une didascalie explicative de l'action, théâtralisant ainsi ces ajouts narratifs : « Au son du luth (M, 3), les trois Zanni entrent l'un derrière l'autre, menaçant de leurs bâtons le Patron qui tremble, pris d'une grande peur »[861]. La scène se termine avec la "victoire" du Zanni qui réussit à se faire donner une grande quantité de *polli e salami* (poulets et saucisses). Si cette deuxième scène du premier acte trouve dans la mise en scène sa "résolution", la scène *Le conclusioni del Dottor Gratiano*, deuxième exemple d'inversement

[859] *Dialogo del patron e del Zane* fait partie d'un texte plus conséquent, *Contrasto dialogo canzone di Zani*, composé par Zan Bagotto et conservé à la Bibliothèque Marciana de Venise Misc. 2223.2

[860] Les *contrasti* sont des compositions poétiques souvent dialoguées qui naissent autour du XIII[e] siècle, sous le nom de *disputatio*, *conflictus*, *altercatio*. Ils usent d'un langage ludique et représentent des formes embryonnaires de textes dramatiques repris ensuite sur les tréteaux des foires et des théâtres ambulants, puis sur la scène professionnelle. De plus, comme l'explique Carlo Salinari, ils font partie « d'un g*enre* assez répandu, comportant une technique particulière basée sur l'invention, et la moquerie entre les différents personnages ; ceux-ci n'ont pas un réel développement psychologique, mais sont des personnages stéréotypés, presque des masques ». (in Carlo Salinari, « La poesia comico-realistica e la poesia popolareggiante », in *Storia della letteratura italiana*, Laterza, Roma-Bari, 1991, pag. 198 [« in un "*genere*" assai diffuso, con una sua particolare tecnica basata sull'invenzione e sul rinfaccio tra i vari personaggi; questi non hanno quindi un reale sviluppo psicologico, ma sono personaggi stereotipati, quasi maschere »]). Pour un approfondissement en la matière, cf. Sylvie Favalier, *L'immigration bergamasque à Venise dans la seconde moitié du XVIe siècle : phénomène historique et conséquences littéraires*, thèse de doctorat soutenue sous la direction de Christian Bec, Université Paris-Sorbonne, 1992.

[861] Giovanni Poli, Z1983, p. 26 [« Al suono del liuto (M. 3) entrano in fila tre Zanni, i quali minacciano con i loro bastoni il Patron che trema per la grande paura »].

hiérarchique, est l'un des exemples les plus intéressants de la technique du montage polien que nous avons auparavant analysée et contextualisée. C'est grâce à un travail de dramaturgie aussi inventive qu'astucieuse que Poli parvient, sur un plan plus proprement dialectique, à donner du Zanni cette image bifocale qui en fait le anti-héros de la pièce, ou du moins de ce premier acte. Le Zanni de Poli est un prisme du "pauvre vertueux", qui résume dans ce trait de caractère toute une série de contradictions qui, selon notre metteur en scène, en font l'essence même.

> Il est ignorant, mais rusé ; souffrant de spasmes d'une faim ancestrale, insatiable, mais capable d'ironiser avec un esprit rieur sur son mauvais sort ; ignorant et grossier, mais très astucieux dans l'art de la flatterie ; flemmard mais disposé à exercer les métiers les plus durs à coups de bastonnades ; persifleur mal embouché des coutumes de la société de l'époque, mais d'une franche sincérité d'âme ; ne souffrant ni la discipline ni l'autorité, mais fidèle[862].

Dans la scène *Le conclusioni del Dottor Gratiano* (I, 3), le Zanni fait preuve d'une grande maîtrise de la langue et de présence d'esprit ; il défie le Docteur sur son terrain privilégié, celui de la rhétorique. La scène se résume en un échange serré et fort amusant entre les deux masques, comme s'il s'agissait d'un duel sans épée mais conduit avec une arme qui parfois peut se révéler encore plus dangereuse : la langue.

Sauf qu'en réalité, en allant regarder de plus près le document que Poli indique comme étant la source de cette scène - toujours extrait de l'œuvre de Pandolfi, mais cette fois du deuxième volume - on découvre que *Le cento e quindici conclusioni in ottava rima* est, comme l'indique le titre, une liste d'une centaine de lapalissades en rimes qui avaient été jouées autrefois par le Dottor Gratiano Partesan de Francolin Comico Geloso. Poli remanie ce matériel comme cela lui convient le mieux, répartissant un certain nombre de ces vers[863] entre le Docteur et le Zanni. Prenons à titre d'exemple les six premières répliques de la scène *Le conclusioni del Dottor Gratiano*, de la pièce de Poli, et les vers correspondants dans le document original.

---

[862] *Ibid.,* p. 14. [« è ignorante, ma astuto; sofferente degli spasmi di una fame ancestrale, insaziabile, ma capace di ironizzare con spirito ilare sulla propria mala sorte; ignorante e zotico, ma astutissimo nell'arte della ruffianeria; scansafatiche, ma disposto ai mestieri più pesanti a suon di bastonate; sboccato dileggiatore dei costumi della società del tempo, ma si schietta sincerità d'animo; insofferente della disciplina e dell'autorità, ma fedele »].

[863] Dans la transcription que Pandolfi propose de *Le cento e quindici conclusioni in ottava rima*, chaque vers est numéroté, la classification est progressive et la numérotation va de 1 à 115. Pour la composition de sa scène, Poli utilise les vers : 1-10, 12,13, 16, 17, 30-33, 50, 52, 52, 64, 65, 68, 69, 74, 75, 108, 109, ainsi que toute la description introductive du Dottor Graziano, qu'il utilise aussi comme présentation du personnage.

Le dento e quindici conclusioni **in Pandolfi**	*Le conclusioni del Dottor Gratiano* **in Poli**
1. La Rosa, ch'é fiorida sa da bon (*La rose fleurie sent bon*)	(1) DOT : La Rosa ch'é fiorida sa da bon ;
2. E l'huomo, che camina non è mort (*Et l'homme qui marche n'est pas mort*)	(5) Chi non vol star in pas, faza costion !
3. Vn che sempre habbia stort, mai ha rason (V*ous qu'avez toujours tort, n'avez jamais raison*)	(3) ZAN : Un che sempre habbia tort, mai ha rason !
4. La Naue ch'è in alto mar è via dal port (*Le bateau qui est en haute mer est loin du port*)	(4) DOT : La nave ch'è in alto mar è via dal port !
5. Chi non vol star in pas, faza costion (*Qui ne veut pas être en paix, pose question*)	(2) ZAN : E l'uomo, che camina non è mort !
6. E chi non vuol andar piano, camina fort (*Et qui ne veut pas aller doucement, marche rapidement*)	(6) DOT : Chi non vol andar piano camina fort.

Tout d'abord, on constate que dans cette scène, Poli répartit les répliques du texte source entre les deux interlocuteurs, alors que normalement, toutes ces "conclusions" (banales et vides de sens) sont les fruits de l'intelligence "académique" exprimée par le Docteur. Poli confie certaines de ces répliques au Zanni qui, tout en se moquant de ce masque, lui répond en employant les mêmes structures syntaxiques. Dans ce montage, l'ordre initial des vers du texte-source n'est pas respecté, car il doit se plier à l'idée que notre "auteur-monteur" veut donner de la scène et de la relation entre les deux masques : Zanni se montre bien le plus rusé des deux. Ainsi, comme l'indiquent les chiffres placés entre parenthèses dans la deuxième colonne, il y a par exemple inversion entre les vers 2 et 5, car la lapalissade "*E l'uomo, che camina non è mort* !" est bien plus forte comme réponse à l'attaque du Docteur que celle prévue selon la scansion originale des répliques. Ce n'est là qu'un exemple du travail de composition élaboré dans cette scène, où Poli dessine de toutes pièces une facette du Zanni, capable de manipuler les structures du langage (qui plus est en dialecte bolognais) même plus adroitement que le représentant de l'*intelligentia*. Or en réalité, dans les écrits d'époque, nous n'avons aucunement trace de ce trait de caractère, et c'est manifestement pour cette raison que Poli intervient sur le texte source.

Pour résumer, c'est un Zanni rusé et malin que Poli nous présente dans cette scène, prototype d'un serviteur avec la "réplique" toujours prête à défier le Docteur, lequel capitule sous les jeux de mots tranchants de son adversaire. Et dans le finale de la scène, cette inversion de rôle dont on parlait plus haut se traduit dans la réplique même de Zanni qui reprend et tourne en dérision celle du Docteur :

DOTTORE : E chi non cred la mia scentia bona
Guarda la vesta e po' la mia persona
ZANNI : E chi non crede la mia mala scientia
Guarda la testa e po' l'intelligentia[864].

Dans cet exemple, le jeu de mots "*guarda*" est employé la première fois dans son sens premier de "*guardare*" (regarder), puis réutilisé par Zanni dans son acception moins courante et plus populaire de "*conservare*" (maintenir). Il déclare en réalité : « qui ne succombe pas à la fausse science du Docteur conserve sa tête et toute son intelligence ». Mais le Docteur est déjà sorti de scène, comme l'indique la didascalie : « sans se départir de sa présomption hautaine »[865], sans pouvoir ainsi apprécier la paraphrase sarcastique du Zanni. Poli nous présente ainsi dans sa pièce, un *crescendo* des qualités physiques et morales des Zanni. Le premier Zanni que nous avons rencontré arrive à prendre le dessus sur le Magnifico (appelé Patron, dans la scène I, 2) grâce aux menaces échafaudées avec ses confrères, démontrant ainsi non seulement qu'il a le cran de défier l'un de ses supérieurs dans l'échelle sociale, mais aussi de posséder un réseau de relations avec des proches qui sont prêts à se battre pour lui. Quant au deuxième, il l'emporte sur un plan plutôt dialectique et intellectuel, sans pour autant pouvoir cueillir les fruits de la gloire, le Docteur quittant trop tôt la scène. C'est finalement avec le Zanni protagoniste de la scène le C*ontrasto tra il Capitano e lo Zani* - la troisième de celles prises ici considération -que Poli arrive à nous donner un image complète de ce anti-héros qui combine à la fois une *eloquentia* remarquable ainsi qu'une prestance physique digne d'éloges. Dans cette scène, où nous retrouvons ce mécanisme d'inversion, Zanni l'emporte directement sous les yeux de son "adversaire", et bien sûr du public présent dans la salle.

Cette scène, que nous avons déjà eu l'occasion de citer plus haut pour sa construction dramaturgique particulière, nous propose donc un autre exemple de cette inversion hiérarchique qui, certes, provoque le rire chez le spectateur, mais, comme l'écrit Bergson, remplit aussi ses fonctions de « stimulateur de conscience »[866], condamnant les comportements répétitifs, mécaniques, distraits, indifférents au réel. Zanni s'élève encore dans l'échelle sociale car il nous est présenté non plus comme simple serviteur, mais en tant qu'"homme amoureux", avec des pulsions plus nobles que celles du ventre et du bas-ventre : il danse et il joue de la flûte par amour pour une jolie fille qui le regarde depuis

[864] Giovanni Poli, Z1973, p. 29-30. [« DOCTEUR : Et celui qui ne croit pas ma science bonne / Regarde mon habit et puis ma personne / ZANNI : Et celui qui ne croit pas mauvaise ma science / Regarde ma tête et puis mon intelligence »].
[865] *Ibid*., p. 29. [« non perdendo la sua tronfia presunzione »].
[866] Beniamino Placido, « Prefazione », in Henri Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Rome-Bari, Laterza, 1994, p. XXV.

son balcon, semblant tout à fait apprécier sa sérénade (du moins selon les indications de la didascalie présente dans le texte). Dans son territoire pacifique, fait irruption un Capitan espagnol - calqué, ainsi que nous l'avons déjà noté, sur le modèle du Capitan Pantaleone de la pièce *La fantesca* de Giovan Battista Della Porta - clairement à la recherche d'une bagarre. Zanni ne se fait pas attendre et répond aux provocations de l'adversaire vaniteux, employant un mélange de dialecte hispano-bergamasque. Cette fois, le duel ne se joue pas seulement sur le champ lexical mais aussi sur celui de la force physique, et les deux masques s'affrontent dans un combat à main armée : le Zanni brandissant une grande fourchette et le Capitan son épée. Zanni sort vainqueur du duel, et la réplique finale du Capitan est des plus explicites : « Oh mon Dieu, je me meurs !!»[867]. Et pour une fois, ce n'est pas une plaisanterie, le Capitaine meurt réellement sur scène, si bien que le Zanni est obligé de le hisser sur ses épaules pour l'emporter hors scène. Mais la tragédie est tout de suite amortie par un véritable *lazzo* des comédiens de l'Art, celui du cheval coupé en deux.



Ill. 7. *La Commedia degli Zanni* - Giovanni Poli (I, 6), Théâtre Ca' Foscari, AMP, Venise (1958). De gauche à droite : âne (deux acteurs camouflés), Zanni, Capitain, Servante.

Sur l'une des gravures du Recueil Fossard[868], que Poli avait certainement pu apprécier dans le livre de Pierre-Louis Duchartre, le Zanni transformé en mule porte le

[867] Giovanni Poli, Z1973, p. 34. [« Oh Dios, que me muero!! »].

[868] Il s'agit d'un grand volume in-folio appartenant au Musée National de Stockholm, en Suède, qui contient une série d'estampes, souvent d'auteur anonyme, représentant des scènes ou des personnages de la *Commedia dell'Arte*. Ce recueil est le fruit du travail du collectionneur d'estampes Monsieur Fossard, qui avait la fonction d'Ordinaire de la musique du Roi Louis XIV. Sur le frontispice de l'œuvre, on peut lire « Recueil de plusieurs fragments des premières comédies italiennes qui ont été représentées en France sous

Pantalon sur son dos. Il s'agit d'une situation comique, farcesque, souvent représentée dans l'iconographie de la *Commedia,* comme le montre par exemple les diverses reproductions présentées dans l'ouvrage de Cesare Molinari *La Commedia dell'Arte*[869], l'animalisation du corps humain était en effet une pratique courante dans la comédie italienne. Ce *lazzo* fait donc probablement partie du bagage courant des comédiens, répertorié dans leurs *Zibaldoni* et transmis aux générations futures. Il n'est pas certain cependant que Poli ait pu avoir accès aux reproductions de la fresque en couleurs de Stockholm, ou à celle de la Narrentreppe allemande, l'ouvrage de Molinari ayant été publié seulement en 1985, donc hors de portée de Poli. Quoiqu'il en soit, le Capitan de Giovanni Poli entre sur scène porté par deux Zanni déguisés en cheval, que le premier Zanni, protagoniste de la scène, coupe en deux avec son "épée" (la grande fourchette qu'il tient dans sa main dans la photo d'archives proposée ci-dessus). La mort du Capitan passe ainsi à l'arrière-plan, et l'attention se focalise pendant le final sur le premier Zanni qui cherche à recoudre, avec une aiguille et du fil, les deux parties du cheval[870].

---

le règne de Henry III ». Le recueil sera publié dans son intégralité très tardivement par les soins d'Agne Beijer, *Le recueil Fossard*, Paris, Librairie Théâtrale, 1981. Dans ce même ouvrage, le chercheur présente de plus les *Compositions de Rhétorique de Mr Don Arlequin,* attribué à Tristano Matinelli et dont on ne connaît qu'un seul exemplaire, conservé à la Bibliothèque Nationale de France à Paris. Comme le décrit le chercheur, *Compositions de Rhétoriques*, adressé au roi Henri IV et à Marie de Médicis, est composé de soixante-dix pages pour la majeure partie blanches : « La majesté du titre, et la division en Livre Premier, Livre Second, Livre Troisième de Rhétorique, est déjà une ironie, car des soixante-dix pages qui composent le recueil, la majorité est restée à dessein en blanc » (*Ibid*. p. 35). Pour une datation précise du *Recueil Fossard,* cf. l'article de Charles Sterling, « Early Painting of the Commedia dell'Arte in France », in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, été 1943, p. 11-32 ; et surtout l'ouvrage de Delia Gambelli, *Arlecchino a Parigi*, cit., vol I, p. 149-156.

[869] Cf., Cesare Molinari *La Commedia dell'Arte,* cit. Dans cet ouvrage, nous retrouvons précisément trois images montrant un personnage masqué assis sur un âne, ou un cheval, mais seule dans l'une d'entre elles, on aperçoit clairement la silhouette d'un acteur sous la peau de l'animal. Il s'agit d'une peinture du XVII[e] siècle d'auteur anonyme (Molinari : p. 216), conservée actuellement à Stockholm au Drottningholms Teatermuseum, dans laquelle est représentée la déclaration d'amour de Pantalon à la belle Isabelle, qui assiste à la scène depuis la fenêtre de sa chambre. Le vieillard lubrique est à califourchon sur un de ses serviteurs déguisé pour l'occasion en âne ou cheval. Dans le même volume sont présentes deux autres images qui emploient ce motif iconographique, sauf que dans les deux cas, aucun acteur déguisé n'est visible. L'une d'elles (Molinari : p. 60) fait partie des fresques de la Narrentreppe (l'échelle de fous) peintes par Alessandro Scalzi, dit le Padouan, sises dans le château de Trausnitz en Bavière. La fresque, peinte sur les parois qui contournent des escaliers en colimaçon où sont représentées différentes saynètes de *Commedia dell'Arte*, représente Pantalon sur un âne poussé par Zanni sur ces mêmes escaliers, évoquant chez le spectateur un effet de dédoublement, lequel a l'impression d'être accompagné dans son ascension par ces masques qui se succèdent les uns après les autres, comme s'ils étaient en train de représenter une comédie, probablement celle qui avait été jouée en 1569 à la cour de Bavière. La troisième image représente un *lazzo* dont les protagonistes sont Arlequin et Zanni. Ce dernier est assis sur un âne (Molinari : p. 132) qui est poussé à coups de soufflets dans le derrière par son compagnon espiègle. Molinari ne donne pas les références exactes de cette peinture et se limite à signaler qu'il appartient à une collection de la fin du XVI[e] siècle, issue de différents tableaux dans lesquels sont reproduits certains détails des gravures de Jacques Callot, les *Balli di Sfessania* (publié à Naples en 1622). La peinture en question est conservée au Musée théâtral de la Scala de Milan.

[870] Il faut souligner que cette action n'était pas prévue dans le texte de Della Porta.

Dans l'histoire toute récente de la *néo-Commedia dell'Arte*, ce *lazzo* est également utilisé par Dario Fo, qui l'emploie d'abord en 1985 dans son *Hellequin-Harlekin-Arlekin-Arlecchino*[871], puis, deux ans plus tard, en 1987, dans sa mise en scène du *Barbier de Siviglia* (1816) que lui commande l'Opéra d'Amsterdam[872]. Si dans cet opéra, le *lazzo* du cheval est inséré pendant l'ouverture d'une scène chorale, dans laquelle est présente une multiplication d'Arlequins acrobates et musiciens[873], dans *Hellequin-Harlekin-Arlekin-Arlecchino,* il est au centre de la scène *L'asino e il leone*, du deuxième acte. Ce spectacle créé par Dario Fo, en collaboration avec les chercheurs Ferruccio Marotti et Delia Gambelli, dans le cadre du XXXIII^{e} Festival International du Théâtre de la Biennale de Venise, représente le seul moment dans la carrière artistique de l'auteur-acteur italien du XX^{e} siècle où il porte les habits du célèbre masque d'Arlequin, bien qu'il ait côtoyé toute sa vie l'univers de la *Commedia* en s'en inspirant et en se l'appropriant à la fois.

Dans cette scène, le masque est amené à se confronter avec un lion et un âne, tous deux réalisés grâce au déguisement des deux acteurs, comme on peut le voir dans la photographie de scène proposée ici (Ill. 7), où apparaissent quatre pieds et quatre jambes supposés être les pattes de l'animal, ce qui nous laisse imaginer les deux acteurs qui se cachent derrière le costume.

[871] Pour un approfondissement sur cette pièce, cf. : Giulia Filacanapa, « "Vuoi essere moderno? Ruba agli antichi". L'Arlecchino di Dario Fo », in *Atti & Sipari,* Pisa University Press, n°8, avril 2011. Sur les circonstances de la *redécouverte* de la *Commedia dell'Arte* de la part de Fo et sur la manière dont elle s'articule avec la pratique antérieure *giullaresca* de Dario Fo, voir Paolo Puppa, *Il teatro di Dario Fo : dalla scena alla piazza*, Venise, Marsilio editori, 1978 et *The commedia dell'arte from the Renaissance to Dario Fo. The Italian origins of European theater* edited by Christopher Cairns [*Society for Italian Studies*, conference, 1988], Lewiston N.Y., The Edwin Mellen Press, 1989.

[872] Gioacchino Rossini*, Il Barbiere di Siviglia,* The Netherlands Opera, direction musicale, Alberto Zedda, avec David Malis, Jennifer Larmore, Richard Croft, Renato Capecchi, Simone Alaimo, DVD video Arthaus Musik, 100412.

[873] Sur les mises en scène d'opéra réalisées par Dario Fo, voir la contribution récente de Françoise Decroisette, « L'autre Dario Fo », in *Chroniques italiennes web* 22 (1/2012), consulté le 8 janvier 2014 sur http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web22/Decroisette.pdf. Précédemment, cette question avait fait l'objet de deux autres études : Christopher Cairns, *Dario Fo e la "pittura scenica" : arte, teatro, regie, 1977-1997,* Naples, Ed. scientifiche italiane, 2000 ; Silvia Varale, « Nel laboratorio di Dario Fo e Franca Rame 2. A colloquio con Dario Fo, il pittore e il regista », in *Coppia d'arte Dario Fo e Franca Rame, con dipinti, testimonianze e dichiarazioni inedite*, Concetta d'Angeli et Simone Soriani (dir.), Pise, Edizione Plus, 2006, p. 57-80.



Ill. 8. *Hellequin-Harlekin-Arlekin-Arlecchino* - Dario Fo.
Scène de *L'asino e il leone*, II[e] acte, Archivio Franca Rame (1985).

Pouvons-nous parler de transmission d'une nouvelle tradition en train de s'établir ? Dario Fo aurait-il pu assister à *La Commedia degli Zanni* et en avoir retenu des images pour les réutiliser presque trente ans après ? Difficile à dire, même si Poli propose à deux reprises son célèbre spectacle au Piccolo Théâtre de Milan en 1958, puis dans son Teatro-Studio du Palazzo Durini en 1964. Dans tous les cas, il faut considérer que l'intérêt du prix Nobel pour le masque d'Arlequin se justifie, comme il l'explique d'ailleurs lui-même dans une interview, - du moins dans cette pièce, car comment pouvoir oublier la célèbre scène de la faim du Zanni dans *Mistero Buffo* ? - par son énergie transgressive et provocatrice, absente en grande partie du monde fantastique mis en scène par Poli. La vision et les motivations qui poussent les deux hommes de théâtre à se passionner pour la redécouverte de la *Commedia dell'Arte* s'opposent justement sur ce point. Poli sent fortement la nécessité de retourner aux origines du théâtre moderne à cause de l'univers extra-quotidien et antinaturaliste que les masques sont à son avis en capacité de créer. En revanche, Fo, influencé par une lecture marxiste du phénomène historique, est attiré par sa soi-disant valeur subversive :

> Je compte spécialement sur Martinelli et sur son successeur Dominique Biancolelli (au milieu du XVII[e] siècle) pour ressusciter la *Commedia dell'Arte*, son énergie transgressive, sa provocation. Ce qu'il en reste, ce sont les canevas et j'irai les déterrer un à un, réveillant les origines du théâtre le plus vivant et batailleur du XX[e] siècle[874].

[874] Dario Fo, « Arlecchino quasi Amleto », in *Il Messaggero*, 25 septembre 1985. [« Io punto specialmente su Martinelli e sul successivo Dominique Biancolelli (metà del 600) per resuscitare la Commedia dell'Arte,

Poli ne lira jamais la *Commedia dell'Arte* d'un point de vue strictement politique, c'est-à-dire comme symbolique de la pratique du pouvoir et donc des luttes de classes qu'il engendre, car la "bataille" qu'il mène toute sa vie pour le renouvellement théâtral porte plutôt sur une vision du théâtre conçu comme « rencontre, communication, communion »[875] d'hommes et de femmes. Néanmoins, il est notoire qu'au niveau thématique, le noyau de certains canevas de *Commedia* suggère une vision "politique" de la société, la polysémie du terme justifiant pleinement son emploi. C'est ainsi que le conflit entre le présent (les Amoureux) et le passé (les Pères), et son développement à travers les actions perturbantes des Zanni se trouvent au centre d'au moins deux scènes que Poli nous présente dans sa pièce. Dans les deux cas, l'action se termine avec la victoire des jeunes gens qui revendiquent leurs droits contre la vieillesse obsolète, vaincue et tournée en dérision. *La bella Franceschina* (I, 5) et *L'Amfiparnaso* (II, 12) sont sans aucun doute des exemples de cette thématique courante dans les canevas d'époque. Dans les deux scènes, la jeune amoureuse (appelée Franceschina dans le premier cas, et Isabella dans le deuxième) est contrainte par son père (Padre, ou Pantalon) d'épouser un homme qu'elle n'aime pas, mais, dans un cas comme dans l'autre, la force juvénile du véritable amour prend le dessus sur les intérêts économiques des pères, et la jeune fille parvient à épouser l'homme qu'elle aime (il Giovane ou Lelio).

Poli, dans le travail qu'il accomplit au niveau dramaturgique, a pour objectif d'assurer, d'un acte à l'autre, la continuité du processus de dégradation que subissent les masques de *Commedia*, dont la partie textuelle de *L'Amfiparnaso*, privée de son accompagnement musical, est pour notre auteur-metteur en scène le symbole par excellence. Comme l'explique très clairement notre auteur, le spectacle, dans ses intentions, illustre scéniquement le développement des masques et du théâtre italien à partir du XVI^{e} siècle jusqu'aux formes dramatiques du XVIII^{e} siècle, notamment la pastorale et le drame en musique, où, selon lui, convergent les masques de la *Commedia dell'Arte* :

> Des premiers contrastes ingénus et naïfs, mais pleins d'une grande vigueur expressive et d'une extraordinaire verve comique, diffusés dans un climat quasi surréel et réalisés dans des formes rythmiques absolument stylisées, jusqu'à des constructions scéniques tracées organiquement selon des modèles authentiques, lesquels préludent sans aucun doute à l'œuvre goldonienne[876].

---

la sua energia trasgressiva, la sua provocazione. Le lapidi sono i canovacci e li dissotterro a uno a uno rinvenendo le origini del teatro più vivo e battagliero del 900 »].

[875] Giovanni Poli, « Cos'è il teatro », in Carmelo Alberti, *L'avventura teatrale di Giovanni Poli*, cit., p. 145. [« incontro, comunicazione, comunione »].

[876] Giovanni Poli, *Dieci Anni*, cit., p. 48-49.[« Dai primi contrasti ingenui e infantili, ma pieni di un grande vigore espressivo e di una straordinaria vis comica, soffusi di un clima quasi surreale e attuantisi in forme

Cette idée d'un processus de changement de types fixes en caractères, que Poli exprime clairement au niveau théorique dans cette citation, peine à notre avis à se mettre en place dans la construction de la pièce. Car si le premier acte est construit autour des "*dialoghi*" et "*constrasti*" qui sont en effet des formes embryonnaires de textes dramatiques destinés à la récitation orale et laissent donc à l'acteur une liberté majeure du jeu verbal et physique, dans le deuxième acte, à part la longue séquence dédiée au livret d'Orazio Vecchi, les trois autres (sauf celle extraite de *La venexiana*) appartiennent encore à cette littérature populaire, plus précisément à un texte de bravoure qui devait faire partie du *Zibaldone* du Docteur Gratiano Partesan de Francolin, dit Comico Geloso, appartenant probablement à la compagnie des Gelosi (Jaloux) de la famille Andreini. Le finale de la pièce de Poli, qui se termine exactement comme elle avait commencé, vient corroborer notre analyse. Après ce voyage intra-diégétique, chaque masque prend congé du public, comme pour réintégrer cette littérature dramatique qui pour Poli représente l'ultime trace de leur existence. À travers un travail de montage intertextuel, dont le tableau synoptique présenté plus haut rend compte dans le détail, Poli confie à chaque masque une dernière réplique représentative du trait de caractère de chaque typologie fixe, provenant souvent du document même dont étaient tirées les répliques de présentation de la première scène du premier acte. Ce faisant, il annule pratiquement ce procédé d'évolution-involution littéraire dont les personnages de *commedia* ont été les protagonistes tout au long des siècles. Mais dans la réception du spectacle, ce n'est pas cette argumentation théorique qui fascine le public et la critique, lesquels restent plutôt indifférents - si l'on se fie aux témoignages recueillis dans la presse - à la thèse que Poli veut défendre. Ils sont plutôt fascinés par la verve comique de certaines scènes, mais surtout par la qualité du jeu des acteurs, comme ce journaliste présent à la représentation du 11 avril 1959 à Parme :

> Les jeunes étudiants de Ca' Foscari ont su vivifier un texte qui n'existait que par des intentions, et en faire un spectacle homogène, vivant et bien articulé. Le public a beaucoup ri et beaucoup applaudi la fertilité d'invention de Nino Poli (metteur en scène omniprésent) et la bravoure de tous les interprètes[877].

---

ritmiche assolutamente stilizzate, sino a costruzioni sceniche organicamente delineate secondo i modelli del vero, i quali preludono senza dubbio alla opera goldoniana »].

[877] Anonyme, « Il Segretario di Stato presenzai alla prolusione e allo spettacolo d'apertura del festival Teatrale », cit. [« I giovani studenti di Ca' Foscari hanno saputo vivificare un testo che stava insieme solo per intenzioni riuscendo a farne uno spettacolo unitario vivo e ben articolato. Il pubblico ha molto riso e molto applaudito alla fertilità d'invenzione di Nino Poli (regista onnipresente) ed alla bravura di tutti gli interpreti »].

Le secret de *La Commedia degli Zanni* résiderait-il alors dans la capacité de jeu des acteurs, non plus simples passeurs de la volonté du metteur en scène, mais co-auteurs mêmes de la pièce ?

II. 3 Les feux de la rampe de "l'italianité" : succès critique et succès public

La Commedia degli Zanni, dès ses débuts lors du Festival de Salonique, obtient un succès remarquable, « exceptionnel »[878], comme le qualifie la presse, à tel point que dans la ville grecque, les organisateurs demandent que la pièce soit jouée trois soirs de suite. À peine un mois après, exactement le 17 mai 1958, la compagnie universitaire est pour la première fois amenée à jouer sur les prestigieuses planches du Piccolo Teatro de Milan, dirigé par le binôme Grassi-Strehler, où la compagnie n'avait jamais été invitée auparavant. Ils ne sont évidemment pas appelés en tant que compagnie professionnelle, mais le fait de pouvoir s'exhiber devant le public milanais est sans doute un objectif majeur car, comme le rappelle Eligio Possenti dans les colonnes de *Il Corriere della Sera*, la Ca' Foscari « a déjà fait des tournées à l'étranger, elle a participé au Festival international qui se tient chaque année à Parme, elle est connue pour ses mérites et pour ses recherches, mais n'était jamais venue à Milan »[879]. Le spectacle « haut de gamme »[880], comme le définit le journaliste Vice, a été un « très grand succès »[881] suscitant la ferveur de la presse et les applaudissements du public, littérairement conquis, et sketch après sketch, entraîné par l'enthousiasme.

Mais il y a plus. Le spectacle a sans doute été une vraie révélation pour Poli, puisqu'il décide de le présenter à Bruxelles, en août, dans le cadre du Festival International de théâtre universitaire organisé à l'occasion de la grande *Exposition universelle et internationale de Bruxelles*, plus connue sous le nom d'Expo 58 (17 avril - 19 octobre 1958), c'est le premier événement de ce genre dans l'après Seconde Guerre mondiale, qui rassemble quarante-trois pays différents en autant de pavillons. En février 1958, Poli avait annoncé à la presse vénitienne qu'il présenterait à Salonique une « comédie à

[878] Gerg, «"Zanni" scatenati in una storia di mimi», in *Gazzettino-Sera*, 10-11 mai 1958. [« eccezionale »].
[879] e.p. [Eligio Possenti], « La Commedia degli Zanni 2 tempi di Giovanni Poli », in *Corriere della sera*, 18 mai 1958. [« ha già girato all'estero, ha preso parte al Festival internazionale dei teatri universitari che si tiene ogni anno a parma, è noto per i suoi meriti e per i suoi propositi, ma a Milano non era mai venuto »].
[880] Vice, « La Commedia degli Zanni », in *Avanti!,* 18 mai 1958. [« alta classe »].
[881] Anonyme, « Successo cafoscarino al "Piccolo" di Milano», in *Gazzetta - Sera*, 19-20 mai 1958. [« successo notevolissimo »].

l'italienne »[882] et, au prestigieux rendez-vous de Bruxelles, la comédie *Le massere*, le spectacle le plus apprécié de la compagnie avant la création de *La Commedia degli Zanni*. En très peu de temps, la nouvelle pièce devient le "cheval de bataille" de la compagnie, surclassant ainsi la pièce goldonienne, au répertoire depuis 1953. La pièce a un tel succès que la Présidence du Conseil des Ministres italien, par une déclaration officielle datant du 28 mars 1959[883], confère à Poli et à sa compagnie le "Diplôme de Grand Prix" pour le spectacle de prose donné à Bruxelles.

En l'espace de deux ans, entre les débuts de la pièce et son couronnement à Paris en 1960, les tournées, tant en Italie qu'à l'étranger, se multiplient : après avoir joué à Bruxelles le 9 août 1958, la compagnie part à Istanbul du 13 au 20 novembre, avant de rentrer pour donner une dernière représentation avant la fin de l'année à Venise, le 2 décembre. Pendant la saison 1959, la pièce connaît le même triomphe, jusqu'à sa programmation en ouverture du XVII^{e} Festival de théâtre universitaire de Parme le 13 avril, et l'enchaînement des dates suivantes : le 24 avril à Madrid, le 1er mai à Barcelone, en Espagne[884], et le 7 mai à Grenoble, en France. En juin, la compagnie est à nouveau en voyage dans un train qui la conduit en Allemagne occidentale (Bonn, Berlin, Francfort, Erlangen, Cologne Fribourg, Munster) où elle reste du 13 au 19 juin ; puis en novembre, les étudiants-comédiens partent pour une nouvelle tournée, cette fois en Scandinavie (Helsinki). Mais paradoxalement, l'étape la plus importante, avant d'arriver en juillet 1960 à Paris, est celle de Rome, au Théâtre La Cometa, car c'est la première fois que Poli et sa Compagnie se produisent dans un théâtre professionnel dans la capitale italienne, pour au moins quatre dates, du 22 au 25 avril, et non dans le cadre d'un festival universitaire ou d'un centre culturel.

---

[882] G., « Il Teatro di Ca' Foscari a Salonicco e Bruxelles », in *Il Gazzettino*, 20-21 febbraio 1958. [« commedia all'italiana »].

[883] Cf. Anonyme, « In Partenza per la Spagna gli attori cafoscarini », in *Gazzettino-Sera*, 24-25 avril 1959.

[884] Anonyme, « La novedades teatrales de anoche », in *El noticiero universal*, Barcelone, 28 avril 1959 ; Martinez Tomas, « Presentacion de *La comedia degli Zanni* por la compagnia italiana Ca' Foscari », in *La avanguardia española*, Barcelone, 23 avril 1959 ; Jose Maria Junyent, « *La Commedia degli Zanni* », in *El correo Catalan*, Barcelone, 29 avril 1959 ; Maria Luz Morales, « Teatro Candilejas », in *Diario de Barcelona*, Barcelone, 29 avril 1959 ; Anonyme, « *La comedia de los Zanni* », in *Arriba*, Barcelone, 30 avril 1959 ; Luis Marsillach, « Brillante actuación de los universitarios de Venezia », in *Solidad nacional*, Barcelone, 30 avril 1959 ; L.R., « *La comedia de los Zanni* en el Fomento de las Artes », in *Ya*, Madrid, 30 avril 1959 ; F. A., « Fomento de las artes: *La comedia de los Zanni* », in *Pueblo*, Madrid, 1 mai 1959 ; F.F., « Teatro Universitario Ca' Foscari », in *Arriba*, Madrid, 1 mai 1959 ; Martì Farreras, « La alegrìa que pasa. *La Commedia degli Zanni* », in *Destino*, Barcelone, 2 mai 1959 ; Anonyme, « *La comedia degli Zanni* », in *Revista n° 568*, 2 mai 1959 ; Ghigo de Chiara, « La commedia dell'arte esportata dagli universitari », in *Rotosei*, III, 20, 15 mai 1959.

Les négociations pour la venue de la Compagnie Ca' Foscari à Rome commencent fin mars 1960 lorsque Poli confirme, dans sa lettre adressée à Remigio Paone[885], alors directeur du Théâtre de la Cometa, la disponibilité de sa Compagnie pour jouer à Rome la nouvelle pièce *La Commedia degli Zanni.* Ils avaient apparemment déjà parlé de cette possibilité de vive-voix le 17 mars, à Rome. Dans la même lettre, Poli demande 500.000 lires de défraiement pour les vingt-six participants à la représentation, qui inclut à la fois *Le maschere latine* et *La Commedia degli Zanni*, comme ce sera aussi le cas pour le Festival des Nations à Paris. Le théâtre romain doit prendre à sa charge les frais de voyage, de nourriture et d'hébergement, mais aussi les frais de diffusion du spectacle (impression, affiches et dépliants, annonces dans la presse etc.), et de maintenance du théâtre. Les termes du contrat se font ensuite plus précis quand, après avoir accepté la proposition du Directeur Paone de faire une avant-première le 22 avril, Poli demande plutôt 600.000 lires de remboursement pour les participants aux représentations, spécifiant qu'il regrette de devoir demander une somme si élevée[886], mais qu'il a fait tout son possible pour contenir les dépenses concernant ces dates dans la capitale : « Croyez-moi, nous avons établi un budget prévisionnel au plus juste prix, avec toutes les réductions possibles de voyage en seconde classe »[887]. L'augmentation du défraiement demandé est dû au fait qu'ils resteront un jour de plus, par ailleurs une partie de la compagnie arrive directement d'Espagne, ce qui occasionne des frais supplémentaires. Néanmoins, il confirme que toutes les recettes des quatre soirées seront au bénéfice exclusif du théâtre la Cometa. Le spectacle suscite autant de passion dans la capitale qu'ailleurs, à tel point qu'un journaliste de *La Giustizia* souligne que « ce théâtre universitaire pose à toute la scène italienne un problème de cohérence et de qualité »[888]. Pour la première fois, comme nous l'avons déjà évoqué, Poli ne se limite pas à présenter son spectacle sur les *Zanni,* puisqu'il décide de jouer en plus sa nouvelle création, *Le maschere latine,* créé pour la première fois en mars de la même année, dans le cadre du Festival de théâtre universitaire promu par la Biennale de Venise.

[885] Giovanni Poli, lettre du 22 mars 1960 adressée à Remigio Paone, in *Scatole lignee*, n°42-2 : *Teatro de la Cometa di Roma, 1960, La Commedia degli Zanni.*
[886] En 1960, le salaire mensuel d'un ouvrier était de 47.000 lires.
[887] Giovanni Poli, lettre du 22 mars 1960 adressée à Remigio Paone, in *Scatole lignee*, n°42-2 : *Teatro de la Cometa di Roma, 1960, La Commedia degli Zanni.* [« Mi creda che abbiamo compilato un preventivo-spese di stretta economia, con tutti gli sconti di viaggio possibili e in seconda classe »].
[888] ma. rai., « Il teatro universitario di Ca' Foscari », in *La Giustizia*, 23 avril 1960. [« questo teatro universitario pone a tutta la scena italiana un problema di coerenza e qualità »].

> Une sorte de grand arc qui nous fait découvrir, dans l'évidence du cadre de scène, le lien de continuité qui relie les "types" de la comédie latine aux masques de la *Commedia dell'Arte*, l'identité physique et spirituelle qui fait se confondre les Pappus et les Maccus des Atellane aux Zanni et aux Magnifici du théâtre "*a braccio*"[889].

L'opération est saluée avec les plus grands éloges par Anton Giulio Bragaglia qui, après avoir assisté à la représentation, lui consacre deux remarquables articles, soulignant à chaque fois non seulement la capacité technique et artistique des acteurs et de Giovanni Poli, mais témoignant aussi de son plus vif intérêt et de son soutien pour cette opération de rapprochement idéal entre la comédie latine et celle de l'*Arte*. Il déclare en effet avoir longtemps souhaité voir les comédies de Plaute jouées en latin, et se dit maintenant satisfait. Avec un esprit certainement un peu trop dithyrambique et peut-être même provocateur, un autre journaliste, qui signe ses articles sous le pseudonyme de *Il Pellegrino*, souligne le fait que cette compagnie universitaire a atteint un niveau de succès tel qu'elle peut même se permettre de proposer un spectacle en latin, incompréhensible pour la plupart du public, mais malgré tout d'une efficacité et d'une beauté rares :

> Aujourd'hui, ces mêmes jeunes gens parvenus de façon fulgurante à une célébrité européenne, que n'atteindront jamais, pas même dans vingt ans, les Gassman, les Albertazzi et autres divinités orgueilleuses de l'Olympe théâtrale actuelle, peuvent se permettre le luxe de nous présenter des "masques latins" jouant en latin, et des « *Commedie dell'Arte* » jouées en vénitien[890].

Toutes les critiques que nous avons pu lire concordent sur l'exceptionnel talent de cette compagnie hors du commun, et sur l'intelligence scénique de son metteur en scène. Même Vito Pandolfi, qui assiste également à la représentation romaine, est d'accord sur ce point, et écrit clairement dans son article paru dans *Il punto della settimana* : « Giovanni Poli démontre d'authentiques qualités de metteur en scène, de richesse de trouvailles et de ressources formelles »[891]. Mais il s'en prend tout de suite après de façon peu compréhensible à son travail, car il accuse Poli d'avoir tissé de « bonnes relations »

---

[889] *Ibid.* [« Una sorta di grande arco teso a scoprire, nella evidenza del boccascena, il legame di continuità che lega i "tipi" della commedia latina alle maschere della commedia dell'arte, la identità fisionomica e spirituale che fa confondere i Pappus e i Maccus delle Atellane agli Zanni ed ai Magnifici del teatro "a braccio" »].

[890] Il Pellegrino, « I ragazzi di Ca' Foscari », *Avanti!*, 4 mai 1960. [« Oggi quegli stessi ragazzi, saliti fulmineamente a una reputazione europea di cui non godranno mai, nemmeno fra vent'anni, i Gassman gli Albertazzi e le altre fumose divinità dell'attuale Olimpo teatrale, possono permettersi il lusso di presentarci delle "maschere latine", recitando in latino e delle "commedie dell'arte" recitate in veneziano »].

[891] Vito Pandolfi, « Le Maschere sotto campana », in *Il punto della settimana*, avril 1960 [« Giovanni Poli, dimostra autentiche qualità registiche, richezza di trovate e di risorse formali »].

avec les hauts fonctionnaires d'État qui lui ont ainsi permis d'effectuer dix-neuf tournées en l'espace de dix ans. L'accusation n'est pas confirmée par les documents d'archives d'où il ressort plutôt que notre metteur en scène a peiné pour faire connaître son travail, et a sans cesse été accablé par des soucis financiers. De plus, le chercheur accuse Poli d'avoir pillé son propre travail sans en faire mention, alors que depuis la création du spectacle en 1958, nous avons vu au contraire que Poli insiste sur la paternité des documents, déclarant à chaque fois, dans les différents dépliants, l'origine de ses sources tirées des volumes de Pandolfi. Les accusations du chercheur sont violentes, tant sur le plan moral que sur le plan artistique, comme en témoigne cet extrait de son article :

> Naturellement, il s'est bien gardé de citer la source, tentant ainsi de passer pour l'auteur de la découverte de ces passages, ou peut-être pour ne pas déplaire aux autorités qui le dominent. Cependant, il n'a pas étudié suffisamment mon œuvre, parce que dans le cas contraire, il se serait bien gardé de comparer les masques à de vides pantins bégayants, sans aucun rapport avec la réalité les environnant, sans cet esprit satirique qui constitue leur nature la plus authentique[892].

Il est assez difficile d'expliquer une telle attaque, qui peut cacher en filigrane une rivalité. Il ne faut pas oublier que Pandolfi, avant d'entreprendre sa carrière de chercheur universitaire, s'était essayé à la mise en scène, et avait tenté lui aussi de redonner vie aux masques de la *Commedia dell'Arte* en proposant sur scène des canevas originaux. Il avait notamment débuté à Rome, le 30 juin 1941, avec *Pulcinella delle tre spose*, sans grand succès[893]. Sans entrer dans cette querelle, nous pouvons toutefois remarquer que le manque d'attachement à la terre, à l'obscénité et à la grossièreté des masques que Pandolfi souligne et considère comme constituant leur essence même, sont en revanche les qualités les plus appréciées par le public français, qui assiste à la pièce trois mois après. Cela nous montre ce qu'il y a d'aléatoire à vouloir "retrouver *la* tradition" de la *Commedia de l'Arte,* dans l'absolu, car c'est oublier qu'elle est profondément marquée par l'idée du voyage[894] et qu'elle est intégrée différemment dans distinctes cultures spectaculaires par des publics disparats, anciens et modernes. Il n'est donc pas étonnant que les réactions du public de 1958 en Italie ou en France soit en décalage, et que les Français apprécient la poésie du

[892] *Ibid.* [« Naturalmente si è ben guardato dal citare la fonte, tentando così di passare per lo scopritore di questi brani, o forse per non dispiacere alle autorità che lo sovrastano. Comunque non ha studiato sufficientemente la mia opera, perché in caso contrario si sarebbe ben guardato di ridurre le maschere a vuoti manichini balbettanti, senza nessun rapporto con la realtà a loro circostante, senza quel sugo satirico che costituisce la loro più genuina natura »].

[893] Cf., Claudio Melodolesi, « Il disordine coerente di Vito Pandolfi », in *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 67-77, en particulier p. 73.

[894] Cf., Siro Ferrone, « Le métissage des comédiens italiens », in Catherine Naugrette et Alisonne Sinard (dir.), *Les voyages ou l'ailleurs du théâtre. Hommage à Georges Banu*, Bruxelles, Alternatives théâtrales, 2013 p. 96-102.

spectacle de Poli sans y rechercher la grossièreté et l'obscénité. C'est du moins ainsi que dans un article de la presse parisienne, un critique nous donne l'idée du succès que le spectacle avait obtenu lors du Festival International, mettant particulièrement en avant la finesse et la poésie avec laquelle les masques auraient été conçus et interprétés :

> La saison au Théâtre des Nations se termine par un des spectacles les plus parfaits qu'il m'ait été donné de voir. *La Commedia dell'Arte*, telle que la conçoivent les acteurs du Théâtre Ca' Foscari, est un ballet d'une extrême douceur où le geste apaisé plane lentement. Loin des gesticulations françaises dont la vulgarité et le désordre sont les seules ressources, les Italiens dansent leurs émotions dans des mouvements souples et gracieux qui jamais ne rompent avec l'élégance du corps[895].

La gestuelle singulière dansée et musicale inventée par Poli attire donc l'attention de ce journaliste qui a su saisir les intentions premières d'un créateur dont les recherches étaient orientées vers une conception diamétralement opposée à l'esthétique du XIX^e^ siècle : l'expression scénique est la transfiguration de la réalité dans les abstractions de la « parole dite », laquelle doit assumer une valeur universelle, au-delà des limites linguistiques. « La voix », explique le metteur en scène, s'insère comme élément pour guider le geste qui devient ballet et pour suggérer les fréquentes actions mimiques »[896]. Dans son travail de redécouverte des anciennes formes de jeu de la *Commedia dell'Arte*, Poli est avant tout fasciné par la puissance « anti-vériste » exprimée par les masques, qui se traduit dans un jeu abstrait fait de musique et de formes presque picturales, plus que de mots-sens et mouvements-actions[897]. De plus, l'utilisation de l'objet masque, qui selon notre auteur, renvoie à l'idée du théâtre esthétiquement pur, permet à l'acteur d'entrer dans un autre univers :

> Le masque libère le théâtre de tout malentendu de l'imitation du réel […] le masque permet d'écarter l'expression scénique des liens du temps et de l'espace afin de pouvoir la projeter dans l'absolu et abstraire les personnages en symboles moraux et sociaux de l'humanité, selon la classification psychologique qui donne naissance aux typologies fixes[898]

Comme nous pouvons le remarquer - grâce aux maquettes retrouvées dans l'archive privée du scénographe Dorino Cioffi (ill. 8) - la scénographie, conçue pour l'édition de

[895] Théâtre des Nations, « Le théâtre de Venise : l'un des meilleurs spectacles du Théâtre des Nations », *Arts Spectacles*, 1960.
[896] Giovanni Poli, Z1960, cit., p. 35.
[897] Cf. *supra*, partie I, chapitre 4 *Fondements esthétiques d'une poétique de l'image*, p. 89 *et sq.*
[898] Giovanni Poli, Z1983, cit., p. 13.

1958, s'éloigne elle aussi totalement des principes du réalisme scénique pour adhérer aux tendances plus innovantes en matière d'espace scénique formulées par Appia et Craig.



Ill. 9. *La Commedia degli Zanni* - Giovanni Poli, maquette de Dorino Cioffi, Compagnie Ca' Foscari, AMP, Venise (1958).

Le dispositif scénique est composé d'un fond de scène noir et d'éléments décoratifs formés par des arcs et des colonnes illuminés par des spots de lumière ponctuels. Poli et Dorino Cioffi reprennent ici l'idée de la « stylisation de la scansion spatiale »[899] que notre metteur en scène avait élaborée en 1950, avec le scénographe Mario Ronchese, à l'occasion de la première édition de *La venexiana*, instaurant ainsi non seulement au niveau textuel (nous rappelons qu'une réduction du troisième acte de la pièce fait partie du nouveau collage polien), mais aussi visuel, une continuité avec les deux réalisations scéniques. Le résultat est une abstraction toujours plus significative où les éléments du décor deviennent le symbole d'une époque, selon la description du décor dans l'édition Z1963 : « le même pour les deux parties : au fond un portique massif surélevé, à gauche une rangée d'arcs légers, de style Carpaccio ; à droite sur le praticable auquel on accède par deux gradins frontaux, une maison comme *luogo deputato* où se déroule l'action avec balcon sur rue »[900]. Sur scène est alors recréée l'abstraction d'une idée, d'une atmosphère, à laquelle contribue l'emploi de certains moyens artificiels qui sont propres au théâtre : en premier lieu la lumière, qui fera l'objet d'un vif intérêt surtout dans les

[899] Cf. *Supra*, Partie I, Capitre 2, IV. 1 *Une entrée en matière : La venexiana*, p. 157 *et sq.*
[900] Giovanni Poli, Z1963, p. 9. [« La medesima per i due tempi : sul fondo un massiccio porticato rialzato; a sinistra corre una fila di archi leggeri, carpacceschi; a destra sul praticabile a cui si accede per due gradini frontali, una casa a mo' di luogo deputato con poggiuolo sulla strada »]. Les "*luoghi deputati*" évoquent les 'mansions' ou lieux scéniques juxtaposés / simultanés du théâtre médiéval.

mises en scène futures de Poli, puis l'espace vide. Cette tendance à une épuration toujours plus importante de la scène se fait progressivement au cours des années et du passage de Poli dans les trois différentes structures qu'il dirige, les didascalies que nous retrouvons dans les éditions respectives en sont une trace.

Pour la reprise au Palazzo Durini à Milan en décembre 1964, Poli bénéficie de l'aide précieuse de son ami de longue date - scénographe professionnel et de renommée - qui peint une nouvelle scénographie sur les tons « ocre et bleu »[901]. La didascalie relative à la description du décor dans l'édition milanaise Z1964 de *La Commedia degli Zanni* rend compte de cette transformation. La scène se présente maintenant : « À *"luoghi deputati"*, au fond se profile un pont, à droite du public la maison du *Magnifico*, à gauche la maison de la Courtisane »[902]. Les arches et les colonnes, symboles picturaux de la Renaissance de Carpaccio et Tintoret ont disparu. C'est une scène encore plus épurée et abstraite qui apparaît devant les yeux du public milanais ; seul élément plastique, un pont sur le fond de scène, symbole, peut-être, du passage des masques du passé au monde présent, une porte temporelle qui permet la traversée de ces masques appelés sur scène pour être un « instrument contre la grise planification de notre époque »[903]. Et c'est un tourbillon de couleurs que ces masques amènent sur scène, arme inéluctable contre le sombre présent contre lequel Giovanni Poli se bat avec ferveur. Dans cette nouvelle édition, la couleur est un trait essentiel du spectacle, « matrice même de ces personnage » remarque le journaliste Massimo Dursi « d'où ils semblent prendre vie »[904]. Ces processus d'épuration scénique se révèlent de plus en plus importants au fur et à mesure des années, tant dans la quatrième édition du texte imprimé de la pièce, en 1973, que dans les indications pour la réalisation scénique. Poli ajoute à la didascalie concernant la scénographie que « le tout peut être réalisé simplement avec trois praticables : l'un, rectangulaire, au fond, et deux autres carrés, sur les côtés »[905].

De ce fait, le jeu d'acteur est soumis à la même idée d'abstraction totale, les gestes des acteurs ne suivent plus aucune règle de vraisemblance, étant motivés avant tout par le rythme exercé par la parole dite. Cela est particulièrement évident dans la *Scène des*

[901] G. Mo, « La Commedia degli Zanni », in *L'Unità* 25 mars 1965.
[902]Giovanni Poli, Z1964, p. 9. [« A "luoghi deputati": sul fondo è accennato un ponte; a destra del pubblico è la casa del Magnifico; a sinistra la casa della Cortigiana »].
[903] G. Mo, « La Commedia degli Zanni », cit., [« strumento contro la grigia pianificazione della nostra epoca »].
[904] Massimo Dursi, « La Commedia degli Zanni. Lo spettacolo messo in scena da "teatro Studio". Un bel successo », in *Il Resto del Carlino*, 24 mars 1965. [« matrice di questi personaggi che pare difatti ne traggano vita »].
[905] Giovanni Poli, Z1973, p.1. [« il tutto può essere realizzato semplicemente con tre praticabili: uno rettangolare nel fondo e due quadrati ai lati »].

puces, située à la fin du premier acte et réalisée à la suite d'un *crescendo*. Dans le texte, la didascalie recommande aux acteurs de synchroniser le rythme de leurs mouvements avec la musicalité de leur parole[906]. Il est évident que parler en vers force l'acteur à suivre l'intonation de la voix avec les mouvements de la pantomime dans un ensemble harmonieux : un chœur de corps. Cette italianité revendiquée par Poli, qui insiste plus précisément sur la vénétianité du phénomène, ne réside probablement ni dans la grossièreté et gravité des personnages que Pandolfi aurait voulu voir, ni dans la légèreté et la souplesse des mouvements qui ont enthousiasmé le public français. Si une trace de cette marque d'italianité ressort dans le travail de ces jeunes acteurs, cela découle sans doute de la grande cohésion de ce groupe, comme le souligne aussi *Il Pellegrino*, journaliste plein d'esprit que nous avons déjà cité à propos des représentations romaines. Il écrivait ainsi à la fin de son article :

> Il serait de notre devoir de citer ici quelques noms des exécutants : mais comme les acteurs sont tous valeureux, les actrices provenant toutes et faisant toutes partie de la Compagnie vénitienne, comme dans toute autre troupe nouvelle ou ancienne qui se respecte (toute autre, j'entends par là russe ou allemande ou anglaise), toute vanité individuelle est sacrifiée au profit du résultat commun, ainsi je n'en citerai aucun[907].

Nous allons faire exactement le contraire, en rentrant dans le détail d'au moins six distributions différentes de la pièce. En effet, nous sommes persuadés que son formidable succès s'explique en grande partie par l'équipe de comédiens fidèles que Poli a su fédérer autour de sa recherche artistique, de sa vision théâtrale, et que comme le dit un journaliste du *Gazzettino-Sera*, dans le cas de *La Commedia degli Zanni* encore plus que dans les autres spectacles, « Poli mérite cette fois la qualification de co-auteur plus que de metteur en scène »[908] du spectacle.

---

[906] Giovanni, Poli, *Z*1983, p. 31.

[907] Il Pellegrino, « I ragazzi di Ca' Foscari », cit. [« Qui sarebbe nostro compito elencare qualche nome d'esecutore: ma come gli attori sono tutti valenti, le attrici tutte delle e nella Compagnia veneziana, come in ogni altra vecchia o nuova che si rispetti (ogni altra, intendo dire russa o tedesca o inglese) ogni vanità individuale è sacrificata all'esito complessivo, così quell'elenco non lo farò »].

[908] Gerg, «"Zanni" scatenati in una storia di mimi», cit. [« Più che di regista val stavolta per Poli la qualifica di "coautore" »].

II. 4 L'ingrédient secret : la compagnie

En 1958, quand Poli décide de monter son nouveau spectacle dédié aux Zanni et à son idée très personnelle de *Commedia dell'Arte*[909], la Compagnie Ca' Foscari est déjà une réalité connue et affirmée (du moins dans le domaine du théâtre universitaire), avec une méthodologie de travail consolidée et surtout une configuration plus stable que celle que l'on a décrite jusqu'à présent. Lorsqu'on met en perspective six distributions de la pièce, depuis celle de la création à Salonique le 29 avril 1958, jusqu'à la reprise du 11 juillet à Paris en 1960 - couvrant ainsi presque deux années d'activité de la compagnie - on se rend compte que l'important "turn-over des participants"[910] qui avait caractérisé les premières saisons du théâtre s'affaiblit, et qu'un ensemble plus compact prend forme. Cela nous est aussi confirmé par les souvenirs de l'acteur Gian Campi, l'Arlequin de la troupe : « Nous étions un groupe véitablement uni, et nous nous divertissions vraiment beaucoup parce que nous n'avions pas de problèmes. Nous formions une réelle communauté, rien à voir avec celles d'aujourd'hui, tous collaboraient »[911]. De fait, la continuité au niveau stylistique et méthodologique est garantie par certains éléments qui font partie de l'entourage de Poli depuis plusieurs années, notamment Gian Campi, qui, on s'en souvient, avait intégré la compagnie à partir de 1953[912]. Il n'est pas le seul, puisque les frères Lepsky côtoient aussi « le maître »[913] depuis le début des années cinquante, d'abord quand l'aîné, Gianni, entre dans la compagnie, puis quand son frère Enrico Lepsky le rejoint en 1956, lors de la mise en scène de *La finta ammalata*. Dans le tableau synoptique où sont présentées les différentes distributions des deux premières saisons du spectacle, Enrico Lepsky et Gian Campi ne sont pas les seuls noms que nous avons déjà rencontrés dans de précédentes productions. Nous retrouvons aussi celui de Gibi Pettenello, qui avait pris part à *Le storie di Arlecchino* en y interprétant un des masques de *Commedia dell'Arte* (cité de cette façon dans le programme de salle de 1957), ainsi que celui de Franco Zardo, qui participe au spectacle de Parme en 1959 et fait partie de la Compagnie Ca' Foscari depuis la première édition de *La venexiana* en

[909] Comme nous l'avons vu, Poli commence à forger son idée sur la *Commedia dell'Arte* depuis les débuts des années cinquante avec des personnages tels que Bernardus de *La venexiana* et une étude assidue des grands auteurs de la dramaturgie vénitienne tels que Goldoni et Gozzi.
[910] Cf. *supra*, p. 131.
[911] Gian Campi, entretien réalisé par qui écrit, cit. [« Eravamo un gruppo veramente unito, e ci divertivamo veramente tanto perché non avevamo problemi. Eravamo proprio una comunità, altro che quelle di oggi, tutti collaboravano »].
[912] Cf., *supra*, p. 182.
[913] Giovanni Poli est appelé ainsi par Giovanni Bonacini, dit Sissi, actrice de la Compagnie Ca' Foscari qui m'a accordé un entretien en date du 7 août 2014.

1950, où il jouait dans le prologue. Zardo représente l'un des plus anciens éléments de la compagnie, celui qui avait interprété Tartaglia dans *L'Augellin Belverde* et avait participé également à *La Venezia di Goldoni*. Il nous faut ajouter avec eux, à partir de l'édition vénitienne de la pièce, Bruno Cioffi, frère du scénographe et pilier de la compagnie depuis ses débuts, puisqu'il avait interprété Renzo dans *L'Augellin Belverde*. Précisons avant de procéder à l'analyse du tableau que nous avons décidé de citer la présence de ces acteurs seulement dans les spectacles faisant partie de l'axe de recherche sur la dramaturgie vénitienne, car ainsi se dessine non seulement une continuité dans la formation qui jusqu'à présent n'avait jamais était soulignée, mais aussi une conception de la troupe qui se rapproche de celle des comédiens itinérants où chaque acteur interprétait les rôles relatifs à son emploi[914]. C'est ainsi qu'avant l'arrivée dans la compagnie de Sissi Bonacini, l'Isabella de *La Commedia degli Zanni*, les personnages d'Amoureuse étaient toujours confiée à Maria Paola Colonnello[915], dont nous avons eu l'occasion de souligner les capacités artistiques et qui, comme tant d'autres, après l'expérience à Ca' Foscari, s'oriente vers le théâtre professionnel.

LE PERSONE[916]	**29/ 6/ 1958 Salonique**[917]	**2/ 12/ 1958 Venise**[918]	**11-17/ 4/1959 Parme**[919]	**13-19/6/1959 Kiel**	**22/6/ 1960 Rome** [920]	**11/7/1960 Paris**[921]
I Zanni	Gian Campi	Gian Campi	Gian Campi	Gian Campi	Gian Campi	Gian Campi
II Zanni	Enrico Lepsky	Enrico Lepsky	Enrico epsky	Enrico Lepsky	Enrico Lepsky	Enrico Lepsky
III Zanni	Paolo Lenarda	**Giovanni Perelda**	Paolo Lenarda	Paolo Lenarda	Paolo Lenarda	Paolo Lenarda
IV Zanni	Gibi Pettenello	Paolo Lenarda	Gibi Pettenello	Gibi Pettenello	Gibi Pettenello	Gibi Pettenello
Piccolo Zanni		Gibi Pettenello[922]		Stefano Poli		Stefano Poli

[914] Sur la question épineuse des rôles et des masques relatifs à la constitution des compagnies de théâtre de *Commedia dell'Arte*, cf. Cesare Molinari, *La Commedia dell'Arte*, p. 14 et *sq.*

[915] Maria Pia Colonnello commence son activité avec la Compagnie Ca' Foscari en 1953, en endossant le rôle d'une des deux servantes dans *La venexiana* ; puis à la fin de la même année, elle est la protagoniste de *Le donne gelose*, Siora Lucrezia, rôle pour lequel elle est remarquée par la critique. Ensuite, elle interprète Tatagliona dans *L'Augellin Belverde* (1954), Beatrice dans *La finta ammalata* (1956) et nous la retrouvons encore dans *La Venezia di Goldoni*, dernier spectacle de la compagnie universitaire auquel elle participe avant de passer au théâtre professionnel, à la radio et au cinéma.

[916] J'utilise la liste concernant *le persone* (les personnages) mentionnée dans Z1960, p. 36, qui est la première version publiée de la pièce.

[917] Informations indiquées in Z1963, p. 8. Dans le dépliant de 1958, il y a aussi une erreur de frappe concernant la jeune étudiante-actrice mentionnée improprement sous le nom de Geccarello, avec un /G/.

[918] Il s'agit des informations présentes dans le dépliant de la pièce jouée au Théâtre Ca' Foscari le 2 décembre 1958, retrouvé dans les Archives privées de Dorino Cioffi.

[919] Informations présentes dans le dépliant de la pièce jouée au cours de la septième édition du Festival International du théâtre Universitaire de Parme, retrouvé dans les Archives privées de Dorino Cioffi.

[920] Informations mentionnées dans une lettre écrite par Poli et adressée au directeur du Théâtre la Cometa de Rome, Remigio Paone, en date du 5 avril 1960 in *Teatro de la Cometa di Roma, 1960, La Commedia degli Zanni*

[921] Informations mentionnées in Z1960, p. 36.

Zanni liutista	Paolo Possiedi	Paolo Possiedi	Paolo Possiedi	Aldo Abate	Angelo Amato	Angelo Amato
Zanni flautista					Pietro Veraldo	Pietro Veraldo
Zanni tamburo					Aldo Abate	Aldo Abate
Magnifico	Alvise Battain	Alvise Battain	Alvise Battain	**Giovanni Perelda**	Alvise Battain	Alvise Battain
Dottore	Virgilio Zarnitz	**Bruno Cioffi**	**Franco Zardo**	**Bruno Cioffi**	Sandro Grinfan	Sandro Grinfan
Capitano	Sergio Bozzo*	Sergio Bozzo	Sergio Bozzo	**Virgilio Boccardi**	**Sergio Bozzo**	Gabriele Nobile
Lelio[923]	Carlo Preti[924]	**Giancarlo Padoan**	**Sandro Grifan**	**Giorgio Levorato**	Andreotti Loria	**Sergio Bozzo**
Isabella[925]	Sissi Bonacini	Sissi Bonacini	Sissi Bonacini	Sissi Bonacini	Sissi Bonacini	Sissi Bonacini
Servetta	Lydia Cosma*	Donat. Ceccarello	D. Ceccarello	Eleonora Masi	D. Ceccarello	D. Ceccarello
Cortigiana	Lydia Cosma			Luciana Crovato	Luciana Passin	Luciana Passin
Décors[926]	Dorino Cioffi	Dorino Cioffi	Dorino Cioffi		Dorino Cioffi	Dorino Cioffi
Production	Joe Sartor	Joe Sartor			Andreotti Loria	Andreotti Loria

Ce tableau a été réalisé à partir des indications fournies dans les dépliants des différents spectacles – dont les détails sont précisés en note - que nous avons retrouvés dans les archives privées de Poli ainsi que dans ceux du scénographe Dorino Cioffi. Concernant la première représentation du spectacle le 29 juin 1958 en Grèce, nous nous sommes fiés aux informations présentes dans l'édition Z1963, c'est-à-dire la première entièrement en italien publiée par la collection Ca' Foscari, peu de temps avant le départ de Poli de la compagnie. Cette édition est la seule à rendre compte des noms des différents acteurs alors que dans les éditions ultérieures, seront indiqués seulement la date et le lieu de la première, mais non la distribution. Le fait de pouvoir comparer cette distribution à celle qui est indiquée sur le dépliant original, rédigé en grec, du spectacle à Salonique, nous permet de relever des incohérences représentatives de la perception que ce groupe avait de lui-même et de l'image qu'il voulait donner à l'extérieur.

De fait, dans les deux documents, ne figurent pas tout à fait les mêmes acteurs : dans le dépliant de 1958, notamment, il est indiqué que le Capitaine est joué par Silvio Mattesco et non pas par Sergio Bozzo, comme stipulé en Z1963, et que les deux rôles de la servante et de la courtisane étaient joués par Donatella Ceccarello et non pas par Lydia Cosma. Si on lit le tableau horizontalement, dans le sens de la progression temporelle,

[922] Dans le dépliant, il est mentionné en tant que cinquième Zanni ; le personnage du "*piccolo*" (petit) Zanni apparaît pour la première fois seulement en 1960.
[923] Le même personnage est indiqué avec le terme générique *Amoroso* (Amoureux) in Z1963, p. 8.
[924] Dans le dépliant original de 1958, le nom de Peti apparaît au lieu de celui de Preti, ainsi orthographié dans Z1963.
[925] Comme c'est le cas pour le personnage de Lelio, ainsi que celui d'Isabella qui est mentionné avec le terme générique d'*Amorosa* (Amoureuse) in Z1963, p. 8.
[926] La réalisation des costumes sera toujours assurée par Carla Picozzi ; de même, dans chaque reprise, seront utilisées les musiques créées ou arrangées par Paolo Possiedi.

nous pouvons constater que Sergio Bozzo et Donatella Ceccarello sont deux des piliers de cette production présents à presque toutes les diverses productions de la pièce. On peut donc imaginer, au moins dans le cas de Sergio Bozzo, qu'il ne s'agit pas d'une erreur, mais plutôt de l'expression d'une volonté de pérenniser son nom sur le papier, au-delà de la véridicité historique de l'information, et de refléter l'image d'une compagnie soudée, rendant ainsi hommage à tous ceux qui ont contribué à la réussite de ce spectacle. De plus, le dépliant de la première représentation de *La Commedia degli Zani* au Théâtre Ca' Foscari, qui eut lieu le 9 mai 1958, c'est-à-dire peu de temps après sa création à Salonique, vient confirmer cette hypothèse. Nous n'avons pas indiqué la distribution de cette représentation car elle ne diffère presque en rien de celle de la Grèce, sauf pour les personnages du Capitaine et de la Servante. Dans le dépliant du 9 mai, il est indiqué clairement que c'est bien Donatella Ceccarello qui joue la Servante (le nom de l'actrice qui a joué la Courtisane n'est pas indiqué) et que le rôle du Capitaine est joué par Sergio Bozzo. Tout cela n'est pas du tout anodin car, comme l'explique Siro Ferrone dans son récent volume sur la *Commedia dell'Arte*[927] et ses acteurs depuis ses origines, la grande nouveauté de cette forme théâtrale, sa spécificité et son unicité, résidaient exactement dans une conception du collectif totalement inédite pour l'époque :

> La compagnie est la principale structure constitutive et distinctive de la *Commedia dell'Arte.* Acteurs, bouffons, danseurs, chanteurs qui se servaient de leur habilité pour en tirer des gains, ont toujours existé dans l'histoire du spectacle ; mais en Italie, à partir de la première moitié du XVI[e] siècle, certains de ces artisans commencèrent à s'organiser en "ensembles" durables dans le temps, au-delà des seules occasions festives[928].

C'est cette idée du travail commun et partagé qui fonde la spécificité de la *Commedia,* et Poli, nous semble-t-il, arrive à la saisir pleinement, comme le souligne Giovanna Bonacini, plus connue à Ca' Foscari sous le nom de Sissi. L'ex-actrice souligne le caractère extraordinaire du travail que Poli conduisait avec ses élèves-acteurs, et plus précisément que le point fondamental de l'opération socio-artistique de notre metteur en scène était le fait d'être et de créer ensemble :

---

[927] Siro Ferrone, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Turin, Einaudi, 2014.

[928] *Ibid*., p. 25. [« La compagnia è la principale struttura costitutiva e distintiva della *Commedia dell'Arte*. Attori, buffoni, danzatori, cantori che delle loro abilità si servivano per ricavare guadagni, sono sempre esistiti nella storia dello spettacolo; ma in Italia a partire dalla prima metà del XVI[e] secolo alcuni di questi artigiani cominciarono a organizzarsi in "insieme" durevoli nel tempo, al di là di speciali occasioni festive »].

> C'était extraordinaire, lorsque nous commencions les répétitions, rien n'était planifié, pour chacun de nous il s'agissait d'une tentative pour nous mettre au diapason du texte, Nino étant le chef d'orchestre. Je suis convaincue que Nino a vraiment capté l'âme de la *Commedia dell'Arte,* celle qui caractérise la compagnie 'mercenaire', le fait d'être ensemble et de créer ensemble. L'idée de s'améliorer était constante, de pouvoir évoluer, en gardant toujours à l'esprit le facteur fondamental, c'est-à-dire l'harmonie entre la voix et le corps. Poli était toujours à la recherche de quelque chose de nouveau, et même lorsqu'on arrivait à la codification de quelque chose, on avait toujours la sensation que l'on pouvait continuer à changer[929].

De ce témoignage, fruit d'un entretien que Giovanna Bonacini nous a accordée, émerge la conception du travail de Poli avec ses acteurs, dans une dynamique d'échange et de partage : les acteurs étaient à la fois créateurs et acteurs de ce nouvel univers, et, ainsi qu'on le constate en analysant le tableau, les rôles des masques principaux, les Zanni, sont toujours interprétés par les quatre mêmes acteurs au cours des deux saisons, permettant à la fois un approfondissement constant des personnages, mais aussi une transmission aux nouvelles "recrues". De ce témoignage de l'Isabella de la compagnie, point également un processus de création collective assez inédit pour l'époque. Il s'agit d'un vrai travail de recherche au sens premier du terme qui visait à retrouver des mouvements physiques de ces masques, leurs relations réciproques, sans avoir de ces mouvements ou de ces relations aucune idée préconçue, comme les souvenirs de l'actrice l'attestent: « Nino n'imposait jamais rien, il faisait naître tout en nous »[930]. L'affirmation du journaliste Gerg., de laquelle nous sommes partis pour ouvrir cette réflexion sur les dynamiques de travail de la Compagnie Ca' Foscari, prend alors tout son sens. Gerg. en effet définissait Poli, dans le cas spécifique de *La Commedia degli Zanni*, comme le "coauteur" de la pièce avec ses acteurs, plutôt que comme auteur-monteur solitaire, tel que nous l'avions vu jusqu'à présent.

À Ca' Foscari, Poli et ses acteurs, à travers un travail de recherche commun et partagé d'auteurs-acteurs fondé sur des intuitions, et grâce à une étude approfondie des sources à disposition à l'époque, ont recréé leur propre univers des masques de *Commedia*, comme le revendique d'ailleurs l'acteur Gian Campi, protagoniste incontesté de la compagnie, le seul que nous retrouverons en 1964 dans la nouvelle distribution de la pièce avec les

[929] Entretien avec Giovanna (Sissi) Bonacini-Campi, 17 août 2014, cf. Annexe p. 293. [« Era straordinario quando iniziavamo le prove, niente era pianificato, per ciascuno di noi si trattava di un tentativo di trovare la sintonia tra di noi e il testo e Nino era il direttore d'orchestra. Io sono convinta che Nino abbia veramente captato l'anima della *Commedia dell'Arte*, quell'appunto della compagnia di ventura, dello stare insieme del creare insieme. C'era sempre l'idea di poter migliorare, di poter evolvere, sempre tenendo presente il fattore fondamentale ovvero l'armonia tra voce e corpo. Poli era sempre alla ricerca di qualcosa di nuovo, e anche quando si arrivava alla codificazione di qualcosa c'era sempre questa sensazione che si poteva continuare a cambiare »].

[930] *Ibid*. [« Nino non imponeva mai niente, faceva nascere tutto da noi »]

acteurs de la Compagnie du Palazzo Durini[931]. Le spectacle *La Commedia degli Zanni* est né à partir des livres d'histoire, des images et gravures d'époque, et de la fantaisie frémissante de ses jeunes acteurs qui étaient en train de renouer avec une tradition perdue.

> Je peux dire qu'avec Poli à Ca' Foscari, nous avons réinventé la *Commedia dell'Arte,* en effet, à part quelques tentatives de Bragaglia, on n'entendait parler de rien d'autre. Oui, il y avait les images de Callot des *Balli di Sfessania* et de Duchartre, mais rien de plus. Je me suis inventé ce Zanni en regardant les gravures[932]

III. HISTOIRE GÉNÉTIQUE D'UN CANEVAS MODERNE

III. 1 Les motivations artistico-culturelles

Revenons sur le document inédit, *La riscoperta della Commedia dell'Arte*, déjà cité plus haut[933], où le metteur en scène décline une série d'éléments qui, selon lui, ont contribué à sa démarche artistique. Tout d'abord, il évoque une cause presque environnementale, c'est-à-dire « l'atmosphère particulière de Venise qui conserve intacts et authentiques les documents architecturaux de sa civilisation »[934]. Puis il mentionne « la présence de chercheurs qui cultivent religieusement le patrimoine littéraire vénitien »[935], et toujours selon une vision anthropologique du phénomène, il rappelle « la particulière prédisposition des Vénitiens aux mimiques de la *Commedia dell'Arte*»[936]. Enfin, en

[931] Dans le cadre de la première saison que Poli dirige à Milan, à la tête du Théâtre-Studio du Palazzo Durini, il décide de mettre à nouveau en scène son cheval de bataille, *La Commedia degli Zanni*, dans une version enrichie par les scénographies de Mischa Scnadella. La pièce débute le 26 décembre 1964 avec la distribution suivante : Gian Campi (I Zanni), Giancarlo Padoan (II Zanni), Aldo Suligoj (III Zanni), Lucetta Frisa (IV Zanni), AnnaCristina Conger (Zanni Liutista), Franco Carli (Magnifico), Giuseppe De Tomasi (Dottore), Nestor Garay (Capitano), Salvatore Lago (Lelio), Eleonora Cosmo (Isabella), Perla Peragallo (Servetta), Anna Màlvica (Cortigiana).

[932] Gian Campi, entretien réalisé par qui écrit, cit. [« Posso dire che con Poli a Ca' Foscari abbiamo re-inventato la *Commedia dell'Arte*, di fatti a parte alcuni tentativi di Bragaglia nient'altro si sapeva. Si, c'erano le immagini di Callot dei *Balli di Sfessania* e di Duchartre ma niente di più. Mi sono inventato sto Zanni guardando le figure »].

[933] Cf., *Supra*, note 826, p. 263.

[934] *Ibid.* [« la particolare atmosfera di Venezia che conserva integri e autentici i documenti architettonici della sua civiltà »].

[935] *Ibid.* [« la presenza di studiosi che religiosamente coltivano il patrimonio letterario veneto»].

[936] *Ibid.* [« la particolare predisposizione alle mimiche della c.d.a. dei veneziani»].

dernier lieu, il signale ce qui apparemment lui tient le plus à cœur : « la grande quantité des documents littéraires qui permettent une reconstitution historique de toute la tradition vénitienne théâtrale, de Calmo à Ruzante et de l'auteur anonyme de *La Veneziana* (*sic*) jusqu'à Gozzi et Chiari, à Goldoni et aux épigones du XIX^e^ siècle »[937]. Le fait qu'il cite Andrea Calmo et Ruzante, présentés sur scène bien des années après *La Commedia degli Zanni*, nous incite à penser que le document est au moins postérieur à la saison 1961-62, quand Poli, pour la première fois, met en scène une pièce d'Andrea Calmo, *Las Spagnuolas*. Le document a été probablement rédigé lors des années du Théâtre-Studio du Palazzo Durini à Milan, entre 1964 et 1968, et il fut probablement conçu comme une sorte de revendication contre le milieu théâtral milanais où, durant cette période, Dario Fo fait ses débuts avec son nouveau spectacle *Mistero Buffo*, et où Strehler présente son spectacle impérissable, *Arlecchino servitore di due padroni*. C'est peut-être une des raisons pour lesquelles Poli insiste autant sur la spécificité vénitienne de l'opération théâtrale de redécouverte de la *Commedia dell'Arte*, initiée par des Vénitiens à Venise, berceau incontestable de cette tradition théâtrale italienne. Poli s'approprie intégralement la paternité de cette opération de "redécouverte", en ouvrant son texte avec un incipit très éclairant sur sa perception du phénomène : « La découverte de c.d.a. [*Commedia dell'Arte*] au niveau scénique a été réalisée, selon l'avis unanime de la critique nationale et internationale, presque exclusivement par le théâtre de l'Université Ca' Foscari »[938].

À l'époque de la création du spectacle *La Commedia degli Zanni*, c'est-à-dire en 1958, il est probable que le déclencheur de cet intérêt nouveau était double. Il peut être identifié d'une part dans l'épuisement de ce que l'on appelle parfois le "continent" goldonien que Poli, comme nous l'avons vu, a analysé de manière détaillée et selon plusieurs points de vue, mais aussi et surtout, comme il ressort clairement de notre analyse précédente, dans la publication en 1957 des deux premiers volumes de l'œuvre monumentale de Vito Pandolfi *La Commedia dell'Arte, storia e testo* publiée dans son intégralité en 1961, qui nourrit la construction du spectacle et de la vision de la *Commedia dell'Arte* de Giovanni Poli. Il l'affirme lui-même dans *Dieci Anni* : « Le matériel littéraire du spectacle provient en grand partie des premiers volumes de "*La Commedia dell'Arte*" réalisés par les soins du chercheur et critique théâtral Vito Pandolfi et édités par *Casa Sansoni – collana*

[937] *Ibid.* [« la mole dei documenti letterari che permettono una ricostruzione storica di tutta la tradizione teatrale veneta, da Calmo a Ruzzante e dell'anonimo de La Veneziana (*sic*) sino a Gozzi e Chiari, a Goldoni e agli epigoni ottocenteschi »].

[938] Giovanni Poli, *La riscoperta della Commedia dell'Arte,* in Annexe p. 101. [« La scoperta della c.d.a. in sede scenica è stata operata a riconoscimento unanime della critica nazionale e internazionale quasi esclusivamente dal teatro Universitario di Ca' Foscari »].

Antiquariato »[939]. Il ne pouvait pas en être autrement car, comme nous l'avons souligné auparavant[940], les études historiques sur ce phénomène n'étaient pas très nombreuses, tout comme l'histoire du théâtre n'était pas encore considérée comme une science historique à part entière. Les chercheurs en sont bien conscients et Vito Pandolfi le premier, dans la *Conclusion* de son sixième volume, écrite en 1961, déclare qu'avec son travail, il a voulu contribuer à la formation d'une « histoire du théâtre » encore en développement. En fait, l'inventaire et l'agencement des matériaux documentaires concernant *La Commedia dell'Arte*, offerts pour la première fois en un seul recueil, ont montré - comme le rappelle Siro Ferrone dans sa réédition des volumes de Pandolfi - une ambition encore plus audacieuse et légitime : subordonner à un nouveau centre de gravité toutes les sources possibles à partir des œuvres imprimées, littéraires ou théâtrales, jusqu'aux manuscrits et à la correspondance des comédiens, mais aussi aux documents iconographiques, notamment les gravures[941]. De ce fait, ce n'est qu'à partir des années soixante que les chercheurs se sont engagés dans des enquêtes plus articulées et riches en références bibliographiques, sur les principes de base du phénomène : le problème du mythe et des origines, l'improvisation, les types fixes, les modes de production, les femmes sur scène[942]. Mais c'est seulement vers les années quatre-vingt que l'attention des chercheurs se déplace vers des aspects historico-analytiques liés à la production dramaturgique des comédiens, plutôt qu'aux aspects socioculturels qui avaient jusqu'ici animé le débat[943]. Si d'un point de vue théorique, il a fallu attendre vingt ans pour que les chercheurs s'intéressent de près aux documents légués par les comédiens du XVI^{e} siècle[944], sur le terrain pratique, dès 1958, dans la solitude de ses expérimentations sur les Zannis et la *Commedia dell'Arte*, Poli conduisait ses propres enquêtes dans la même direction que Pandolfi. Ces textes publiés par les comédiens ont ensuite été examinés par une critique plus éclairée, comme des traces des spectacles idéaux, qui, cependant, contiennent « des fossiles d'action scénique à partir desquels il est possible de reconstruire, avec une série de conjectures, un catalogue de *"bravure", "artifici", "piacevolezze", "effetti",* qui

[939] Giovanni Poli, *Dieci anni*, p. 47. [« il materiale letterario dello spettacolo viene, in gran parte, dai primi due volumi de "*La commedia dell'Arte*" curata dallo studioso e critico teatrale Vito Pandolfi ed edita per i tipi della Casa Sansoni - collana Antiquariato »].
[940] Cf. *supra*, Cap. I. II. 1 Le panorama intellectuel où se développent les recherches de Poli.
[941] Cf. Siro Ferrone, *Introduzione*, in Vito Pandolfi, cit.,vol I.
[942] Cf. Ferruccio Marotti, Giovanna Romei, *La Commedia dell' Arte e la società barocca. La professione del teatro*, cit., p. XXV.
[943] Cf., *Introduction*, note 20, p. 24.
[944] *Ibid.*

représentent l'ensemble du spectacle professionnel »[945]. Ce sont les mêmes « fossiles » que Poli, avec sa patience d'archéologue, avait dévoilés à l'occident entier à travers ses longues tournées.

Sur cette base nous pouvons analyser dans le détail la pièce *La Commedia degli Zanni* dans une perspective à la fois diachronique et synchronique, pour en comprendre la complexité dramaturgique mais aussi en tirer des éléments de réflexion sur la lente et progressive évolution de vingt ans d'activité ardente et passionnée. C'est pourquoi, avant d'entrer dans l'étude des diverses éditions du texte, il nous paraît indispensable de chercher à comprendre sur quelles bases historiographiques et textuelles Poli a bâti sa propre réflexion, au-delà des informations et des textes, aussi bien théoriques que documentaires, extraits des volumes de Pandolfi.

III. 2 Repères théoriques et historiographiques

Giovanni Poli, avant tout homme de lettres et chercheur, se dédie donc, pour la création de son nouveau spectacle, à la lecture et à l'analyse des « contrasti », « dialoghi », « testamenti », « mariazi » repérés dans les premiers volumes de Vito Pandolfi qui lui permettent d'aborder un niveau d'écriture textuelle que les canevas ne présentent pas. Mais sa recherche du matériel dramaturgique va certainement de pair avec une étude plus théorique de la question. Virgilio Boccardi raconte que Poli, vers la fin des années cinquante, déjà professeur de lettres, passait toutes ses fins de journées à étudier, à la Bibliothèque Nationale Marciana de Venise, un *corpus* de textes assez vaste, et ses collègues, pour se moquer de lui, disaient qu'il aurait dû « se faire monter un lit de camp! »[946] dans la bibliothèque pour pouvoir étudier là toute la nuit. Au-delà de sa saveur anecdotique, ce souvenir confirme que la base de réflexion de notre metteur en scène était bien, à cette époque, une recherche philologique et historique sur la *Commedia dell'Arte*. La fréquentation des archives conservées dans la maison de Madame Poli nous a permis de mieux comprendre quelle était la 'bibliothèque' personnelle de Poli et quels ouvrages il avait accumulés chez lui pour nourrir sa réflexion et ses recherches. En réalité, par rapport à sa longue activité et sa grande passion pour le théâtre, les livres présents dans la bibliothèque ne sont pas très nombreux et relèvent surtout des années

[945] *Ibid.* [« fossili di azione scenica dai quali è possibile risalire , per vie di congetture a un mansionario di "bravure", "artifici", "piacevolezze", "effetti", che costituiscono il tutto dello spettacolo professionale »].
[946] Virgilio Boccardi, *Giovanni Poli*, cit., p.83. [« De farse meter 'na brandina! »].

soixante-dix - quatre-vingt et suivantes. Parmi les ouvrages qui appartiennent plus ou moins à la décennie que nous sommes en train d'analyser, figurent, outre les six volumes de Vito Pandolfi, six des volumes du recueil de comédies de Goldoni de Giuseppe Ortolani (I, VIII, IX, XI, XIII, XIV), dix volumes de l'œuvre pirandellienne, les quatre volumes de *Il fiore della lirica veneziana*, publiés entre 1956 et 1959 sous la direction de Manlio Dazzi, et surtout deux titres très significatifs pour notre recherche. Il s'agit de deux volumes d'Anton Giulio Bragaglia : *Commedia dell'Arte : canovacci della gloriosa Commedia dell'Arte*[947] (1943) et *La maschera mobile* (1926). Les deux volumes présentent certains passages soulignés à la main qui confirment qu'ils étaient lus et consultés avec attention, surtout le dernier volume, en particulier les passages concernant la notion de « riteatralizzazione del teatro »[948], que Poli cite expressément dans ses *Annotazioni sulla teorica della Commedia dell'Arte* [949], quand il affronte la question de la préméditation de l'improvisation :

> Comme Bragaglia le fait remarquer, l'improvisation ne se manifeste probablement jamais à l'état pur, ni avec cette immédiateté à laquelle nous fait penser la conception mythique que nous avons de la *Commedia dell'Arte*. Aujourd'hui, nous sommes amenés à croire que l'improvisation était « préméditée », que les comédiens dédiaient une longue préparation à leurs spectacles *all'improvviso*[950].

Mis à part ces deux volumes, la recherche dans la bibliothèque Poli n'a pas apporté d'autres éléments nouveaux. En revanche, dans ses archives privées, nous avons retrouvé un dossier tout à fait intéressant intitulé *La Commedia dell'Arte, scritti monografici*, qui contient un nombre conséquent de documents plus ou moins intelligibles sur la réflexion et les études que Poli a entrepris pour comprendre de l'intérieur cette forme de théâtre. Parmi ces documents, nous en avons retrouvé un, écrit à la main sur une seule feuille, où Poli prend méticuleusement note des informations bibliographiques transmises par Mario

---

[947] Anton Giulio Bragaglia*, Commedia dell'Arte. Canovacci della gloriosa commedia dell'arte italiana*, Turin, Edizione di il Dramma, 1943. Ce recueil présente neuf scénarios retrouvés dans le manuscrit du XVI[e] siècle, n° 4186, de la Bibliothèque Casanatese de Rome appelé *Cori Menarca "Delle opere regie"* ; les titres des canevas sont les suivants : *Convito di pietra* (p.13-22), *L'ateista fulminato* (p. 23-34), *La ninfa del cielo tradita nell'honore con la forza del pentimento* (p. 35-44), *Le due fonti incatenate. La principessa muta e buffetto governatore* (p. 45- 54), *L'ermafrodito* (p. 55-64), *Il creduto principe* (p. 65-73), *Li quattro pazzi* (p. 73-81), *Il cavaliere da i tre gigli d'oro* (p. 81-91) *La magìa d'amore con Bortolino creduto gentil'homo di corte (senza la pazzia)* (p.91-98).

[948] Cfr, *supra*, p. 112.

[949] Giovanni Poli, *Annotazioni sulla teorica della Commedia dell'Arte,* in *Commedia degli Zanni,* Vicence, Accademia Olimpica 1973, p. 12.

[950] *Ibid.* [Come Bragaglia fa notare, probabilmente l'improvvisazione non si manifesta mai allo stato puro e con quella immediatezza a cui ci fa pensare il concetto mitico che noi abbiamo della Commedia dell'Arte . Oggi si è portati a credere che la improvvisazione fosse «premeditata», che i comici cioè dedicassero una lunga preparazione ai loro spettacoli «all'improvviso»].

Apollonio dans son ouvrage *Storia della Commedia dell'Arte*, dans la partie appelée *Introduzione bibliografica*, située à la fin du premier chapitre de cet ouvrage. Il enregistre ces informations bibliographiques tout en retraçant, de façon chronologique et systématique, l'histoire des études et des textes théoriques consacrés à la *Commedia dell'Arte*. Il commence par les contributions des comédiens eux-mêmes, tels que Francesco et Isabella Andreini et celles de Pier Maria Cecchini, Niccolò Barbieri et Andrea Perrucci, jusqu'aux essais contemporains de Benedetto Croce, qu'Apollonio considère comme l'un des plus savants et habiles chercheurs en la matière. Voici la transcription du document *Commedia dell'Arte (di M. Ap). Bibliografia*, avec les commentaires que notre metteur en scène adjoint à chaque référence bibliographique.

Commedia dell'Arte (di M. Ap.)[951]
Bibliografia

- T. Garzoni - *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Venezia 1585
(in cui parla di spettacoli in genere, de' cerretani o ciurmatori, di buffoni o mimi o istrioni, demascherati e mascherati. E' un cronista teatrale informato e arguto)[952].

- F. Andreini - *Bravure del Capitano Spavento* - Venezia 1624 / Venezia 1670
- I. Andreini - *Lettere*
- G.B. Andreini - *Teatro celeste nel quale si rappresenta come la Divina Bontà abbia chiamato al grado di beatitudine e di santità comici penitenti*. Parigi, 1624

- Domenico Bruni - *Prologhi* etc. Torino 1621
- *Fatiche comiche* etc. Parigi 1623
- *I dialoghi* (raccolta manoscritta del Rasi)
- Pier Maria Cecchini - *Brev. discorsi intorno alla commedia* etc., Vicenza 1614
- Niccolò Barbieri - *Frutti delle moderne commedie et avisi a chi le recita*, Padova 1625[953]
- Andrea Perrucci - *Dell'Arte rappresentativa, premeditata e all'improvviso*, Napoli 1699
- Riccoboni - *Histoire du théâtre italien*, Paris 1727
- Francesco Bartoli - *Notizie storiche di comici italiani che fiorirono intorno all'anno 1550 sino ai giorni nostri*, Padova 1781.
(Il quale raccolse e pubblicò anche le raccolte manoscritte degli scenari)[954]

[951] Il n'est pas difficile de déduire que l'abréviation fait référence au nom et prénom de Mario Apollonio et que les informations bibliographiques présentées dans ce document ont été repérées dans le volume Id., *Storia della Commedia dell'Arte*, Rome-Milan, Augustea, 1930. Nous signalons également qu'Apollonio revient en partie sur la question dans le volume Id., *Commedia Italiana : raccolta di documenti da Cielo d'Alcamo a Goldoni*, Milan, Bompiani, 1947.

[952] Traduction : « dans lequel il parle de spectacles en général, des *cerretani* ou des *ciurmatori*, des bouffons ou des mimes ou histrions, avec et sans masquage. C'est un chroniqueur théâtrale informé et subtil ». Si Poli a raison de parler de *cronista* dans le cas de Garzoni, il ne voit pas en revanche qu'il a aussi un « point de vue », au demeurant assez critique et « moral », même s'il décrit avec beaucoup de vivacité la vie des « buffoni ». Garzoni entérine en fait la distinction entre « bons » comédiens (ceux qui sont protégés par les princes), et « mauvais comédiens (ceux qui font partie de troupes errantes, et qui sont grossiers, vulgaires, qui dérangent l'ordre public), mais tout cela, apparemment Poli ne le voit pas. Il n'en prend en fait que la surface, l'atmosphère que Garzoni arrive à créer dans certains paragraphes.

[953] Poli commet probablement une erreur de notation car le volume indiqué appartient à Pier Maria Cecchini, et non à Niccolò Barbieri, dont en revanche il aurait dû plutôt citer *La supplica*, comme d'ailleurs le fait Apollonio dans sa notice bibliographique.

[954] Traduction : « Qui réunit et publia aussi les recueils manuscrits des canevas ».

- G. Sand - *Masques e bouffons*, Paris 1862
- Alessio D'Ancona - *Origini del Teatro italiano*, Torino 1891.

- De Amicis - *La commedia popolare latina e la commedia dell'arte*, Napoli 1882
- Stoppato - L*a commedia popolare in Italia*, Padova 1887
(Tesi discendenza c.d.a. da Atellane)[955]

- V. De Bartholomeis - *Le origini della poesia drammatica italiana*, Bologna 1924
- Michele Scherillo - *La c.d.a. in Italia*, Torino 1884
- Ireneo Sanesi - *La Commedia*
(Tesi opposta a quella di De Amicis e Stoppato)[956]

- Adolfo Bartoli - *Scenari inediti della commedia dell'arte*, Firenze , 1880
- Rasi - *Dizionario dei comici italiani*, Firenze 1897-1905
- B. Croce - *I teatri di Napoli* etc., Napoli, 1891
- E. Del Cerro - *Nel regno delle maschere*, Napoli 1914
- Marchini Capasso - *Goldoni e la c.d.a.,* Napoli 1912

} Opere divulgative[957]

Dans ce document, Poli schématise les informations fournies par Apollonio, il enregistre les titres, donne des informations, mais n'approfondit pas ; il place par exemple sur le même plan *Le Bravure* de Francesco Andreini, les *Lettere* de sa femme Isabella (recueil de lettres-modèles, pas de lettres intimes), et le *Teatro celeste* de Gian Battista Anredini qui est extrêmement complexe, car il est comme une réponse savante à la condamnation des comédiens par les autorités religieuses. Il est en revanche intéressant de remarquer la sélection qu'il opère sur les titres proposés dans la bibliographie d'Apollonio car elle nous paraît tout à fait éclairante pour comprendre son approche du phénomène. Avant d'analyser de plus près ce document, il faut souligner qu'il nous est impossible de savoir si Poli s'est limité à lire le volume d'Apollonio, ou s'il est également allé étudier en bibliothèque que le chercheur indique pour accroître sa connaissance en la matière. Reste que ce document nous dévoile une attention précise à l'étude théorique du phénomène.

Ce document témoigne d'abord de l'intérêt spécifique de Poli pour les études italiennes sur ce phénomène théâtral, intérêt qui peut être révélateur d'une italianité revendiquée. De fait, il ne retranscrit pas les références concernant les recherches étrangères, pourtant mentionnées par Apollonio à la fin de son chapitre *Introduzione bibliografica*, notamment celles de : Winifred Smith, *The Commedia dell'Arte. A study in italian popular comedy* (New York, 1912) ; Constantin Miclachewski, *La Commedia dell'Arte* (St Petersburg, 1914), déjà disponible, à difference de l'ouvrage de Smith, dans

[955] Traduction : « Thèse descendence c.d.a à partir des Atellanes ».
[956] Traduction : « Thèse opposée à celle de De Amicis et de Stoppato ».
[957] Traduction : « Œuvres de volgarisation ».

une version française à partir de 1927, que Poli aurait pu se procurer et lire sans difficulté car, comme le démontrent les documents rédigés en français que nous avons réunis en annexe[958], non seulement il savait parler mais il savait aussi écrire et lire en français. De même pour l'ouvrage de Pierre Louis Duchartre, *La Comédie italienne* (Paris, 1925). On peut donc supposer que Poli ne s'est pas servi de ces derniers volumes pour étoffer son bagage de connaissances sur le phénomène historique, bien qu'il soit certain qu'il ait utilisé le volume de Duchartre pour s'inspirer des documents iconographiques, ceux concernant surtout les gravures des *Balli di Sfessania* de Jacques Callot[959], qui n'étaient pas présentes dans la première édition de Pandolfi.

Outre les références bibliographiques enregistrées par Poli, l'ouvrage de Mario Apollonio peut lui avoir fourni aussi certaines des coordonnées théoriques qui caractérisent sa vision théâtrale, en particulier celle relative à la choralité qui, dans les montages anthologiques postérieurs à *La Commedia degli Zanni*, prendra une place prépondérante dans la poétique polienne. Cette idée de choralité se matérialise dans le rapport que les acteurs entretiennent avec le public qui n'est désormais plus perçu comme simple spectateur, mais assume le rôle actif d'interlocuteur-auteur[960]. Apollonio exprimait une vision ontologique de l'art, conçue comme l'expression de formes pures, concrétisée justement dans le rapport entre l'auteur qui propose et le chœur qui répond. Poli, déjà hanté par la recherche d'un théâtre pur, ne subit-il pas la fascination de cette théorie esthétique ? La déclaration qui ouvre le volume *Dieci anni* semble en porter les traces :

> Le théâtre est évidemment vision, mime, éléments figuratifs en harmonie avec la voix humaine. Mais il est surtout un rituel spirituel collectif, communion des esprits dans l'acte de création, il est l'union de l'acteur et du public vibrant à l'unisson pour susciter, grâce à la parole, la contemplation émue de la vision poétique[961].

Depuis la création du Théâtre Universitaire Ca' Foscari, Poli bâtit une poétique scénique qui vise la recherche de la communion spectateur-acteur à travers le mantra rituel de la parole, du son et du rythme. L'écho avec l'esthétique de la choralité chère à

[958] Cf. in Annexe : *Théâtre total*, p. 143 ; et *La Commedia dell'Arte est un mythe*, p. 112.
[959] Cf. Daniel Ternois (dir.), *Jacques Callot (1592-1635)*, Actes du colloque organisé au musée du Louvre en collaboration avec la ville de Nancy, du 25 au 27 juin 1992, Paris, Louvre éditions, 1993.
[960] Ses positions concernant le rôle actif du public seront dégagées avec plus de clarté dans : Mario Apollonio, *L'opera di Carlo Goldoni*, Milan, Edizioni Athena, 1932.
[961] Giovanni Poli, *Dieci anni*,cit., p. 21-22. [« Il teatro è, si, visione, mimo, elementi figurativi in armonia con la voce umana, ma principalmente un rito spirituale collettivo, comunione di animi in atto creativo, è il connubio di attore e pubblico vibranti all'unisono nel suscitare, mediante la parola, la commossa contemplazione della visione poetica »].

Apollonio est très fort dans le spectacle *La Commedia degli Zanni*, où la mosaïque créée à partir du matériau textuel des bouffons du XVI[e] siècle permet justement cette abstraction de la réalité tantôt au niveau visuel (le mouvement rythmé, quasi dansant des différents masques), tantôt au niveau sonore (tous les textes présentés sont écrits en vers, du moins dans la première partie du spectacle, et les répétitions et allitérations y sont abondantes). Poli extrait de l'ouvrage du chercheur non seulement les vieux masques poussiéreux de *commedia*, mais aussi les intuitions plus abstraites de cet homme de lettres.

De plus, la confrontation entre le texte original d'Apollonio et la note rédigée par Poli nous fournit aussi un deuxième élément très intéressant, caractérisé par la nette distinction que le metteur en scène établit entre les chercheurs qui estiment qu'une filiation directe entre la *Commedia dell'Arte* et les comédies latines dont *Atellane* est possible, et ceux qui nient catégoriquement cette filiation. La première hypothèse est soutenue, commente Poli dans sa note, par De Amicis[962] et Stoppato[963], contre lesquels se déploient les théories de De Bartholomeis[964], Michele Scherillo[965] et Ireneo Sanesi[966].

Apollonio, en exposant les différentes théories, avait évidemment pris part au débat. Sa position est affirmée clairement quand il déclare que les chercheurs tels De Amicis et Stoppato ont essayé « imprudemment » de démontrer une continuité entre les différentes formes de théâtre populaire mimique, en prétendant faire remonter les origines des Zanni jusqu'aux *Atellane* et aux *Sanniones* latins, se sont trompés. Cette erreur, explique Apollonio, est due au fait que nous ne connaissons guère le jeu mimique des acteurs comiques de la Renaissance et encore moins de ceux de la Rome antique, et, toujours selon lui, les défenseurs de cette théorie auraient été piégés par l'idée que la seule voie de recherche possible pour créer une histoire du théâtre distincte de l'histoire de la littérature était la «"*Formengeschichte*"»[967] ou "histoire des formes". Apollonio en revanche, comme on l'a vu, s'oppose nettement à cette vision évolutionniste.

Poli schématise ces informations dans sa note, sans attacher plus d'importance à une théorie qu'à l'autre. Mais lorsqu'en 1960, il décide d'ajouter à sa *Commedia degli Zanni* un acte supplémentaire dédié aux masques de la Rome antique, appelé *Le maschere*

[962] Vincenzo De Amicis, *La commedia popolare latina e la commedia dell'arte*, Naples, A. Forni, 1882.
[963] Lorenzo Stoppato, *La commedia popolare in Italia*, Padoue, A Draghi, 1887.
[964] Vincenzo De Bartholomaeis, *Le origini della poesia drammatica italiana*, Bologne, Zanichelli, 1924.
[965] Michele Scherillo, *La commedia dell'Arte in Italia*, Turin, E. Loescher, 1884.
[966] Ireneo Sanesi, *La Commedia*, Milan, F. Vallardi, 1935.
[967] Mario Apollonio, *Introduzione bibliografica*, in *Storia della Commedia dell'Arte*, Florence, Sansoni, 1982, p. 49.

latine (*Les masques latins*), l'ouverture de sa *Préface* au texte publié la même année est une prise de position nette dans ce débat en faveur de la seconde thèse, évolutionniste.

> Le Moyen-âge a déterminé sans aucun doute - comme le relatent de récentes études de critiques - une solution de continuité entre les formes "types" scéniques latines et celles du théâtre "à bras" de la Renaissance, mais [il y a] une connexion idéale et innée dans les facultés expressives du peuple italien, lesquelles prennent des symboles unitaires de la manière la plus absolue, on peut même dire identiques quant aux motifs d'inspiration[968].

III. 3 Les différentes éditions

La première publication de la pièce *La Commedia degli Zanni* est pensée, imprimée et diffusée pour le Festival du Théâtre des Nations en 1960. Poli écrit le 27 mai à Musy Mafner, secrétaire du Festival, pour l'informer que l'impression du volume « préparé à l'occasion de notre venue »[969] est en cours et qu'il rassemblera les textes de deux pièces, celui sur les Zanni et l'autre sur les masques latins. La première édition de ce qui sera la pièce la plus représentée, appréciée, et représentative de la carrière de Poli, non seulement est publiée en français - la publication est pensée pour tous les spectateurs de la représentation et seul le texte à jouer est en italien, le reste (présentation, didascalies etc.) est en français -, mais elle s'accompagne aussi d'une deuxième œuvre dramatique qui visiblement n'aura pas un grand succès, et n'apparaîtra plus dans les quatre éditions ultérieures de la pièce. *La Commedia degli Zanni*[970] est la seule anthologie scénique que Giovanni Poli continue à mettre en scène tout au long de son activité théâtrale, et dans les différents théâtres qu'il dirige, la pièce sera publiée à l'intérieur de toutes les collections éditoriales liées aux différentes structures théâtrales que Poli dirige : *La collana del teatro Universitario Ca' Foscari*, *La collana del Teatro-Studio di Palazzo Durini* et *La collana del Teatro a l'Avogaria*. Au total, les publications de la pièce atteignent le nombre de cinq, dont quatre sous la direction de Poli, la dernière étant un hommage posthume. La pièce est publiée deux fois dans *La collana del Teatro Universitario de Ca Foscari* (1960 et 1963), une fois dans celle du *Palazzo Durini* (1964), une quatrième

[968] Z1960, p. 7.
[969] Giovanni Poli, lettre du 27 mai 1960, adressée à Musy Mafner, secrétaire du Théâtre des Nations in *scatole lingee N°: 42-3 : Festival Théâtre des Nations de Paris - 1960.* [« preparato in occasione della nostra venuta »].
[970] Le texte de la pièce a été édité en cinq versions différentes, aujourd'hui toutes épuisées. Cf. *supra*, note 829, p. 263.

édition est imprimée ensuite à l'occasion de la représentation de la pièce au Théâtre Olympique de Vicence (1973), enfin la dernière édition, posthume, sort dans la collection des petits livres rouge de l'Avogaria (1983). Par un souci de clarté, les différentes éditions seront désormais indiquées avec les sigles : Z1960, Z1963, Z1964, Z1973, Z1983.

La première édition parue en 1960, que nous appelons "française", correspond au numéro "zéro" de la collection Ca' Foscari, considérée comme une "édition spéciale" à l'occasion de la participation de la compagnie au festival parisien. La deuxième correspond en revanche au cinquième et dernier volume de la même collection, parue en 1963, un an avant le départ de Poli qui abandonne définitivement la direction de la compagnie universitaire. *La Commedia degli Zanni* ouvre et ferme ainsi, peu de temps après, la *Collana Ca' Foscari*. Entre les deux éditions, le changement le plus évident que l'on puisse remarquer est l'absence, dans l'édition de 1963, du fragment ajouté, *Le maschere latine,* édition qui ne sera d'ailleurs jamais plus publiée. Lors de cette deuxième publication, l'édition "française" de *La Commedia degli Zanni* est déjà épuisée, ce qui explique la décision de procéder à une réédition, même si, à notre avis, elle devait aussi satisfaire l'exigence de Poli de laisser une trace de son passage à Ca' Foscari. La deuxième édition de la pièce est ainsi proposée entièrement en italien, toutes les didascalies sont traduites, ainsi que la *Préface* initiale de la pièce qui, en substance, reste la même que celle de l'édition française (Z1960). En annexe, Poli prend soin de faire figurer non seulement les partitions des musiques utilisées sur scène, comme il l'avait déjà fait pour la précédente édition, mais cette fois, probablement pour marquer l'importance et le succès obtenu par ce spectacle en l'espace d'à peine six saisons, de 1957/58 à 1962/63, il décide de fournir aussi une sélection d'articles de presse. Déjà à cette époque, il est clair que *La Commedia degli Zanni* n'est pas un simple spectacle, mais il est « l'article parfait d'exportation »[971], synonyme à la fois d'une image d'italianité, d'une tradition théâtrale reconstruite, et de la puissance de la jeunesse. Dans cette sélection d'articles, ressortent avec vigueur les nombreux pays où la pièce a été représentée : en Grèce (1958 et 1961), aux Pays-Bas (1958), en Turquie (1958 et 1961), en Espagne (1959), en Allemagne (1959 et 1962), en France (1960), mais encore en Scandinavie (Finlande-Suède-Norvège-Danemark,1959 et 1960), en Yougoslavie (1960 et 63), et jusqu'au continent sud-américain (1962). Sans vouloir ici entrer dans le détail du système des tournées mis en place par Poli - tout à fait dans l'esprit des plus

[971] André Paris, in *Le Soir* 17 août 1958, maintenant in Z1963 p. 83. [« perfetto articolo da esportazione »].

importantes compagnies de comédiens du XVI[e] siècle - le fait est que si en 1963, il sent la nécessité de faire un bilan sur la "vie" du spectacle, en 1964, pour la troisième édition, il repart à zéro. Arrivé à Milan la même année, où, comme il a été dit, il est appelé à la direction du Théâtre-Studio du Palais Durini, il reprend l'édition de sa pièce. Elle figure cette fois en tant que deuxième volume de la collection éditoriale Durini. Cette publication va lui servir pour s'affirmer dans un milieu théâtral déjà saturé, comme se souvient son acteur fétiche Gian Campi : « Poli décide d'aller à Milan pour se confronter à Strehler et à son Arlequin »[972]. C'est ainsi que sur la couverture du petit volume, notre metteur en scène essaie de jouer son va-tout : le nouveau décor réalisé par son vieil ami Mischa Scandella, rencontré aux temps de l'Arco, dont une partie de la maquette est reproduite en couverture[973].

À Milan, Poli doit tout expliquer. Il doit se créer un nouveau public et le conquérir avec son idée de *Commedia dell'Arte* et avec ses Zanni. C'est ainsi que pour la première fois, l'édition milanaise présente un apparat critique plus exhaustif, l'ancienne préface se trouvant réélaborée et approfondie. Elle se compose d'un premier paragraphe s'intitulant *Le origini degli Zanni* et dans lequel Poli reprend ses théories sur la descendance de *La Commedia degli Zanni,* à partir du théâtre de la Rome antique, en transposant sur un plan théorique ce qu'il avait essayé de démontrer sur la scène avec son spectacle *Le maschere latine*, dont la compréhension avait peut-être été rendue difficile à cause du choix d'utiliser le latin comme langue à jouer. Poli soutient son idée d'une descendance directe, en expliquant comment les personnages stéréotypés des *Atellane* présentent de fortes similitudes avec les masques de *Commedia dell'Arte* :

> En effet, Pappus, le vieillard riche, avare et érotique, dont s'inspire sans aucun doute Plaute pour le personnage de Euclio dans *L'Aululaire*, est l'ancêtre du Magnifico de la Renaissance ; de Bucco, le serviteur à la grande bouche, toujours affamé, de Maccus, le serviteur idiot, et de Dossenus, le serviteur bossu et rusé, descendent les serviteurs de Plaute, et dans la Renaissance, la cohorte des Zanni, des Arlequins, des Truffaldins de la *Commedia dell'Arte* et des Scapin, des Sganarelle et des Pierrot de la littérature française[974].

[972] Gian Campi, entretien in Annexe, p. 290. [« Poli decise di andare a Milano e di confrontarsi con Strehler ed il suo Arlecchino »].
[973] Cf. la couverture de Z1964.
[974] Z1964, p. 4. [« Infatti da Pappus, il vecchio ricco, avaro ed erotico, a cui senza dubbio si è ispirato Plauto per l'Euclio dell'Aulularia, proviene il Magnifico del Rinascimento; da Bucco, il servo dalla grande bocca sempre affamato, da Maccus, il servo sciocco, e da Dossenus, il servo gobbo ed astuto, si diramano la schiera dei servi plautini e, nel Rinascimento, quella innumerevole degli Zanni, degli Arlecchini, dei Truffaldini della Commedia dell'Arte e degli Scapini, Sganarella e Pierrot della letteratura Francese »].

Suite à ce cadrage historique, Poli consacre un paragraphe à *Il testo della Commedia degli Zanni*, où il reprend en partie des considérations émises dans la Préface de l'édition de 1963, sur les matériaux littéraires utilisés pour la création de la pièce et repérés dans l'ouvrage de Vito Pandolfi. Ensuite, et ce pour la première fois, il fait la liste des *Documenti Letterari* utilisés en nommant les deux volets de sa pièce respectivement *I primi documenti della Commedia dell'Arte* (*Les premiers documents de la Commedia dell'Arte*) *et Le prime forme organiche della Commedia dell'Arte* (*Les premières formes organiques de la Commedia dell'Arte*). Le nombre de scènes dans chaque volet reste inchangé, mais le fait d'ajouter ces titres dans l'édition milanaise lui est utile pour expliquer de manière assez didactique quel est le contenu des deux volets qui composent la pièce.

Enfin, la Préface (Z1964) se termine avec un paragraphe dédié à *La realizzazione scenica* (La réalisation scénique), dans laquelle Poli reprend, avec les mêmes mots, les trois concepts clés, déjà exposés en Z1963, sur lesquels il fonde la validité et l'intérêt de son opération, à savoir qu'il ne s'agit pas d'une réelle *Commedia dell'Arte*, mais d'une manière de « sentir » les masques du XVI^{e} siècle ; que sa recherche est conduite en nette opposition avec la poétique vériste du XIX^{e} siècle, et que « l'expression scénique est la transfiguration de la réalité en abstraction de la "parole dite", du geste et de la couleur/lumière »[975]. Il évoque dans ce dernier point les trois éléments principaux qui, nous l'avons vu, constituent la base même de sa poétique, centrée sur l'idée d'un théâtre qui soit « art pur » : tout d'abord, la parole-musique qui se veut un registre vocal donnant une mélodie plus prononcée que celle de la conversation normale ; puis le mouvement-ballet, c'est-à-dire le rapport rythmique des lignes verticales en mouvement et, enfin la lumière-couleur, base même de sa scénographie. Il conclut le paragraphe exactement comme se terminait la préface de l'édition 1963, c'est-à-dire sur la valeur universelle qu'acquiert, dans cette perspective, la « *parola detta* », considérée comme musique, guide et moteur des mouvements.

Mais l'ajout le plus important apporté à cette troisième édition (Z1964), inchangé dans les éditions à venir (Z1974, Z1983), concerne le chapitre que Poli appelle *Annotazioni sulla teorica della Commedia dell'Arte,* inséré à la fin de la publication. Dans ces "annotations", il se confronte avec ce que nous avons appelé les "éléments

[975] *Ibid.* [« l'espressione scenica è trasfigurazione della realta in astrazione della "parola detta", del gesto e del colore-luce »].

constitutifs" de la tradition[976], c'est-à-dire les éléments qui ont déterminé le succès et la mythisation de la *Commedia dell'Arte* : le canevas, l'improvisation, le masque et l'expressivité corporelle. Ces trois pages sont le résultat des recherches théoriques qui ont permis à Poli de se forger une idée moins anecdotique du phénomène et de pouvoir également s'en éloigner, ainsi qu'il l'avait déclaré en ouverture de sa Préface, en démontrant une certaine lucidité vis-à-vis du phénomène historique : *La Commedia degli Zanni* n'est pas véritablement *Commedia dell'Arte* car « l'improvisation en est absente »[977]. Vouloir faire un point plus historique sur la question, en restituant avec un langage simple et immédiat les conclusions auxquelles était arrivée la critique contemporaine, était aussi une manière de restituer le phénomène à un public peut-être moins éclairé. Dans ses annotations, Poli explique que « le 'canevas' est un simple synopsis, un ensemble d'indications à caractère technico-scénique concernant la liste des personnages et les descriptions des actions réparties en actes et scènes avec des références aux argumentations des dialogues »[978], et que l'absence d'un texte écrit impliquait nécessairement l'idée d'improvisation, mais que probablement cette improvisation n'était pas totale. Il exposait ainsi ouvertement la théorie d'Anton Giulio Bragaglia selon lequel il fallait plutôt penser à une improvisation "préméditée". Mais après avoir nié la validité, à son avis, de l'improvisation sur la scène moderne, sinon comme simple moment d'entraînement pour les acteurs, Poli se laisse aller à des considérations plus personnelles sur l'intérêt fondamental du jeu masqué et d'une gestuelle abstraite, éloignée tout comme l'était la voix, des règles de la vraisemblance.

Tout d'abord il sonde la question du masque qui, pour lui, représente « l'élément le plus important »[979] pour comprendre l'essence même du phénomène historique : la *commedia* étant considérée comme un genre et non comme un phénomène socioculturel plus complexe, façonné par des acteurs professionnels tout à fait aptes à jouer avec ou sans masque. C'est ainsi que dans son travail de redécouverte des anciennes formes de jeu de la *Commedia dell'Arte*, Poli est fasciné par la puissance « anti-vériste » exprimée par les masques, qui renvoie encore une fois à l'idée du théâtre esthétiquement pur.

> Le masque libère le théâtre de tout malentendu de l'imitation du réel […] le masque permet d'écarter l'expression scénique des liens du temps et de l'espace

[976] Cf. *Supra*, p. 22.
[977] Giovanni Poli, Z1964, p. 89. [« è assente l'improvvisazione »].
[978] *Ibid.* [« il "canovaccio" è una semplice sinopsi, un insieme di indicazioni a carattere tecnico-scenico riguardanti l'elenco dei personaggi e le descrizioni delle azioni suddivise in atti e scene con qualche accenno sull'argomento dei dialoghi »].
[979] *Ibid.* [« L'elemento più importante »].

> afin de pouvoir le projeter dans l'absolu et abstraire les personnages en symboles moraux et sociaux de l'humanité, selon la classification psychologique qui donne naissance aux typologies fixes[980].

Le retour à ces formes oubliées par le temps, à ces masques à la fois « mystérieux et terribles »[981], comme les avait définis avant lui Giorgio Strehler, lui permettait de s'approprier des typologies fixes et de leurs dynamiques tout en vérifiant leur validité sur la scène du XX^{e} siècle. Ces visages immuables et extatiques destinés à provoquer le rire chez les spectateurs conduisent l'acteur à chercher une présence physique appropriée, dont l'art figuratif de la Renaissance, selon Poli, nous a laissé des traces incontestables. Les postures dansantes des personnages de Jacques Callot, si elles sont analysées de manière appropriée sont, selon notre metteur en scène, des sources fondamentales pour reconstruire le jeu des comédiens *dell'Arte.* Peu importe en effet si aujourd'hui nous savons qu'en réalité rien ne prouve qu'il s'agisse de « scènes » ou saynètes de *Commedia dell'Arte*, et que plus probablement, ce sont simplement des duos imaginaires où des personnages se confrontent sans qu'il y ait vraiment (du moins dans les premiers plans) de situation dramatique. L'intérêt de cette opération réside dans le fait que grâce aux gravures des Zanni issues de *I Balli di Sfessania*, Poli reconstruit l'abstraction des gestes et des mouvements de ses Zanni, qui diffère sensiblement de la gestuelle de ses anciens Arlequins, calée plutôt sur l'image proposée par les interprétations des Arlequins goldoniens de Strehler et avant lui de Reinhardt.

[980] Giovanni Poli, Z1983, p. 13.
[981] Giorgio Strehler, *Préface*, in *L'art du Masque dans la commedia dell'Arte*, Donato, Sartori et Bruno, Lanata (dir.), Malakoff, Solis, 1983, p. 5.





Ill. 10. *Balli di Sfessania* - Jacques Callot, détail du Zanni-Frittellino, (1621).
Ill. 11. Mouvement du Zanni selon Poli, *corte* Zappa, ATP, Venise (environs 1969).

Pour Poli, le mouvement des Zanni est constitué de « soubresauts, acrobaties et, en général, attitudes qui n'ont rien à voir avec l'imitation de ce qui est vrai, mais qui sont la pure image symbolique d'une succession d'états d'âme »[982]. Car pour lui, la gestuelle du masque de *commedia* n'obéit à aucune loi de vraisemblance ; elle suit le rythme imposé par la parole en devenant le symbole figuratif de son contenu : « le geste qui ne peut être la forme que d'un seul et unique sentiment »[983]. La même idée d'abstraction vaut aussi, selon lui, pour la façon dont les comédiens devaient proférer le texte. Même si nous n'avons conservé aucun document où il traite précisément de la question, il est persuadé que selon le principe d'unité stylistique, à de tels mouvements ne pouvait que correspondre une *recitazione* distanciée, refusant toute imitation des formes du réel :

> En substance, la voix était régie par les mêmes lois rythmiques qui gouvernent la musique, que ce soit selon la tonalité, l'intensité, les lignes mélodiques totalement dissemblables et ne pouvant de toute manière se transcrire sur une portée normale[984].

Poli reprend ici clairement sa théorie sur la musicalité du rythme goldonien, tant poétique que prosaïque, et sur la personnification en instruments musicaux des personnages de *Le massere* : à chaque personnage correspondait un instrument de musique

[982] Giovanni Poli, Z1964, p. 90. [« scatti, acrobazie e, in genere, di atteggiamenti i quali non hanno a che fare con l'imitazione del vero, ma sono la pura immagine simbolica del succedersi degli stati d'animo »].
[983] *Ibid.* [« il gesto che non può essere forma che di un solo e unico sentimento »].
[984] *Ibid.* [« In sostanza la voce era regolata dalle stesse leggi ritmiche che governavano la musica, sia pure secondo tonalità, intensità, linee melodiche del tutto dissimili e comunque non trascrivibili nel normale pentagramma »].

et Goldoni en était le chef d'orchestre[985]. Maintenant, à chaque masque de *commedia* correspond une mélodie différente, et c'est à Poli que revient d'en faire l'orchestration. C'est probablement pour marquer cette liaison profonde avec la musique que depuis le début la pièce est conçue avec un accompagnement sonore : un Zanni luthiste est constamment présent sur scène et accompagne le développement de chaque scène avec un *leitmotiv* différent. Il nous semble que cette idée d'une parole-musique universelle rappelle le système linguistique élaboré par les acteurs professionnels d'autrefois au cours de leurs voyages de ville en ville, dans lequel chaque type est fortement identifiable par ses origines régionales. Le jeu de la différence, entre ceux qui font et ceux qui voient, constitue - comme l'explique Siro Ferrone - le sel des spectacles de comédiens, car les publics sédentaires captent l'univers culturel des comédiens nomades en fonction de leurs besoins, et vice-versa[986]. L'intérêt se déplace facilement de la perception et compréhension des codes d'expression, aux plaisirs de reconnaissance d'éléments communs aux deux groupes sociaux impliqués - acteurs et spectateurs. Et c'est peut-être ici que réside justement le "secret" du succès de *La Commedia degli Zanni.*

Le paratexte des éditions de la pièce, qui suivent celle de Milan (Z1964), ne subit plus de modifications substantielles. On assiste seulement à une réorganisation des différents apparats critiques, comme dans les éditions Z1973 et Z1983 où le paragraphe sur *Annotazioni sulla teorica della Commedia dell'Arte* est inclus dans la préface, au lieu d'être présenté en annexe, ce qui lui confère une importance majeure. Est en revanche ajouté dans l'annexe de l'édition de Vicence (Z1973) un *Glossarietto* (petit glossaire), réalisé par Carla Picozzi, également conservé dans l'édition posthume de l'Avogaria (Z1983), où sont répertoriés trois cent quinze termes précisant l'origine dialectale (vénitien ancien et moderne, bergamasque, bolognais) ou idiomatique (espagnol) et leur traduction en italien courant. Il peut s'agir de substantifs courants : comme "*aigua*", "eau" en bergamasque ; "*ancua*" ou "*ancuo*", "aujourd'hui" en bergamasque ou en vénitien ; "herida", "blessure" en espagnol ; "*mazoletto*", "bouquet" en bolognais ; ou bien des adjectifs tels que "*dulc*", "douce" en bergamasque ; "*pulia*", "propre" en vénitien ; mais surtout de verbes à l'infinitif ou conjugués : "*bisga'*", "aller chercher" en bergamasque ; "*dariogio*", "je donnerai" en vénitien ; "*disif*", "dites-vous" en bergamasque ; "*hallar*", 'trouver en espagnol'. Carla Picozzi avait déjà été chargée de rédiger des glossaires similaires depuis les premières publications des pièces de Poli à Ca' Foscari. Une question

[985] Cf. supra, *Le massere (1953) et l'exploration du rythme goldonien,* p. 169 *et sq.*
[986] Cf. Siro Ferrone, « L'invenzione viaggiante », in Id., *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, cit., p. 3-49.

intéressante serait de comprendre pourquoi, dans ce cas précis, ils attendent 1974 pour le rédiger. Ce choix ne s'expliquerait-il pas, d'une part, par le fait que Poli considérait le matériel littéraire et sa compréhension plutôt comme un prétexte pour trouver une "atmosphère", une "image", plus qu'un sens littéraire, et d'autre part par le fait que le spectacle était plus représenté à l'étranger qu'en Italie ? Le fait est qu'à dix ans de distance de l'édition milanaise, quand le directeur du Théâtre Olympique de Vicence, Gino Rogara, invite la compagnie de l'Avogaria à présenter le spectacle, et lui propose aussi d'imprimer une nouvelle édition, d'ailleurs très élégante, Poli décide enfin que le moment d'en rendre le langage le plus compréhensible possible est arrivé, au moins pour un public italophone, et réviser aussi le corpus du texte dans les détails les plus subtils. C'est pourquoi un travail très minutieux de réécriture de la pièce sera accompli.

L'édition posthume, publiée en 1983 dans la collection des petits livres "rouges" de l'Avogaria, en ce qui concerne le paratexte (préface, glossaire, musiques) est une copie absolument conforme de l'édition Z1973, si l'on excepte l'ajout d'une note synoptique par la compagnie du Théâtre de l'Avogaria, après le décès de Poli survenu en 1979, intitulée « *La Commedia degli Zanni nel mondo* », qui concerne toutes les représentations de la pièce en l'espace de plus de vingt ans : de la première représentation en Grèce en mai 1958, jusqu'à celle proposée en Irlande en 1981. *La Commedia degli Zanni* survit à Poli, mais elle sera dorénavant jouée seulement par les étudiants-acteurs de l'Avogaria, qui ne dispose plus d'une compagnie stable puisque transformée cette année-là en école de formation d'acteurs.

III. 4 Variantes graphiques et formelles : affirmation d'"autorialité"

Le texte de la pièce ne subit donc pas de variations substantielles importantes au cours des cinq éditions : le nombre de scènes reste toujours inchangé, ainsi que leur succession. Mais les rééditions du texte comportent inévitablement des modifications et ajustements, certains d'ordre purement graphique et formel tandis que d'autres sont des variations substantielles. L'analyse des cinq éditions nous a permis de comprendre qu'il s'agit d'une "évolution linéaire", c'est-à-dire que chaque édition se veut une modification, ou une amélioration, si l'on veut, de la précédente, dans une perspective chronologique linéaire. C'est ainsi que nous avons comparé Z1960 avec Z1963, puis Z1963 avec Z1964, Z1964 avec Z1973, et enfin Z1973 avec Z1983. Pour chaque édition, nous avons vérifié si la

variante était maintenue ou non dans la version successive. Pour un rendement efficace visuellement, nous avons décidé à chaque fois de mettre entre guillemets typographiques le passage qui comporte la variation, et pas uniquement le seul terme, estimant nécessaire de donner des repères textuels pour pouvoir éventuellement identifier la variation dans le corpus du texte. Le passage correspond toujours à l'édition la plus récente parmi la paire prise en considération, et la variation est mise en évidence graphiquement par l'emploi du gras et du surligné.

L'analyse des variations linguistiques de la pièce en relation avec les textes-sources respectifs met en évidence la double tension dans laquelle est pris notre "monteur". En effet, si d'un côté Poli a tendance, au fur et à mesure des différentes éditions, à opérer une modernisation de la langue en intervenant sur l'italien ainsi que sur les différents dialectes, de l'autre côté (surtout dans l'édition Z1973 qui est certainement la plus complète de la pièce, et atteste le plus grand nombre d'ajustements), on remarque une attention particulière aux textes-sources, une volonté de précision philologique, là où la transcription des originaux dans les versions précédentes avait dû être faite de manière trop hâtive. Les exemples sont multiples, et le tableau fourni en annexe du chapitre en rend compte dans le détail. Nous en proposons ici une sélection à titre d'exemple. En ce qui concerne la modernisation du dialecte, Poli intervient sur le texte de multiples façons. Au niveau graphique et phonétique, il effectue des élisions ou des apocopes : /chem/ dans le texte source (Pandolfi : p. 247 vol. 1) devient en Z1973 /che m'/ (p. 19) ; ainsi que /novell'amor/ (Z1973 : p. 70) est préféré à /novello amore/ des versions précédentes, rétablissant ainsi la version originale du texte de *L'Amfiparnaso* d'Orazio Vecchi (Pandolfi : p. 270 vol. 2) ; dans le sens inverse, Poli revient sur des apocopes là où ils n'ont pas raison d'être /al minimis/ (Z1973 : p. 23) au lieu de /a l' minimus/, comme il était indiqué dans les versions antérieures et dans l'original (Pandolfi : p. 208 vol. 1). Au niveau phonétique, il intervient également sur les apostrophes et les accents : /so'/ (Z1973 : p. 43) remplace le /so/ des versions antérieures ainsi que du texte-source (Pandolfi : p. 174 vol.1) ; même cas pour /stà/ (Z1973 : p. 43) qui remplace /sta/. Toujours dans cette volonté de modernisation de la langue pour rendre le texte plus accessible aux lecteurs mais aussi pour les acteurs futurs, nombreuses sont les interventions sur la ponctuation, surtout dans l'édition Z1973, repérables assez aisément dans le tableau synoptique. Un exemple suffira ici : « ela ride; e sudo, ela spuda » (Z1973 : p. 46). Dans les versions antérieures ainsi que dans le texte source (Pandolfi : p. 175 vol. 1), aucun signe de ponctuation n'était prévu, de plus pour faciliter la compréhension, le pronom personnel féminin /ela/ (en dialecte

vénitien) vient remplacer l'article féminin /la/, plus générique, et présent dans les anciennes versions de la pièce ainsi que dans le texte original.

De manière générale, au moment de la transcription des documents d'époque, à partir des exemplaires fournis par Pandolfi, Poli prend soin de modifier tous les /u/ ayant valeur de consonne en /v/, mais c'est seulement en Z1973 que le même principe est appliqué aussi aux lettres /i/ qui, selon les normes modernes de transcription lorsqu'elles ont valeur de consonne, sont en principe transcrite par /j/ : /mijor/ (Z1973 : p. 26) au lieu de /mior/.
À côté de ce patient travail destiné à faciliter l'accessibilité du texte, Poli opère dans la version Z1973, qui devrait être la plus soignée, des corrections qui font penser à des erreurs, des fautes de frappe ou des coquilles. C'est seulement en mettant en relation ces éléments avec les textes-sources qu'on s'aperçoit qu'il ne s'agit pas de variations aléatoires, mais que cela répond à une volonté précise de l'auteur. De fait, Poli, dans cette version, revient dans certains cas à l'orthographe originale, proposant des variations qui nuisent parfois à la compréhension même du sens de la réplique. Par exemple dans le cas de la réplique : « una parola sol da vu e mi ? » (« un seul mot de toi et moi ? » - Z1973 : p. 67), la conjonction /e/ est rétablie selon le modèle, au lieu de la préposition /a/ qui avait était utilisée dans les versions antécédentes (da vu a mi). Ailleurs, c'est l'ajout du /che/, en position de renfort in « No, ch'io non voglio » (« Non, que je ne veux pas » - Z1973 : p. 68) au lieu du simple pronom sujet /io/ qui avait été privilégié dans les versions antérieures. Ou encore la substitution, dans la formule « tun pozzo, o in tun' », de la réplique du Dottore « E chi casca in tun posso, o in tun' androne » (Et qui tombe dans un puits et dans les égouts - Z1973 : 28), de /tun/ au lieu de /un/ et /tun'/ au lieu de /t'una/, autre exemple où le fait de revenir au modèle nie ou du moins rend plus difficile la compréhension. En outre, il y a des cas où la graphie originelle de certains mots est rétablie ; sans que cela gêne obligatoirement la compréhension, cela peut se révéler pour le moins inutile, comme pour l'utilisation de /msier/ (Z1973 : p. 68) à la place de /missié/. Le rétablissement peut être parfois incorrect, comme dans le cas du /m/ majuscule rétabli à l'adjectif /Mantoan/ (Mantouan) qui, en italien moderne, ne requiert pas de majuscule.

Cette double tension entre une volonté de modernisation de la matière littéraire et un retour à l'archaïsme philologique qui imprègne la dernière édition préparée par Poli (Z1983 étant une édition posthume), démontre, selon nous, une aisance croissante vis-à-vis des documents sources, le symptôme d'une paternité revendiquée.

Poli peut revenir à l'orthographe originelle des textes publiés par Pandolfi, car il s'est totalement dégagé de l'autorité du chercheur, pour affirmer sa propre autorité de metteur

en scène à succès. Il n'a donc plus besoin de noter ce qui lui appartient et ce qui appartient aux textes-sources. Le texte de *La Commedia degli Zanni*, après presque quinze ans de vie, en 1973, lui appartient totalement et c'est pour cela qu'il peut désormais se permettre d'enlever la didascalie, au milieu de la scène de *La bella Franceschina* : « La scène restante est ajoutée par l'adaptateur »[987]. Une didascalie présente dès la première édition de la pièce, dans cette scène qu'il avait créée en se calquant au modèle littéraire de départ et pour laquelle Poli avait revendiqué son rôle d'auteur.

Poli a donc dépassé le stade du chercheur pour assumer pleinement celui de metteur en scène. Dans cette perspective, deux autres modifications relevées grâce à la mise en perspective des cinq éditions de la pièce, sont particulièrement intéressantes, et doivent être considérées comme des traces de sa réalisation scénique. Elles sont encore une fois présentes dans l'édition de 1973, qui est vraiment le "texte-spectacle" définitif, consomptif des années de travail. Dans le premier cas, Poli fixe sur la page ses directives de metteur en scène en intervenant de manière conséquente sur la répartition des répliques dans la scène de la puce (I, 7) élaborée, comme nous l'avons déjà signalé, à partir des écrits du XVI^{e} siècle recueillis par Vito Pandolfi. En établissant une comparaison entre un extrait du texte de la deuxième édition de 1963 (la première totalement en italien), le même extrait dans celle de 1973, et le texte-source, nous pouvons constater que l'intervention de Poli sur le matériel littéraire de départ est important et que le travail qu'il effectue au niveau dramaturgique concerne non seulement le choix des matériaux et leur assemblage, mais aussi leur "mise en scène".

Dans la première colonne, nous proposons donc un extrait de la *Canzone della pulce* (Chanson de la puce), document L dans notre tableau synthétique de la structure de la pièce, que Poli sélectionne dans le deuxième chapitre du premier volume de Pandolfi, celui dédié au Zanni. De fait, cette chanson fait partie, selon le chercheur, des compositions du répertoire que les Zanni jouaient pendant les représentations. Le premier degré d'intervention sur le texte de la part de Poli consiste dans l'ajout des personnages pour chaque strophe. On voit bien comment, à partir de la « chanson » originale (sur la gauche), Poli construit un dialogue à plusieurs voix, et comment, à chaque personnage présent - Amorosa (Amo.), Magnifico (Mag.), Servetta (Serv) et les quatre Zanni - correspond une réplique bien précise. Comme le montre le tableau, Poli n'intervient quasiment pas sur le texte proprement dit - nous indiquons en rouge les quelques lignes supprimées - mais plutôt sur son organisation scénique. Il dramatise encore davantage

[987] Giovanni Poli, Z1973, p. 31. [« La rimanente scena è un'aggiunta del riduttore »].

dans l'édition de 1973, en retransformant ce qu'il avait déjà transformé en chœur (*tutti*), en une série de *duetti* en écho, mis en évidence dans les passages que nous proposons en bleu.

Canzone della Pulice ridicolosa e bella[988] **(Pandolfi : 277)**	**La scena della pulce (Z1963 : 30-32)**	**La scena della pulce (Z1973 : 36-38)**
Eccone vna, che si ficca Fra le crespe state salda, L'hai tu presa stricca, stricca, Gliè pur morta stà ribalda, So che data mi hai la flada A le dita più in malhora. Piglia, piglia, Io ne ho pure ammazzata vna, E ne hò vn'altra sotto l'vnga, Stricca pur, ne far che alcuna, Più si arrischi di far pugna, Ma per vna che io ne giungna, Le migliaia saltan fuora, Piglia, piglia Questa pulce. Vammi porta qua vn catino Con de l'acqua figlia cara, Né mi star troppo vicino, Ch'io ne hò qua le centinara, Piglia, piglia, para, para So che agn'vna ben lauora, Piglia, piglia Questa pulce.	**Serv:** Ecco una che si ficca Tra le crespe, state salda. **Mag**: L'hai tu presa? Stricca, stricca! **Serv**: Gli è pur morta sta ribalda. **Mag**: Io ne ho pure ammazzata una, e ne ho un'altra sotto l'ugna. **Serv**: Stricca pur, né far che alcuna Più s'arrischi di far pugna. **Mag**: Ma per una ch'io ne giugna, le migliaia saltan fuora. **Amo**: Piglia, piglia! **Mag**: Questa pulce. **Tutti**: Piglia, piglia questa pulce. **Zanni 1-2**: Piglia, piglia **Zanni 3-4**: questa pulce. **Tutti** *alternandosi* Piglia, piglia! Questa pulce! *Cinque volte* Ammazza, ammazza! *Cinque volte* Questa pulce traditora. Questa pulce traditora. Questa pulce traditora. *E così via per cinque volte.* **Amo**: Vammi, porta qua un catino Con dell'acqua, figlia cara. *La servetta esce* **Mag**: Piglia piglia, para para. So che ogn'una ben lavora. **Tutti**: Piglia, piglia questa pulce	**Serv:** Ecco una che si ficca Tra le crespe, state salda. **Mag**: L'hai tu presa? Stricca, stricca! **Serv**: Gli è pur morta sta ribalda. **Mag**: Io ne ho pure ammazzata una, e ne ho un'altra sotto l'ugna. **Serv**: Stricca pur, né far che alcuna Più s'arrischi di far pugna. **Mag**: Ma per una ch'io ne giungna, le migliaia saltan fuora. **Amo**: Piglia, piglia! **Mag**: Questa pulce. **Tutti**: Piglia, piglia questa pulce. **Zanni 1-2**: Piglia, piglia **Zanni 3-4**: questa pulce. **Amo**: Piglia, piglia! **Mag**: Questa pulce! **Zanni 1-2**: Piglia, piglia! **Zanni 3-4**: Questa pulce! **Amo**: Piglia, piglia! **Mag**: Questa pulce! **Zanni 1-2**: Piglia, piglia! **Zanni 3-4**: Questa pulce! **Serv**: Piglia, piglia! **Amo**: Ammazza, ammazza! **Mag**: Ammazza, ammazza! **Anni 1-2**: Ammazza, ammazza! **Zanni 3-4**: Ammazza, ammazza! **Serv**: Ammazza, ammazza! (le seguenti cinque battute sono recitate a canone) **Amo**: Questa pulce traditora. **Mag**: Questa pulce traditora. **Zanni 1-2**: Questa pulce traditora. **Zanni 3-4**: Questa pulce traditora. **Serv**: Questa pulce traditora. **Amo**: Vammi, porta qua un catino Con dell'acqua, figlia cara. **Mag**: Piglia piglia, para para. **Amo**: So che ogn'una ben lavora. **Tutti**: Piglia, piglia questa pulce

Le féminin employé dans la recommandation « state salda » (ne bougez pas - Pandolfi : 277) amène Poli à penser que celle qui se fait épouiller est l'Amorosa, et que sa servante l'aide, encouragée par le Magnifico, qui participe également à la destruction des puces :

[988] Vito Pandolfi, *La Commedia dell'Arte*, cit., vol. I, p. 275-281.

«Io ne ho pure ammazzata una, / e ne ho un'altra sotto l'ugna » (j'en ai tuée une, et j'en ai une autre sous l'ongle - Z1973 : 36). En revanche, c'est le vers « Con de l'acqua figlia cara, » (avec de l'eau ma chère fille - Pandolfi : 277) qui a pu suggèrer à Poli un dialogue entre plusieurs personnages. En revanche, le fait de détailler ce qui était indiqué en 1963 par « cinque volte » (cinq fois) correspond à une indication d'exécution (qui existait peut-être déjà en 1963 sur la scène), une fixation de sa mise en scène dans la répartition des groupes qui doivent chanter les mots.

Poli fait des deux derniers vers de la chanson originale, c'est-à-dire « *Piglia, piglia! Ammazza, ammazza!* » (Attrape, attrape ! Tue, tue !) - expression qui se réfère aux encouragements à attraper les puces que l'Amorosa assiégée lance à sa servante, en lui demandant aussi un baquet rempli d'eau pour pouvoir prendre un bain (« porta qua un catino / Con dell'acqua ») -, le refrain de toute la scène, conçue quasiment comme une chorégraphie de danse contemporaine, où les corps des acteurs se tortillent sous la torture causée par les démangeaisons des puces qui prolifèrent sous les vêtements. Dans cette scène capitale du spectacle, commentée par tous les journalistes comme étant la plus suggestive et originale, Poli ne laisse rien au hasard. L'improvisation n'est acceptée qu'en amont du spectacle, comme le montre la minutie des détails fournis en Z1973, pour expliquer comment le refrain doit s'articuler. Poli metteur en scène guide Poli auteur dans la rédaction de la scène et les *tutti* génériques qui apparaissaient en Z1963 sont substitués par une alternance bien précise entre les personnages qui surgissent sur scène et prennent la parole dans une logique hiérarchisée : c'est l'Amoureuse qui ouvre le canon, suivie par le Magnifico supposé être son père dans cette scène, à qui font écho tout d'abord le premier et le deuxième Zanni, puis les deux autres, enfin c'est la servante qui clôt le chœur à la fin de chaque cycle.

Ces consignes révèlent une sédimentation d'expériences antérieures. Cette liberté que Poli semble ôter à ses acteurs et à ceux qui à l'avenir voudront essayer de réaliser cette pièce leur est restituée en réalité à d'autres moments du spectacle, où Poli laisse libre cours à l'imagination des autres auteurs : les acteurs. De fait, la deuxième variation importante que nous avons relevée dans l'édition de 1973 concerne l'ajout, et ce pour la première fois, d'une didascalie annonçant un *lazzo* du premier Zanni, en ouverture de la séquence *Dialogo del Patron e del Zane* (Dialogue du Patron avec le Zanni - Z1973 : p. 24). Il s'agit, comme on peut le lire dans la didascalie, du célèbre *lazzo* de la mouche :

Zanni entre d'un pas fatigué. La musique (M 2) commente son état d'inanition.
Il voit une mouche, la suit des yeux, lui retire les ailes, ouvre la bouche et la

mange. Il a encore faim, il tombe, se relève et appelle à la fenêtre le Patron qui descend tout de suite[989].

Nous utilisons l'italique pour indiquer le passage inséré dans la didascalie lors de cette quatrième édition. Cette insertion renforce la compréhension de l'attitude du Zanni car elle place au premier plan les lazzi propres au type du serviteur, notamment sa faim atavique : dans l'édition Z1974 « *Ha ancora fame, cade* » (Il a encore faim, il tombe) remplace « *Egli cade* » (il tombe) des autres versions. On ajoute ainsi à une indication proxémique - celle de tomber -, un état émotionnel (et condition sociale) - celui d'être affamé : Zanni, en proie à une faim insatiable, en vient même à manger une mouche. Ce *lazzo* est très connu du grand public car il est l'une des scènes les plus emblématiques de *Arlecchino servitore di due padroni* mis en scène par Giorgio Strehler où le *lazzo*, en réalité absent du texte goldonien, semble avoir été inventé par hasard par Moretti lui-même, contraint de trouver un prétexte inédit pour rentrer une nouvelle fois en scène.

À un moment donné, on devait inventer un entrée pour Moretti, ce n'était pas facile parce qu'il était déjà arrivé sur scène par tous les côtés. « Comment je rentre ? » me fait Marcello. « Cette fois essaie par le fond, saute en passant sous la tenture ». Et lui : « Oui, mais qu'est-ce que je fais ? Je rentre pour faire quoi ? ». Demande judicieuse, nous étions des gamins naïfs, mais pas au point de ne pas savoir que dans notre Commedia dell'Arte réinventée *à l'impromptu*, chaque entrée d'acteur devait être motivée. « Une idée » lance Marcello « j'entre parce que j'essaie d'attraper un papillon avec le chapeau ». Il essaie une, deux, trois fois, et fait des mouvements gracieux, puérils, pour attraper son papillon. Mais à un moment donné, le papillon devient une mouche. « C'est plus réaliste dans le contexte d'Arlequin » dit Marcello. Il attrape au vol l'invisible mouche, crie « je l'ai eue » et commence à lui arracher les ailes comme si c'était les pétales d'une fleur. « Stop » - lui dis-je - « ça ne me plaît pas. C'est un jeu sadique ». « Mais les enfants ces jeux sadiques ils les font ». « D'accord, et maintenant ?? ». « Maintenant... » Il me regarde, se colle la mouche dans la bouche et la mange. Je pousse un hurlement, lui tient bon et la crache. C'est lui qui avait raison, la scène de la mouche avalée a eu un énorme succès[990].

[989] Giovanni Poli, Z1973, p. 24. [« Zanni entra con passo stanco. La musica (M.2) commenta il suo stato di inedia. *Vede una mosca, la segue con gli occhi, l'afferra, le toglie le ali, apre la bocca e la mangia. Ha ancora fame,* cade, si risolleva e chiama alla finestra il Patron che subito scende »].

[990] *Io, Strehler. Conversazioni con Ugo Ronfani*, Milano, Rusconi, 1986, pp. 54-55. [« A un certo punto si doveva inventare un'entrata per Moretti, non era facile perché era già venuto sulla scena da tutte le parti. "Come entro?" mi fa Marcello. "Stavolta prova dal fondo, salti su da sotto la tenda". E lui: "Sì, ma che cosa faccio? Entro per fare che cosa?". Domanda sensata; eravamo dei ragazzi sprovveduti, ma non tanto da non sapere che in quella nostra Commedia dell'Arte reinventata a braccio ogni entrata d'attore doveva avere una motivazione. "Idea" fa Marcello "entro perché col cappello cerco di prendere una farfalla". Prova una, due, tre volte e fa dei movimenti leggiadri, infantili, per prendere la sua farfalla. A un certo punto, però, la farfalla diventa una mosca. "E' più realistico, nel genere di Arlecchino" dice Marcello. Afferra al volo l'invisibile mosca, grida "*l'ho ciapada*", e comincia a strapparle le ali come se fossero petali di un fiore. "Alt," gli dico "non mi piace. E' un gioco sadico". "Ma i bambini questi giochi sadici li fanno". "Va bene. E adesso?". "Adesso..." Mi guarda, si caccia in bocca la mosca e la mangia. Io caccio un urlo, lui tiene duro e la spunta. Aveva ragione lui, la scena della mosca mangiata ha avuto un enorme successo »].

Malheureusement, nous ne pouvons pas savoir à quel moment ce *lazzo* est introduit dans le déroulement de la pièce de Giovanni Poli, car il se passe environ dix ans entre la reprise du Palazzo Durini en 1964, et l'édition qui l'enregistre pour la première fois. Mais on peut émettre des hypothèses. C'est sans aucun doute dans les années milanaises que le célèbre *lazzo* trouve sa place à l'intérieur de la pièce, quand Gian Campi fait encore partie de la troupe avant de devenir acteur professionnel au théâtre de la ville de Turin dirigé par Gianfranco De Bosio. Peut-être voulait-il démontrer son originalité par rapport à l'interprétation scénique très aboutie, et très codée, que Marcello Moretti avait fait du masque du serviteur goldonien. Après le décès prématuré de Moretti, Ferruccio Soleri, nouveau protagoniste de la grande scène du Piccolo, s'approprie le masque en essayant d'être le plus fidèle possible aux préceptes de son maître dans le rôle, sans en trahir ni la forme ni l'esprit. Il semblerait que l'on ait fait appel d'abord à Gian Campi pour reprendre ce rôle prestigieux mais celui-ci, opposé à une reproduction fidèle du modèle, refusa la proposition de Strehler.

> Je me suis inventé un peu l'Arlequin, comment dire, nous nous les sommes inventées ces choses-là. Puis, chemin faisant, je l'ai modifié, par exemple j'ai vite abandonné le mime pour rendre mon Arlequin toujours plus acrobatique, ce qui n'était pas le cas par exemple dans la tradition de Strehler. Mon Arlequin était beaucoup plus acrobatique que celui de Moretti, parce que Marcello était un acteur de formation dramatique contrairement à moi, c'est pour cela que je me fiais plus à l'agilité de mon corps. J'y incorporais des figures acrobatiques apprise au gymnase. En effet, si on y prête attention en regardant les photos, je portais des chaussons de danseur, et pas Marcello[991].

L'acteur nous a confié que cette liberté de création que leur laissait Poli pendant la création de leurs personnages, sans jamais leur proposer ni un modèle - sinon comme nous l'avons vu auparavant ceux des gravures anciennes -, ni une forme à reproduire ou un geste à imiter, était un processus de création rare dans l'Italie de l'époque où le metteur en scène avait plutôt tendance à montrer aux acteurs quoi faire et comment, en leur donnant au moins un chemin à suivre alors que, comme se souvient Gian Campi, « il [Poli] avait une façon absolument fantastique et fantaisiste de faire du théâtre. Il n'avait pas de voie

[991] Gian Campi, entretien réalisé par qui écrit, cit. [« Mi sono inventato un po' l'Arlecchino, come dire, ce le siamo inventate noi quelle robe. Poi andando avanti l'ho modificato, per esempio ho abbandonato presto il mimo per fare diventare il mio Arlecchino sempre più acrobatico, cosa che per esempio non era assolutamente nella tradizione di Strehler. Il mio Arlecchino era molto più acrobatico di quello di Moretti, perché Marcello era un attore con una formazione drammatica ed io no, per cui io mi affidavo di più all'agilità del mio corpo. Ci mettevo dentro delle figure acrobatiche imparate in palestra. Infatti se ci fai caso guardando le foto, io indossavo delle scarpette da ballerino mentre Marcello no »].

toute tracée et ne nous en donnait pas »[992]. Le *lazzo* de la mouche de Gian Campi se situe ainsi entre celui de la tradition strehlerienne et celui d'un autre grand auteur-acteur de la scène du XX[e] siècle italien, Dario Fo, qui a fait à son tour de ce même *lazzo* une scène autonome avec un développement dramatique plus articulé que ses prédécesseurs dans son spectacle *Mistero Buffo*[993], où le simple *lazzo* devient une scène à part entière, développée, avec un titre propre, *La fame dello zanni*. Mais nous ne savons pas vraiment quand Dario Fo commence à la jouer, probablement seulement vers la fin des années soixante-dix[994]. Le Zanni de Fo est, quant à lui, un Zanni désespéré, sans travail et affligé par une faim atavique, ce masque (sans masque) imagine un banquet œcuménique qui devient une mouche à son réveil. La fonction de ce *lazzo* est utilisée par les trois metteurs en scène (dans le cas spécifique de Fo, il vaut mieux parler d'un auteur-acteur) de manière différente mais complémentaire à la fois car, si dans les deux premiers exemples, il a une fonction tout d'abord technique, car inséré dans le tissu dramatique pour justifier l'arrivée sur scène du personnage, dans les trois cas il permet de dévoiler les traits comportementaux à travers lesquels l'acteur veut personnaliser le type, et le faire sien : à la fois naïf et infantile (Moretti), ou bien affamé mais toujours avec un esprit vif qui s'exprime grâce à l'acrobatie (Gian Campi), ou plutôt l'image d'un pauvre exploité, victime des classes subalternes (Fo). Cette structure dramatique, mononucléaire, s'affiche ainsi comme une passerelle entre le savoir-faire du metteur en scène et le savoir-être de l'acteur, ce qui chez Dario Fo se résume en une seule entité artistique. La dramaturgie consomptive et la dramaturgie d'acteur deviennent alors pour Poli les pôles idéaux entre lesquels vient se créer cette nouvelle expérimentation scénique.

L'analyse des différentes versions de *La Commedia degli Zanni* nous permet de déceler le portrait d'un "monteur" en quête de sa propre indépendance d'auteur dramatique, quête à laquelle il se confronte au cours des vingt ans écoulés entre la première de la pièce et sa disparition prématurée. Elle nous permet aussi de voir comment l'on peut s'approprier

[992] *Ibid*. [« aveva un modo assolutamente fantastico e fantasioso di fare teatro. Non aveva binari e non ce ne dava a noi »].

[993] La première du spectacle date du 1er octobre 1969 à Sestri Levante en Ligurie. Le texte du spectacle édité par l'association *Nuova Scena* (*Mistero Buffo. Giullarata popolare in lingua padana del 400*, Crémone, octobre 1969), comprend à l'époque seulement : *Il matto e la morte, La resurrezione di Lazzaro, La moralità del cieco e dello storpio, Le nozze di Cana* (appelé encore *L'ubriaco*). Pour la représentation à la *Maison du Peuple* (*Casa del Popolo*) à Cusano milanino en 1969, Fo a inséré *Bonifacio VII* et *La nascita del villan*. Pour un approfondissement sur le spectacle, voir Simone Soriani, *Dario Fo. Dalla commedia al monologo (1959-1969),* Pisa, Titivillus, 2007, p. 260-400.

[994] Le premier enregistrement sonore comportant la scène est celui effectué (disques et cassettes audio) au Teatro Tenda de Milan en mai 1976. La première version publiée est dans : Dario Fo, *Mistero buffo. Giullarata popolare*, Vérone, Bertani, 1977. C'est l'un des volumes publiés au moment des diffusions à la télévision, où la scène figure.

l'essence même de ces drames du théâtre du passé, mais aussi de témoigner des tendances et des tensions du théâtre contemporain à travers les variations subies par un même spectacle au cours de sa vie scénique. Après cette pièce phare, il n'était pas évident pour Poli de reprendre la plume (ou mieux les ciseaux) pour se livrer à d'autres montages. Les masques tombent à nouveau dans l'oubli de l'histoire, tout comme ils étaient sortis des livres poussiéreux d'où Poli les avait fait resurgir. Ces Zanni sont une facette de la *Commedia dell'Arte* explorée et exploitée au cours d'une vie, mais ils ne suffisent pas à satisfaire la soif de renouvellement de la scène moderne qui anime Poli. La valise s'est vidée, il lui faut se ressourcer à nouveau dans le répertoire comique ancien pour aller de l'ava

Confrontation entre Z1960 et Z1963 (les pages indiquées sont celles de la Z1963)[995]
p. 16 : « dubios de no mangià un ~~dì~~ mez ol mond» en Z1960 /dì/ p. 18 : «amorosi **n**ei tormenti» /n/ au lieu de /m/ « Benvenuto signore, all'apparir**e**» /e/ ajouté « desiderare d'esser**e**» /e/ ajouté «de Zanolet ol Gamb**a**r» /a/ au lieu de /e/ p. 21 : « **Te** sì porco» /Te/ au lieu de /Che/ p. 26 : « E **mi** no voggio » /mi/ n'est pas présent en Z1960 p. 39 : « **L'è** pur una bela cos » /L'è/ au lieu de /La/ « e massime **a** chi inclinano » /a/ n'est pas présent en Z1960 p. 42 : « Quella **é** essa » /é/ au lieu de /e/ → Z1964 devient /**è**/ (p. 47) «in **t'**un muro» /t'/ n'est pas présent en Z1960 p. 42 : «Mostr**é**» /é/ au lieu de /e/ p. 44 : «cominà **sedese** miglia» /sedese/ au lieu de /16/ p. 47 : «Sì, sì, ra**z**on**.** **Ma** **te l'à** perfumato**,** poltron**'.** Tira in casa, tira l**à** in casa poltron.» La phrase subit des changements conséquents par rapport à l'édition Z1960 : « Sì, si te rason ta la perfumato o poltronzon, tira in casa, tira la in casa poltron » → Z1964=Z1963 mais avec une amélioration «Sì, Sì **t'è** razon» : / t'è / au lieu de /te/ (p. 53) p. 48 : « Son oto ori » /Son/ au lieu de /Son**o**/ p. 52 : « Baruccabà, **s**telluccia » /s/ au lieu de /S/ « Mordochi M**o**rchi, Mordocai » /o/ au lieu de /e/ p. 53 : « **M**ordochi, **M**orchi, **M**ordocai » /M/ au lieu de /m/ p. 54 : « Tiche Toch » /Toch/ au lieu de /Toch**e**/ p. 60 : « voleu che **mi** ve diga » /mi/ n'est pas présent en Z1960 p. 64 : «Volif olter da mi, Sagnur **?**» /?/ au lieu de /, su Voster/ p. 67 : Pedronilo - Primo Zanni, Francatrippa - Secondo Zanni, alors que in Z1963 le Primo Zanni faisait le deux rôles.
Confrontation entre Z1963 et Z1964 (les pages indiquées sont celles de Z1964)
p. 18 : « che **si'** deventat Strolego » /si'/ au lieu de /si/ p. 19 : « che la voless **dì** in tol bus, e po' in tut la voles**,** dì » /dì/ au lieu de /di/ et la virgule n'est pas présente en Z1963 p. 19 : « appellativo **bastonare** » /bastonare/ au lieu de /bastonate/ p. 20 didascalie : « d'un tratto la donna trae fuori un bastone "~~nocchieruto"~~ e colpisce lo sfrontato; Dottore e Servetta scoppiano in una risata ~~pantomimica~~ », la version Z1964 ne présente pas ces deux adjectifs qui en revanche étaient en Z1963. p.22 didascalie : « i quali escono con i bastoni ~~nocchieruti~~ » p.22 didascalie : « **Al** gesto » /Al/ au lieu de /Sotto/ p. 22 didascalie : « escono ~~in ordine ritmico~~ » p. 24 : « **Al** se pol » /Al/ au lieu de /al/ p. 28 : « la fili **B**ustaccaro » /B/ au lieu de /b/ p.31 : didascalie « il corpo esamine **(**per la paura**)** del Capitano » en Z1963 pas de parenthèses. p. 32 : didascalie « si stendono sul **ponte** » /ponte/ au lieu de /porticato/. p. 45 : « E vengo**!** Che plasi » /!/ au lieu de /,/

[995] Sauf indication contraire, les variantes que nous indiquons en gras sont maintenues dans les publications ultérieures.

p. 46 : « son innaorao **!** Perchè » /!/ au lieu de /,/
p. 50 : « **è**lo de quei » /è/ au lieu de /e/
p. 50 : « **L'aigua** del travarchone » /L'aigua/ au lieu de /Laigua/
p. 53 : « de chi **'l tè** » /'l tè/ au lieu de /'lte'/
p. 63 : didascalie « spariscono nella **casa di sinistra** » /casa di sinistra/ au lieu de /sinagoga/
p. 76 : « **mu** aventurado » /mu/ au lieu de /muy/
p. 82 : « le zent **alsan** » /alsan/ au lieu de /al san/

Confrontation entre Z1964 et Z1973 (les pages indiquées sont celles Z1973)

p. 19 : « quei **che m'** sta a vardà » /che m'/ au lieu de /chem/
p. 20 : « Chi è **ch 'l** bate ?» /che 'l/ au lieu de /chel/
p. 20 : « Ti **di'** esser forsi qualche inspiritao **:**» /di'/ au lieu de /di/ et /:/ ajouté
p. 20 : « bonhora **?** » /**?**/ ajouté
p. 21 : « quasi **ogni om** » /ogni om/ au lieu de /ogniom/
p. 22 : « Codeghì» /ì/ au lieu de /i/
p. 22 : «Gambarì» /ì/ au lieu de /i/
p. 22 : « Bo**c**alet » /c/ au lieu de /cc/
p. 22 : « **truat** » /truat/ au lieu de /trou/
p. 22 : « **chi** un scopelet» /chi/ au lieu de /che/
p. 23 : « **e m'** dà bastonadi » /e m'/ au lieu de /em/
p. 23 : « e po' in tut la **voles dì :** » / voles dì : / au lieu de / voles, dì, /
p. 23 : « **al** minimis » /al / au lieu de /a l'/
p. 24 : « da rugà**;** » /;/ au lieu de /,/
p. 24 : « **des de** volta » /des de/ au lieu de /desde/
p. 25 : « me contentaro**,**» Z1964 sans virgule
p. 26 : « **mijor** » /mijor/ au lieu de /mior/
p. 26 : « al più **dot** » /dot/ au lieu de /dott/
p. 27 : « e non sarà **M**antoan » /M/ au lieu de /m/
p. 28 : « **tun** pozzo, o in **tun'** » /tun/ au lieu de /un/ et /tun'/ au lieu de /t'una/
p. 28 : « la vita **o** la persona » /o/ au lieu de /e/
p. 29 : « Ah sì**,** » au lieu de /Ah, sì/
p. 29 (et p.26) : « **mijor** » au lieu de /mior/
p. 29 : « **pejor** » au lieu de /peior/
p. 29 didascalie : « Al suono della musica (M. 3) il Dottore esce » déplacement de la didascalie qui avant clôturait la scène, en Z1973 elle est positionnée à la suite de la dernière réplique du Docteur.
p. 30 : « marinini**, la** fili Bustacchi» /, la/ au lieu de /. La/
p. 31 : « **B**ustacconte » /B/ au lieu de /b/
p. 32 : « estoy » au lieu de /esto/
p. 32 : « Sus**,** à las manos » in Z1964 sans /,/
p. 32 : « picara**z**o » /z/ au lieu de /zz/
p. 33 : « màs » /à/ au lieu de /a
p. 38 : AMOROSA « So che ogn'un den lavoro» in Z1964 la réplique était attribuée à Magnifico
p. 38 : ZANNI « Piglia, piglia questa pulce » in Z1964, la réplique était marquée de manière plus générale avec TUTTI
p. 38 et 39 : ZANNI 1 2 « Piglia para » / ZANNI 3 4 « Para piglia » dans Z1964 on avait TUTTI « Piglia, piglia / Para, para »
p. 40-41 Poli enlève les points de suspension à la fin du 11e vers
p. 43 : « come so**'** sempre st**à** mi a l'amor » dans Z1964 il n'y avait ni apostrophe ni accent

p. 43 : « qua **êri** a questi balconi » / êri / au lieu de /eri/
p. 43 : « un bel presente; » /;/ au lieu de /,/
p. 44 : « Messer sì e vegni. Ssst! » /Ssst!/ n'était pas présent dans Z1964
p. 44 : « Ve**'** qua Zani » /Ve'/ au lieu de /Ve/
p. 45 : « Vu se**'** innamorà? » /se'/ au lieu de /se/
p. 45 : « che si**'** innamorà » /si'/ au lieu de /si/
p. 45 : « O t**e** se' pur » /te/ au lieu de /te'/
p. 46 : « la me guarda**:** e rido, » /:/ pas présent en Z1964
p. 46 : « **ela** ride**;** e sudo**, ela** spuda » /ela/ au lieu de /la/ - /;/ pas présent Z1964 et /,/ au lieu de /e/
p. 46 : « e si**'** morto » /si'/ au lieu de /si/
p. 47 : « Giane**,** e aiutame » /,/ pas présent en Z1964
p. 47 : « vo**j**o » au lieu de /voio/
p. 48 : « M**'**aicomandi » au lieu de /Maricordo/
p. 49 didascalie : « Guardando il sonetto » au lieu de « Ghermendolo »
p. 49 : « Disì, patrò, **elo** de quei » /elo/ au lieu de /èlo/
p. 53 : « Slatè **ilò** ché » /ilò/ au lieu de /,/
p. 53 : « cherch**é** » /é/ au lieu de /è/
p. 53 : « ché **l' nol** staghi » /l' nol/ au lieu de /nol/
p. 53 : « per u pe**zz** » /zz/ au lieu de /z/
p. 54 : « Aldì Bernardo » /ì/ au lieu de /i/
p. 55 : « N'het entis quei basot ? » au lieu de « Nel entiss quei basott »
p. 55 : « **g**uadagnar » /g/ au lieu de /v/
p. 55 : « s'**recordi** » /recordi/ au lieu de /arecordi/
p. 55 : « **No** parla pì » /No/ au lieu de /non/
p. 55 : « E me **dojo** che non ti scia ~~co xé~~ » /dojo/ au lieu de /dolgo/
p. 55 : « che **ti** portaria » /ti/ au lieu de /te/
p. 56 : « p**o**lenta » /o/ au lieu de /u/
p. 56 didascalie : « Battono le ore: un tocco » au lieu de « Battono le tredici »
p. 57 : « No **ste mo** à » / ste mo / au lieu de / stemo /
p. 57 : « temp » /temp/ au lieu de /tep/
p. 57: « Lasse**n** be' per tera » /n/ au lieu de /m/
p. 57 : « dir qua**t**ro » /t/ au lieu de /tt/
p. 57 : « impa**zz** » /zz/ au lieu de /z/
p. 57 : « a l'orde**m** mi » /m/ au lieu de /n/
p. 57 : « strame**s**iat » /s/ au lieu de /ss/
p. 57 : « **com** fa li » /com/ au lieu de /com's/
p. 57 : « a' cré**s** pur » /s/ au lieu de /z/
p. 58 : « In za m'acor**z**i » /z/ au lieu de /s/
p. 58 : « in questa no**t**e » /t/ au lieu de /tt/
p. 58 : « dormì d'ostinazi**o'** » /ostinazio'/ au lieu de /ostinazion/
p. 58 et 59 : « O **Sa**mul, **Sa**mul, **Sa**mul » /Samul/ au lieu de /Scemul/
p. 58-60 : « cheusa » au lieu de /causa/
p. 58-60 : « volit » au lieu de /volet/
p. 58 changement de réplique: /Hebreo : « Che cheusa volit ? che cheusa **dicit** ? »/ au lieu de /« Che causa volet ? che causa **volet** ? »/
p. 59 et 60 : « m**e**rdochi » /e/ au lieu de /o/
p. 60 : « mo**scogn** » au lieu de /mo**schion**/
p. 60 : « hom da be**'** » /be'/ au lieu de /be/
p. 60 et 62 : « Merdo**ch**ai » /Merdochai/ au lieu de /Merdocai/
p. 61 : « che vuol lo **parachem** » /parachem/ au lieu de /parenchem/

p. 61 : « Bilu**ch**an » au lieu de /Bilu**c**ai/
p. 61 : « **G**het milotran » /G/ au lieu de /g/
p. 62 : « du**'** si tengano » /du'/ au lieu de /du/
p. 64 : « Apri la bocca forte**. Oh** riguarda » /. Oh/ au lieu de /, o/
p. 64 : « sta**'** » /sta'/ au lieu de /sta/
p. 66 : « **A m**'imp'u' l' gargatù » /A m'/ au lieu de /Am'/
p. 67 : « **Ah** porco » /Ah/ au lieu de /A/
p. 67 : « una parola sol da vu **e** mi ? » /e/ au lieu de /a/
p. 68 : « No, **ch'io** non voglio » /ch'io/ au lieu de /io/
p. 68 : « **msier** Piatlon » /msier/ au lieu de /missié/
p. 68 : « M'intin**ziu** » /ziu/ au lieu de /siu/
p. 69 : « Da seno. » au lieu de /Daseno./
p. 69 : « a fé » au lieu de /affé/
p. 69 : « zentilo**m**e » /m/ au lieu de /n/
p. 69 : « **quant** la fiolaria » /quant/ au lieu de /quanta/
p. 69 : « v**u**oi » au lieu de /voi/
p. 70 : « **coi** sassi » /coi/ au lieu de /così/
p. 70 : « be**c**aria » /c/ au lieu de /cc/
p. 70 : « Amore » /A/ au lieu de /a/
p. 70 : « che per **novell'**amor » / novell'/ au lieu de / novello/
p. 70 : « Zanico **l**indo » /l/ au lieu de /L/
p. 70 : « A vagh'i l**ò** in Doana » /ò/ au lieu de /o/
p. 71 : « che suna la campana? » /?/ au lieu de /!/
p. 71 : « a su**'** pur intrigatt » /su'/ au lieu de /su/
p. 72 : « Za**n**ico » /n/ au lieu de /nn/
p. 73 : « Che cos**'es** estas » au lieu de /cos'estas/
p. 73 : « Ah seguro che me matais**.** » /./ au lieu de /?/
p. 73 : « gentil'hombre**s** » /hombres/ au lieu de /hombre/
p. 75 : « y de my dama **muy** aventurado » il revient à la version Z1963, alors que en Z1964 on trouve /mu/
p. 76 : « **viv' il** » au lieu de /viv' l/
p. 76 : « Ma i me **parent** de mi? » /parent/ au lieu de /paret/
p. 76 : « **G**andai » /G/ au lieu de /D/
p. 77 : « Tren**cu**, tren**cu** tren. » /cu/ au lieu de /chu/
p. 78 : « mi**s**ier sì, mi**s**ier sì, mi**s**ier sì » /s/ au lieu de /ss/
p. 78 : « va**'** » au lieu de /va/
p. 78 : « sotto **'l** balcon » /'l/ au lieu de /il/
p. 78 : « Tant'é 'l piaser vincenze **l**'acqua vita m'**h**a pist' e pur ai torne » /vincenze l'acqua/ au lieu de / vincenze. L'acqua / et /ha/ au lieu de /a/
p. 79 : « che **tucc** entroma » /tucc/ au lieu de /tuch/
p. 80 : « Eccola, n**é** fia » /é/ au lieu de /e/
p. 81 : « **qui** che diran » /qui/ au lieu de /quei/

Confrontation entre Z1973 et Z1983 (les pages indiquées sont celles de la Z1983)

p. 23 : « A son **s'an al** serv**ì** di' Gratian» /s'an al/ au lieu de /sanal/ - /ì/ au lieu de /i/
p. 41 didascalie : « (spinge lo Zanni in casa**)** (M. 2)» /)/ pas présente en Z1973
p. 52 : « (esce disperato**)** (M. 1)» /)/ pas présente en Z1973
p. 55 : « (Esce**)** (M. 5) » /)/ pas présente en Z1973
p. 56 : « tormiente**,** Tant'é » /,/ au lieu de ./

CHAPITRE II. *LA COMMEDIA DELL'ARTE* AU-DELÀ DES ZANNI

I. UN RETOUR AUX SOURCES FILTRÉ PAR L'EXPRESSIONISME

La Commedia degli Zanni représente un tournant indéniable dans la pratique artistique ainsi que dans l'esthétique de Poli ; elle est un point d'arrivée d'où il est difficile de repartir. Le parcours pour y parvenir a été long et le "*zibaldone*" dont notre monteur-auteur s'est servi pour puiser les morceaux aptes à peindre cette fresque semble pour le moment avoir été épuisé. Lui-même s'en rendra compte quelques années plus tard quand il admettra, dans la préface de *Le storie di Arlecchino*, publié en 1960, trois ans après la mise en scène de la pièce, que les matériaux littéraires, dramatiques et poétiques recueillis dans les volumes de Vito Pandolfi ne sont pas exhaustifs pour sa recherche.

> Le recueil de documents publiés par V. Pandolfi constitue sans aucun doute un précieux matériau qui a mis en lumière les personnages de la *Commedia dell'Arte*, mais celui-ci – même dans l'étendue des pièces – est bien loin d'offrir une vision satisfaisante de ce monde scénique. Le Théâtre de Ca' Foscari, ouvrant une nouvelle voie, a cherché une reconstitution de la *Commedia dell'Arte* avec des moyens extrascientifiques, c'est-à-dire à travers l'étude scénique des auteurs qui s'inspirent majoritairement ou subissent l'influence de ce mouvement théâtral[996].

C'est ainsi que de manière assez naturelle, il porte son attention sur ces figures d'acteurs-auteurs et *capocomici* du XVI^e^ siècle qui, entreprenant une carrière à mi-chemin entre le professionnalisme et le dilettantisme, ouvrent la voie aux fastes de la comédie à *braccio*. Ruzante[997], sous l'impulsion du binôme composé par le chercheur Ludovico Zorzi et le metteur en scène Gianfranco De Bosio[998], à partir de la création de *La Moscheta* de

---

[996] Giovanni Poli, « Prefazione », in Id., *Le storie di Arlecchino*, cit., p. 7. [« La raccolta di documenti pubblicati da V. Pandolfi costituisce senza dubbio un prezioso materiale che ha messo in luce i personaggi della commedia dell'arte, ma anch'essa - pur nella sua mole di reperti - è ben lontana dall'offrirci una visione soddisfacente di quel mondo scenico. Il Teatro di Ca' Foscari, battendo una via nuova, ha cercato una ricostruzione della commedia dell'arte con mezzi extra-scientifici e cioè attraverso lo studio scenico degli autori che maggiormente s'ispirarono o subirono l'influenza di quel movimento teatrale »].

[997] Nous avons décidé de normaliser tout le texte, et cela, même dans les citations, en employant l'orthographe vénitienne du nom, plutôt que l'orthographe italienne qui requiert la double consonne (Ruzzante), suivant la suggestion de l'un des meilleurs experts en la matière, cf. Ludovico Zorzi, *Ruzante. Teatro*, cit. Cela est nécessaire car Poli ne fait pas une réelle distinction entre les deux variantes, en les utilisant indistinctement.

[998] Cf. *Supra*, Partie I, *Le théâtre italien après la deuxième guerre mondiale : un triangle fécond*, *p. 117 et sq.*

1950, avait fait son retour « définitif »[999] sur les scènes du théâtre italien du XX^e^ siècle. Comme de coutume et ainsi que nous le verrons, Poli choisit un Ruzante "mineur", *La piovana*[1000]. Puis, toujours dans cette optique d'approfondir ses recherches en direction des origines du théâtre vénitien, il s'intéresse à un auteur méconnu, du moins à l'époque, et fait partie des premiers à le représenter sur scène : il s'agit d'Andrea Calmo (environ 1510-1571)[1001], un acteur semi-professionnel d'origine vénitienne, considéré comme l'exemple le plus intéressant parmi les épigones de Ruzante, dont il se démarque toutefois par un plurilinguisme plus libre et une plus forte stylisation des personnages, ce qui fait de Calmo, entre autres mérites, l'un des pères idéologiques des comédiens professionnels du XVI^e^ siècle. Enfin, toujours dans cette direction, Poli s'intéresse à l'œuvre de Giovan Battista Andreini, fils du célèbre couple de comédiens Isabella et Francesco Andreini, *capocomici* de la compagnie des Gelosi. Il accomplit ce parcours en suivant pratiquement, nous semble-t-il, les indications données par Luigi Pirandello dans son *Introduction* de *Storia del teatro italiano* (1936) - volume dirigé par Silvio D'Amico - quand il écrivait :

---

[999] À juste titre, le journaliste Bruno Brunelli intitule son article « Il ritorno di Ruzante » in *Rivista di studi teatrali*, I, 1, Milan janvier 1952, p. 12-21. Ce retour sur la scène italienne avait été rendu possible grâce au travail d'Emilio Lovarini, professeur à l'Université de Padoue, et l'un des premiers spécialistes d'Angelo Beolco. Il fut le promoteur de l'œuvre du padouan auprès du *capocomico* Gianfranco Giacchetti, jusqu'à le convaincre de monter *Bilora*, qui fut présenté le 14 janvier 1927 au Théâtre Communal de Bologne. Une courageuse tentative après des siècles de silence, qui cependant était destinée à rester un exploit isolé. Treize ans plus tard, Anton Giulio Bragaglia, percevant l'importance théâtrale de l'œuvre de Ruzante, décida, toujours sous l'égide de Lovarini (qui lui avait aussi fait découvrir *La venexiana*, de l'auteur anonyme du XVI^e^ siècle), de mettre en scène *Parlamento*, joué le 11 février 1940, présenté en traduction italienne et non pas dans sa langue originale, le dialecte de Padoue. En 1942, pour le quatrième centenaire de l'anniversaire de la mort de l'auteur, Renato Simeoni présente, toujours dans une traduction en langue italienne, une version de *La Moscheta* et ce, dans le jardin de la Villa Corsini à Rome. Ce fut par contre Lina Costa, une jeune metteur en scène padouane très appréciée par Lovarini et Bragaglia, qui marqua un changement décisif dans l'interprétation scénique des œuvres de Ruzante, en se réappropriant cette langue dialectale ardue. Elle proposa *Bilora* et *La Fiorina* sur la scène du Teatro delle Arti à Rome, le 5 décembre 1942. La mort prématurée de cette artiste en 1945 met fin à ces expérimentations et Ruzante disparaît à nouveau de la scène italienne jusqu'en 1949, quand fut organisée, dans le cadre du Festival International du Théâtre de Prose à Venise, une rétrospective des quatre derniers siècles d'histoire du théâtre vénitien. Carlo Lodovici proposa *Bilora*, interprété par l'acteur Cesco Baseggio, spécialiste du jeu en dialecte vénitien, lequel, dans l'édition suivante du même festival, joua aussi dans *Parlamento*. Pour approfondir la question, cf. Giovanni Calendoli (dir.), *Ruzante sulle scene italiane del secondo dopoguerra*, Padoue, Comune di Padova – Università di Padova, 1983.

[1000] Cf. Ruzante, *La piovana*, Ludovico Zorzi (éd.) avec une introduction de Mario Baratto, Turin, Einaudi 1967.

[1001] Andrea Calmo est un acteur vénitien de la Renaissance, également auteur de six comédies : *La spagnolas* (1549), *Il Saltuzza* (1551), *Pozione* et *La Fiorina* (toutes deux publiées en 1552), *Rodiana* (1553), *Il Travaglia* (écrite en 1545 et publiée en 1556). Ces comédies ont obtenu un succès important auprès de ses contemporains, tout autant que son autre production littéraire : un recueil de *Rime piscatorie* (1553), et *Lettere*, publié en quatre volumes (1547-1556). Comme l'affirme Nereo Vianello, il s'agit d'une production que nous pouvons considérer « dans son ensemble, entièrement théâtrale, même les œuvres qui ne sont pas spécifiquement destinées à la scène », (Nereo Vianello, « Per un'edizione delle opere di Andrea Calmo. Saggio di bibliografia », in AA.VV. *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, Roma 1976, III, p. 223-237, cf. p. 224). [« nel suo compesso, tutta teatrale, anche nelle opere non specificamente destinate alla scene »].

> Pendant ce temps, au seizième et dix-septième siècle, se déploie un tout autre courant de théâtre populaire où, à côté d'un noble qui observe et décrit dans ses parodies les coutumes de la plèbe[1002], on commence à retrouver le type d'homme de théâtre auteur-acteur-chef de troupe, avec le célébrissime Ruzante, […] le vénitien Andrea Calmo qui commence à mélanger les dialogues dans ses nombreuses comédies. Jusqu'à Andreini qui parcourt la moitié de l'Europe avec ses célèbres compagnies et qui, doté d'un solide génie et d'une grande ambition, écrit des farces licencieuses à côté des drames sacrés aux intrigues gigantesques[1003].

Notre suggestion peut paraître un peu aléatoire puisque elle n'est soutenue par aucun document d'archive qui établirait une connaissance directe de Poli pour cet écrit de Pirandello. Mais étant donné sa large culture et sa propension à l'étude théorique de l'histoire du théâtre, il nous semble tout à fait pertinent de supposer qu'il puisse avoir lu ce volume considéré à l'époque comme l'un des plus exhaustifs en la matière. De plus, une affirmation du metteur en scène qui voit en Pirandello le seul auteur dramatique, qui depuis un siècle, avait su créer des œuvres dans un « *spirito italico* » (esprit italique), soutient notre intuition. L'auteur-poète sicilien a su se démarquer des auteurs italiens de son époque qui, selon Poli, produisent des « textes d'imitation du répertoire étranger qui ne reflètent en rien notre tradition et nos sentiments authentiques »[1004].

Les trois figures d'auteurs-acteurs que nous venons de mentionner, sauf le dernier dont Poli met en scène une seule pièce, *La Venetiana* en 1965, au Palazzo Durini à Milan, viennent remplacer pour ainsi dire, dans l'élaboration de sa poétique, les fonctions propres aux dramaturges que sont Gozzi et Goldoni[1005]. C'est-à-dire que le travail de mise en scène s'accompagne d'un processus de "repérage" de personnages, mais surtout de thématiques, de scènes, d'images, ou simplement de structures syntactiques, qui dans un deuxième

[1002] Pirandello fait référence à Giovanni Alione d'Asti.

[1003] Luigi Pirandello, « Introduzione », in Silvio D'Amico (dir.), *Storia del teatro italiano*, Milan, Bompiani editore, 1936. [« E intanto nel Cinquecento e nel Seicento si svolgeva tutta un'altra corrente di teatro popolare dove, accanto a un nobile che osserva e descrive nelle sue farse i costumi della cominciamo a ritrovare il tipo dell'uomo di teatro ch'è tutt'insieme autore e attore e capocomico, col Ruzante famosissimo [...] col veneto Andrea Calmo, che cominciò a mescolare i dialoghi nelle sue tante commedie; fino all'Andreini, che gira mezza Europa con le sue compagnie famose e, dotato d'ingegno robusto e di grandi ambizioni, scrive accanto a farse licenziose drammi sacri di vastissima tela »].

[1004] Giovanni Poli, *Dieci Anni*, vol. 2, cit., p. 6. [« testi di imitazione del repertorio straniero, che non riflettono per nulla né la nostra tradizione, né i nostri genuini sentimenti »].

[1005] En réalité, Poli ne s'éloignera jamais totalement de ces deux monuments de l'histoire du théâtre italien, points de repère fondamentaux dans son travail de création, reprenant souvent certaines de leurs pièces (comme c'est le cas pour *L'Augellin Belverde* en 1962, que Poli met en scène à New York avec une compagnie de professionnels, puis en 1963 pour le Théâtre de la ville de Turin ; ou encore pour *La vedova scaltra* de Goldoni, mise en scène en mars 1960 à Trieste avec la compagnie du Théâtre de la Ville, ou bien pour *Le massere,* mis en scène dans le même théâtre en mars 1971) ou même de nouvelles créations (comme c'est le cas pour le montage de *La commedia della guerra,* d'après *La guerra* de Goldoni, 1761*,* réalisé pendant la première saison au Théâtre du Palazzo Durini à Milan, en juin 1965).

moment seront assemblés pour créer de nouveaux organismes dramatiques indépendants, des spectacles-anthologies où il est possible pour notre "auteur" de combiner l'histoire et l'expression d'une idée théâtrale. Poli procède en ce sens comme les *comici dell'arte,* il accumule tout un "bagage" de diverses informations qui lui fourniront la base littéraire pour créer ses collages. Mais le dialogue avec ces sources semble interrompu, ou du moins ne semble plus faire évoluer Poli dans son questionnement concernant non plus la quête de cette tradition perdue, car après la *Commedia degli Zanni* la perspective change, mais plutôt la possibilité de réactiver les principes du théâtre masqué à travers les intuitions des avant-gardes contemporaines elles-mêmes, tant au niveau scénique qu'au niveau spatial et poétique.

La découverte et l'appropriation de l'univers théâtral exprimé par ces auteurs-acteurs, notamment Ruzante et Calmo, se déploient sur plusieurs années depuis 1959, donc tout de suite après le grand spectacle-révélation de Poli, en passant par les trois saisons au théâtre du Palazzo Durini à Milan, de 1964 à 1967, jusqu'aux dernières années de l'Avogaria. Là, désormais débarrassé de toutes contraintes économiques, politiques et administratives, il peut enfin conduire ses recherches en complète autonomie ; une autonomie qui toutefois entraînera probablement un isolement et une marginalisation inéluctable autant que regrettable.

L'élan qui pousse Poli à se tourner vers ces figures singulières d' auteurs de comédies en dialecte répond à notre avis à une motivation multiple, car non seulement son choix correspond à un champ d'études bien défini, celui que nous avons vu se dessiner au fur et à mesure des années, où le "corpus" mentionné par Pirandello a peut-être pu jouer un rôle significatif, mais il est avant tout la réponse à une nécessité bien plus profonde qui investit le champ même de sa poétique, puisqu'il perçoit le danger de se cristalliser dans un « genre », dans un théâtre de manière, stérile et vide. C'est ainsi que Poli décide d'approfondir les formes de l'expressionisme sur la matière littéraire de la tradition vénitienne, où l'utilisation d'une ou plusieurs langues dialectales joue un rôle fondamental.

Il faut remarquer que l'expérience sur les deux œuvres de l'expressionisme allemand, notamment *Da mezzogiorno a mezzanotte* de Georg Kaiser en 1957, et *Tamburi nella notte* di Bertold Brecht en 1958[1006], permettent à Poli de clarifier la poétique qui se dessine autour de son expérience théâtrale, et qu'il définit lui-même comme :

[1006] Cf., *supra*, p. 149.

> La pleine autonomie du langage théâtral à l'égard de la réalité contingente, autonomie qui s'effectue avec les seuls moyens "propres" à l'art dramatique : parole, geste, lumières et couleurs constituent désormais notre style, notre croyance, notre foi ; c'est notre manière particulière de concevoir le théâtre[1007].

De fait, Poli discerne dans le théâtre expressionniste les principes qui animent et fondent tout le théâtre de l'avant-garde contemporaine. Il perçoit que ces principes peuvent imprimer aux formes de son univers théâtral (encore trop imprécises et confuses) une discipline, une vigueur et un éclaircissement dont il déclare sentir « l'urgence »[1008]. Selon son interprétation : « l'expressionisme est une éducation sévère, froide, violente, mais absolument nécessaire pour rejoindre une pleine conscience esthétique et une pleine adhésion de la forme au contenu, pour l'expression du symbole »[1009].

L'esthétique qu'il envisage d'adopter doit donc trouver une matière littéraire appropriée, et celle-ci, selon lui, doit être porteuse des angoisses et des problèmes spirituels, religieux, politiques et sociaux de son époque. C'est ainsi qu'il décide, dans ces mêmes années, de se confronter à des textes contemporains, notamment ceux du jeune dramaturge Alberto Perrini, qui écrit expressément pour la Compagnie Ca' Foscari deux pièces, *Tragedia e coro per 10 clowns* (1959) et *La Carcassa* (1960). Grâce à ces deux mises en scène, Poli a la sensation de rendre vivant et actuel le bagage d'intuitions et d'expériences acquises lors de ses études sur le répertoire goldonien et sur la *Commedia dell'Arte*. Mais après ce détour fécond, il est péremptoire quand il affirme, dans le second volet de son ouvrage mémorial sur les années à Ca Foscari, qu'il est fondamental de ne pas « cesser d'approfondir notre recherche sur les origines de notre Théâtre »[1010]. C'est ainsi qu'en 1961, deux ans après *La Commedia degli Zanni*, Poli fait un dernier essai avant d'entreprendre son long voyage en compagnie d'Andrea Calmo et d'Angelo Beolco, et décide de revenir à Gozzi, car il sent la nécessité de vérifier ses dernières intuitions autour de la validité de la poétique expressionniste, sur un texte qu'il considère comme appartenant au "genre" de la *Commedia dell'Arte*. Il s'attaque alors à la fable théâtrale *I pitocchi fortunati* (*Les Pouilleux fortunés* - 1763) du comte Carlo Gozzi, qui n'obtient pas un grand succès, et laisse d'ailleurs peu de traces documentaires que ce soit

[1007] Giovanni Poli, *Dieci Anni*, cit., p. 84. [« La piena autonomia del linguaggio teatrale nei confronti della realtà contingente, autonomia effetuantesi con i solo mezzi "propri" all'arte drammatica : parola, gesto, luce-colore - costituisce ormai il nostro stile, la nostra credenza, la nostra fede; è una nostra particolare maniera di concepire il teatro »].
[1008] *Ibid*., p. 62. [« l'urgenza »].
[1009] *Ibid.* [« l'espressionismo è educazione severa, fredda, violenta, ma assolutamente necessaria per il raggiungimento di una piena coscienza estetica e della piena aderenza della forma al contenuto, per l'espressione del simbolo »].
[1010] *Ibid*., vol. 2, p. 6. [« tralasciare di approfondire la nostra ricerca sulle origini del nostro Teatro »].

iconographiques ou textuelles. Mais grâce à la description que Poli en fait dans son ouvrage *Dieci anni*, on apprend que tous les personnages portaient des masques qui, selon son intuition, étaient pensés pour déterminer et marquer, de manière symbolique, les différentes catégories sociales du récit, ce qui nous paraît exprimer sa volonté de tester la validité de la « juxtaposition entre le théâtre de la *Commedia dell'Arte* et le théâtre épique de Brecht »[1011]. En ces années de passage entre la fin de l'expérience universitaire Ca' Foscari et les débuts milanais, dont les frontières ne sont pas tout à fait définies, la nouvelle direction vers laquelle tendent les recherches futures de Poli se dessine, avec d'un côté une esthétique qui, même si elle tend toujours vers la création de personnages toujours plus stéréotypés pour fuir les dangers du naturalisme, commence à s'ouvrir de plus en plus vers un réalisme expressionniste, et de l'autre, une poétique qui se décline selon des intérêts d'ordre, pouvons-nous dire, "social", visant à sonder les grandes problématiques universelles de l'être humain.

I. 1 Les trois éditions de *Piovana* entre Ca' Foscari et Palazzo Durini

En 1959, Poli choisit de mettre en scène une pièce d'Angelo Beolco, *La piovana*, « en conclusion », comme il le déclare, du cycle d'études à la découverte de la dramaturgie vénitienne. En réalité, comme c'est souvent le cas, cette pièce-ci ne représente pas seulement un point d'arrivée par rapport au chemin entrepris avec la Compagnie Ca' Foscari, elle est aussi un point de départ personnel par rapport à de nouveaux centres d'intérêt poétiques et esthétiques. De fait, elle va jalonner la production suivante de Poli, juste au moment du passage entre la direction de la Compagnie Ca' Foscari et celle du Teatro-Studio du Palazzo Durini, et, dans ce tournant qui investit son activité aux débuts des années soixante, c'est tout son système de références et de perceptions du phénomène de la *Commedia dell'Arte* qui entre en crise. La pièce de Ruzante est mise en scène à trois reprises différentes : d'abord en 1959 et en 1963 avec la Compagnie Ca' Foscari, à ceci près que la deuxième édition est subventionnée par le Festival du Théâtre de Prose de la Biennale et jouée sur la grande scène du théâtre de la Fenice à Venise ; puis en 1965, à la fin de la première saison du Durini à Milan, avec une toute nouvelle équipe.

Il va de soi que Poli choisit une pièce "particulière" parmi la production du padouan, une pièce qui représente un terrain vierge pour ses futures investigations. *La piovana* est

[1011] *Ibid*., p. 14. [« accostamento tra il teatro della commedia dell'arte e quello epico di Brecht »].

alors une évidence, car considérée comme une pièce « mineure »[1012] de la production de Ruzante, qui avait été plutôt négligée par la critique contemporaine et représentait une nouveauté absolue sur les scènes du théâtre italien. De plus, elle fait partie de la série des pièces dites *classicheggianti* (classiques), parmi lesquelles figurent aussi *L'Anconitana*[1013] (1534-1535) et *La vaccaria* (1533)[1014], où l'auteur se confronte avec la tradition littéraire classique, notamment celle de Plaute. Ces comédies avaient sûrement l'avantage, aux yeux de Poli, de dépasser la thématique strictement sociale centrée sur l'opposition ville-campagne, et d'offrir un théâtre de stylisation psychologique et formel, plus proche de celui de la *commedia.* Par exemple, *La piovana*, dont l'intrigue est calquée sur celle du *Rudens* de Plaute, conserve de l'auteur classique le personnage comme typologie fixe et le traditionnel sujet imbriqué (*a intreccio*). Dans cette pièce, sous-titrée *Noella del tasco de Ruzante* (L'histoire de la boîte à bijoux de Ruzante), on retrouve un bon nombre de topoï de la comédie classique : la tension entre serviteur et patron (qui s'efface presque dans la relation entre Nina et sa suivante Ghetta) ; l'amour empêché entre les jeunes amoureux (Siton et la belle Nina) ; la figure de l'antagoniste vaincu (représenté par le binôme Slavero et Hosto, marchands de femmes) ; les figures des vieux pères (tels que Maregale et Tura). Ceci dit, les vrais protagonistes de l'histoire sont quatre paysans grossiers et intrigants, probablement l'atout principal de la pièce aux yeux de notre metteur en scène. Trois d'entre eux sont des serviteurs : Gargugio, qui a une liaison avec Ghetta ; Daldura, qui par rivalité avec Garbugio met les deux femmes en danger d'être enlevées à nouveau par les ravisseurs ; et Garbinello, maître des mensonges. Le quatrième est un pêcheur, Bertevello, qui a trouvé la boîte à bijoux - vecteur de l'agnition finale - et qui déjà savoure le bonheur de se libérer de sa condition misérable, de pouvoir se marier, avoir des enfants, pour finalement devenir un homme. Rêve de courte durée, car la boîte devient l'objet de convoitise parmi les pauvres, jusqu'à ce qu'elle se retrouve dans les mains du vieux Tura, qui peut enfin reconnaître sa fille Nina.

Non seulement la pièce n'avait jamais été mise en scène auparavant, mais de plus, son texte n'avait jamais fait l'objet d'une publication moderne. Ainsi, Poli a le plaisir de se confronter directement à l'original de la pièce, dans l'unique et rare édition réalisée par Stefano di Alessi en 1558, et conservé à la bibliothèque Marciana de Venise. Le travail de transcription d'abord, et de réduction ensuite, ne doit pas avoir été simple, en raison de

[1012] Arnaldo Mariotti, «Viva e aggressiva dopo 4 secolo *La piovana* del Ruzante», in *Avvenire d'Italia*, 19 octobre, 1963.
[1013] Ruzante, *L' Anconitana*, Ludovico Zorzi (éd.), Turin, G. Einaudi, 1976.
[1014] Dante Nardo (dir.), *La vaccaria di Ruzzante fra Plauto e Terenzio*, Florence, Leo S. Olschki, 1972.

l'obscurité de la langue employée par l'auteur, mais aussi des lacunes d'ordre orthographique et typographique figurant dans le texte source. Probablement, après un travail conséquent sur ces aspects, Poli décide de ne pas publier tout de suite la réduction du texte, comme il le fera en revanche pour sa première mise en scène d'Andrea Calmo, *Las Spagnuolas*, en 1963. Il attend la troisième reprise de la pièce en 1965, à Milan, lorsqu'il arrive à la direction du Palazzo Durini. La pièce fait partie du programme de la première saison du théâtre, celle de 1964/65, et représente un peu, avec *La Commedia degli Zanni*, le fil rouge qui relie l'expérience vénitienne et celle milanaise[1015]. Il est fort possible qu'entre la première édition de 1959 et celle publiée six ans plus tard, le travail d'adaptation pour la scène ait pu subir des modifications, mais aucune de nos sources ne nous amène à penser qu'elles furent réellement significatives. De fait, en analysant la version publiée, on s'aperçoit que Poli effectue une opération très prudente d'adaptation, et cela dans l'optique de faire ressortir le mécanisme dramatique de dérivation classique : à cet effet, il coupe un "raisonnement" sur l'amour au premier acte, ajoute une bagarre entre les deux serviteurs et favorise une légère accélération du dialogue grâce à la suppression de toutes les phrases didascaliques, suggérant une action (« *No è questo, che mo a' vezo inserire de ca', el me paon vegio ? El va guardando, el ghe de' parere de avere megiorò la vista; chè 'l gh'è deviso che la ca'no sea pì sì scura con l'iera* »[1016] - II, 2). L'intérêt de Poli était de démontrer scéniquement que d'un point de vue structurel, la version de Ruzante

[1015] Pendant la première saison au Palazzo Durini, Poli propose un programme formé par quatre « spectacles-études » sur la tradition théâtrale nationale. La première pièce, *La diabolaria*, aborde la dramaturgie classique puis est proposée en décembre 1964. Ce spectacle-anthologie est conçu comme une enquête sur l'amour mercenaire et les coutumes sexuelles dans le vieil empire romain. La pièce est composée à partir du montage de différents morceaux des pièces de Plaute, en particulier le *Traculentus* et *L'asinaria*. Toujours en décembre, il affronte la tradition de la *Commedia dell'Arte* à travers *La Commedia degli Zanni*, à laquelle fait suite un troisième montage-anthologie, *Gli astrologi*, axé plutôt sur la comédie de la fin du XVI^{e} siècle. Ce texte écrit à « quatre mains », avec Sandro Bajini, est inspiré par *L'astrologo* de Della Porta et reprend le filon de recherche sur l'alchimie que Poli avait déjà abordé en 1962 à Ca' Foscari dans le spectacle-anthologie homonyme : *L'alchimia*. La saison se termine avec un dernier collage, celui de *La commedia della guerra,* dédié à la dramaturgie goldonienne et écrit aussi avec Bajini. Cette manière de procéder par axes de recherche, ou mieux, par parcours thématiques, donne l'impression que Poli veut revenir sur certains moments distincts de son parcours théâtral. D'ailleurs, l'expérience à Durini, qui aurait pu être pour Poli le tremplin pour une carrière dans le théâtral professionnel, dure très peu de temps, et s'estompe au fil des saisons. Si, pendant la deuxième saison 1965/66, le metteur en scène se mesure encore avec la pièce de Giovan Battista Andreini, *La Venetiana*, et reprend *La piovana* de Ruzante, pendant la troisième saison, il arrive tout juste à mettre en scène *Sesto Potere*, un texte inédit de Vincenzo Di Mattia sur le pouvoir et la moralité de la science. Il commence à accueillir dans ses locaux des compagnies extérieures, et semble se retrancher petit à petit dans l'inactivité la plus complète. Le travail avec les professionnels ne le motive pas, au point qu'en mai 1966, pour se ressourcer un peu, il retourne travailler avec des étudiants universitaires, ceux du CUTMI (Centro Universitario Teatrale Milanese), avec lesquels il monte une pièce du Moyen Âge, *Il miracolo di Teofilo.*

[1016] Traduction en français : « N'est-ce pas mon vieux patron que je vois s'avancer ici ? Il regarde, il a l'impression que sa vue s'est améliorée ; il s'est sans doute avisé que la maison n'était plus aussi sombre qu'avant ».

n'avait pas changé le mécanisme de l'action conçu par Plaute, resté absolument intact, et ainsi de souligner que l'originalité de la comédie réside plutôt dans l'utilisation du dialecte padouan et dans la transposition environnementale et humaine de l'histoire : des côtes de la Méditerranée à celles de l'Adriatique, plus précisément de Cyrène à Chioggia, où agissent des personnages plus habitués aux travaux de la terre qu'à ceux de la mer[1017]. Dans ce Ruzante "*plautino*", s'achève effectivement le passage du paysan non urbanisé au serviteur qui, dans la dialectique serviteur-patron, trouve son intégration sociale.

Pour Poli, ce texte présentait de plus l'avantage de ne pas avoir à se confronter avec les grands personnages de la galerie humaine peinte par Beolco, tels que Bilora, Menato et le personnage même de Ruzante, absent dans cette comédie, dans laquelle en revanche, la matière pour continuer ses investigations sur la figure du serviteur, au-delà des Zanni et des porteurs bergamasques, ne manquait pas. C'est ainsi que, surtout dans la lecture qu'il fait pour sa première version de la pièce, en 1959, il est persuadé que certains des personnages « conservent ou préfigurent les caractères des Zanni»[1018]. Il n'a pas tort, car comme l'a écrit Gianfranco Folena, « les vrais serviteurs ce sont eux» - les trois *famegi* Garbuio, Garbinello et Daldura - « qui ont coupé tout lien avec la nature paysanne»[1019], même s'ils sont encore bien loin de la stylisation de leurs "cousins". De toute manière, Poli, persuadé de la validité de sa lecture, se lance dans cette première mise en scène avec l'ambition de démontrer, au niveau culturel, les relations de parenté qui existent entre la *Commedia dell'Arte* et les aspects particuliers du réalisme cru de Ruzante. Il offre alors une adaptation personnelle de la pièce, qui, sans trahir les caractéristiques expressives de l'auteur, répond mieux à sa conception d'un théâtre de stylisation psychologique et formelle, plus proche de ce que sera plus tard (par rapport à Ruzante) la *Commedia dell'Arte*. Ce faisant, il n'hésite pas à forcer un peu la main dans cette direction, comme le souligne le journaliste Gino Nogara, pour qui le spectacle « divertissant, mouvementé et délié, trahissait la familiarité qu'ils avaient pris avec le répertoire goldonien de la *Commedia dell'Arte,* en particulier avec les Zanni »[1020]. En effet, la mise en scène visait principalement l'utilisation des rythmes verbaux précis et le caractère allusif des gestes –

[1017] Sur cet aspect, voir aussi Giovanni Calendoli, « Evasione e impegno nell'interpretazione scenica del Ruzante », in Giovanni Calendoli (dir.), *Ruzante sulle scene italiane del dopoguerra*, Mogliano Veneto – TV, Grafiche Presse, 1983, p. 53-60, en particulier sur la mise en scène de *Piovana* par Poli cf. p. 53-54.
[1018] Giovanni Poli, *Dieci anni*, cit., p. 52. [« conservano o preludono i caratteri degli Zanni »].
[1019] Gianfranco Folena, *Scrittori e scritture. Le occasioni della critica*, Bologne, Il Mulino, 1997, p.137. [« i veri servi sono loro […] che hanno reciso ogni legame con la natura contadina »].
[1020] Gino Nogara, « *La piovana* », in *La fiera letteraria*, 26 avril 1959. [« divertente, movimentato e sciolto, tradiva la dimestichezza da essi presa col repertorio goldoniano della commedia dell'arte in particolare con gli Zanni »].

qui, comme le déclare Poli, « rappellent souvent les expressions de notre mise en scène précédente »[1021] - tandis que les personnages, décrits avec des traits rigoureux par l'auteur, suggéraient plutôt un climat expressionniste.

Dans les œuvres de Ruzante, le personnage du paysan dégage un comique fort, non pas parce qu'il montre la vulgarité et les limites de la réalité populaire, mais parce qu'il révèle au contraire, avec sa vitalité et son adhésion aux besoins matériels de la vie, la logique inversée de la société dominante. En bref, celle que l'on appelle la "naturalité" de Ruzante, est une poétique qui présuppose l'idée humaniste d'une nature heureuse et spontanée, qui en outre, est liée à la tradition du "carnaval" ancrée dans le monde populaire. Dans toutes ses compositions dramatiques, Angelo Beolco recourt à l'utilisation du dialecte grossier et rude des paysans des campagnes de Padoue, dit "pavano", qui doit donc être vu non pas comme le choix d'un auteur sans culture, mais comme l'instrument le mieux adapté pour exprimer sa poétique. Le choix de cette langue dialectale répond en effet, d'une part aux besoins de représentation objective du personnage appartenant à un monde de subalternes, mais témoigne d'autre part du désir de Beolco, intellectuel vénitien, de s'opposer à la progression et à l'imposition dans la littérature, de la langue florentine préconisée par Pietro Bembo. L'emploi du padouan peut être alors considéré comme le renversement "violent" de l'idéal linguistique *bembiano* qui, se fondant sur la leçon de Pétrarque, propose un modèle de droiture et d'élégance linguistique.

La comédie *La piovana*, c'est-à-dire la fille de Piove de Sacco, une petite ville dans la province de Padoue, est écrite dans cette langue dialectale chère à Ruzante, qui est par contre difficile d'accès pour le spectateur contemporain. Ainsi, l'un des problèmes majeurs auxquels Poli est confronté est celui de la compréhension de ce langage qu'il considère « dépouillé et sanguin », mais riche de « vigueur plastique »[1022], selon l'affirmation de Giovanni Calendoli :

> Le théâtre de Ruzante, qui écrit chaque mot essentiellement dans une tension de jeu théâtral, constitue avant tout une provocation continue des compétences phoniques, rythmiques, métaphoriques d'un acteur : il est musique théâtrale, langage visuel, jeu d'allusions audacieuses[1023].

[1021] Giovanni Poli, *Dieci anni*, cit., p. 52. [« ricordano spesso le espressioni di nostre messinscena precedenti »].
[1022] *Ibid.* [« scarno, sanguigno e pieno di vigoria plastica »].
[1023] Giovanni Calendoli, « Evasione e impegno nell'interpretazione scenica del Ruzante », in Giovanni Calendoli (dir.), *Ruzante sulle scene italiane del dopoguerra*, Mogliano Veneto – TV, Grafiche Presse, 1983, p. 53-60 (Poli 53-56). [« Anzitutto il teatro del Ruzante, che scrive ogni parola in una tensione essenzialmente recitativa, costituisce una continua provocazione delle abilità foniche, ritmiche, metaforiche di un attore: è musica teatrale, discorso visivo, gioco di allusioni audaci »].

L'ambition de Poli était celle de rester fidèle à la langue de Ruzante, mais il se rend compte non seulement de la difficulté pour ses acteurs d'apprendre une langue complètement nouvelle, loin du vénitien de Goldoni et Gozzi étudié jusqu'à présent, mais aussi des grandes difficultés de compréhension et de réception pour le public, ce dont témoigne un journaliste qui avait assisté à la représentation en 1959 : « le public a perdu au moins la moitié des répliques »[1024]. Fort de cette expérience, et conscient qu'un changement s'impose, il prend la décision, pour les reprises successives, de trouver un "juste milieu" (*una via di mezzo*) entre la beauté inaccessible de cette langue "sauvage" et la nécessité de pouvoir être compris par un large public. Dans la *Préface* de la version qu'il fait imprimer une fois arrivé à la tête du Palazzo Durini, il fait de cette nécessité une priorité, affirmant que « c'était notre préoccupation constante de rendre la lecture du texte plus aisée »[1025], et en effet l'on remarque qu'il intervient effectivement sur la prononciation et la graphie de certains mots. Il effectue alors des modifications substantielles au niveau phonétique, comme par exemple : le /n/ final de la première personne du présent du verbe *être* est transformé en /m/, *seon* devient *seom* (en italien courant *siamo* - nous sommes), pour pouvoir le distinguer d'autres formes verbales similaires (par exemple *seon* en italien *sono io?* - suis-je?) et le rapprocher de l'italien moderne. Le /h/ est conservé dans les formes encore en vigueur dans la langue italienne et là où il est indispensable à la compréhension, par exemple dans le verbe *laghar*, indiquant un son particulier de la consonne /g/ qui, phonétiquement, se rapproche de la "doppia esse" ; dans le /ch/ et /gh/, selon le modèle du vénitien de Goldoni ("chiamar", "chiame" mais qui se prononce "ciamar", "ciame"). L'accent circonflexe indique un doublement de la voyelle, mais justifie essentiellement la chute d'une syllabe (vêrme = vederme - me voir). Ce travail conduit pour faciliter l'intelligibilité de l'œuvre n'advient pas seulement au niveau morphologique, mais aussi à travers une intervention plus importante sur le texte, qui présente un nombre assez conséquent de coupures, et d'un remaniement des scènes, surtout dans le deuxième acte. De plus, pour rendre plus explicite certains passages de l'histoire, il introduit des scènes tirées de monologues. Cependant, il rassure le lecteur, en spécifiant que « de toute façon, nous avons toujours pris soin d'employer des expressions

[1024] L. M., « Il Festival Internazionale del Teatro Universitario. "La Commedia degli Zanni" », in *Giornale del Mattino*, 13 avril 1959.

[1025] Giovanni Poli, « Prefazione », in Giovanni Poli, *Povana*, cit., p. 3. [« è stata nostra costante preoccupazione di rendere più agevole la lettura del testo »]. Dorénavant nous indiquerons avec *Piovana* le texte de Poli et avec *La piovana* le texte source de Ruzante.

ou au moins des vocables authentiques de Ruzante »[1026]. Grâce à ces interventions d'ordre linguistique et dramaturgique à la fois, il ne rend pas seulement la « lecture plus aisée » mais aussi sa réception plus agréable, comme le constate un journaliste du *Corriere della Sera* qui n'est pas avare d'éloges concernant l'accessibilité de la pièce et restitue tout l'amour que Poli démontre pour cet auteur :

> À Giovanni Poli nous reconnaissons un amour profond pour les textes de Ruzante, qui peut être considéré dans le milieu théâtral comme une redécouverte relativement récente. Et cet amour ne l'amène pas seulement à proposer de nouveau sur la scène ses comédies, mais à les examiner avec un œil moderne, en les rendant ainsi accessibles, tout en ne niant pas la violence du dialecte *pavano*, la langue des paysans affamés, des serviteurs malicieux, des bandits, des pêcheurs ou des maîtres débonnaires[1027].

La version à laquelle assiste ce journaliste est celle de 1963, réalisée par la Compagnie Ca' Foscari[1028] dans le cadre du XXII[e] Festival international du Théâtre de Prose de la Biennale de Venise, cinq ans après la première édition, et deux ans avant la reprise milanaise et sa publication, signifie que cet effort accompli par Poli, dont la version imprimée de la pièce est le témoignage tangible, a été entamé bien avant son arrivée à Durini où il en fixe les résultats. Cette mise en scène est probablement à considérer, ainsi que le suggère Sissi Bonacini, comme un des moments-clé de la carrière du metteur en scène, comme le sera aussi quelques années plus tard, la mise en scène de l'opéra *L'amore delle tre melarance* de Prokofiev au Festival dei due mondi à Spoleto. Le fait d'être appelée par la direction du Festival de la Biennale en tant que compagnie spécialisée dans la tradition dramatique vénitienne est un signe de reconnaissance probant, et selon nous, le prix obtenu par Ca' Foscari à Paris joue effectivement un rôle de premier plan dans la nouvelle perception des institutions envers la compagnie. Poli semble être à la hauteur du défi en proposant sur la glorieuse scène de la Fenice un monde peuplé de pêcheurs et de serviteurs affamés, réalisé à l'aide d'une esthétique plus expressionniste. Poli, « metteur en

[1026] *Ibid*. [« sempre comunque abbiamo avuto cura di impiegare espressioni od almeno vocaboli autentici di Ruzante »].
[1027] V., « Piovana al Durini », in *Corriere della Sera*, 21 ottobre 1965. [« A Giovanni Poli va dato atto di un amore profondo per i testi del Ruzante, che nell'ambiente teatrale può considerarsi una riscoperta relativamente recente. E questo amore lo induce non già a riportarne sulla scena le commedie, ma ad indagarle con occhio moderno, rendendole cioè accessibili, pur non rinnegando la violenza del dialetto pavano, linguaggio di contadini affamati, di servi maliziosi, di ruffiani, di pescatori o di bonari padroni »].
[1028] La distribution du spectacle de *Piovana* en 1963: Gian Campi, Antonio Cremonese e Giancarlo Padoan (les trois *famegi*), Roberto Milani (Salverò), Sissi Bonacini (Nina), Donatella Ceccarello (Ghetta), Enzo Saccomanni (Ziton), Umberto Troni (Bertevello), Tito Fuga (Tura), Lino Savorani (Maregale), Bob Marchese (Hosto).

scène très sensible »[1029], tel que le définit Arnaldo Mariotti, peint ces personnages avec des traits nets et vifs, ce choix semble d'ailleurs plaire à la critique qui n'hésite pas à définir - cette édition de – *Piovana* « de loin le meilleur »[1030] spectacle de Giovanni Poli, qui, comme l'explique Giorgio Prosperi :

> Parti d'expériences d'une rigoureuse stylisation, qui pouvaient le conduire à un vide abstrait, Poli a su les surmonter et les diriger vers une concrète fusion expressive. Le résultat est surprenant : dans la scène élégante et mouvementée de Mischa Scandella, vivement applaudi, les personnages glissent comme des poissons, privés d'un poids matériel et somme toute vivants et vrais. Pas un pas, pas un geste qui ne soit soigneusement travaillé et étudié ; et pourtant, tout semblait se déchaîner dans la joie d'une improvisation géniale[1031].

Sur le plan méthodologique, cette reprise ne diffère pas de la précédente. Poli continue son travail d'identification et de mise en évidence de certains éléments formels de la poétique de Ruzante, comme la composante picturale, chorale, émotionnelle, de l'action pure[1032], laissant par contre de côté la stylisation des formes. La grande nouveauté réside dans le point de vue esthétique où la scénographie joue un rôle très important : Poli renoue en effet avec Mischa Scandella, son collaborateur et ami du temps de l'ARCO. C'est ainsi que le décor réalisé par Dorino Cioffi en 1959, composé de pendillons (les rideaux qui servent à cacher les coulisses) et de peu d'éléments concrets sur fond noir (dans le style de celui de *La Commedia degli Zanni*), laisse la place à une scénographie qui, comme la définit Roberto de Monticelli, est « simplement splendide »[1033].

[1029] Arnaldo Mariotti, « Viva e aggressiva dopo 4 secolo *La piovana* del Ruzante », cit. [« sensibilissimo regista »].

[1030] Giorgio Prosperi, « In lotta tra toro i poveri del Ruzante », in *Tempo*, 20 septembre 1963. [« di gran lunga il migliore »].

[1031] *Ibid*. [« Partito da esperienze di rigorosa stilizzazione, che potevano condurre a vuoti astrattismi, Poli ha saputo superarle e indirizzarle ad una concreta funzione espressiva. Il risultato è sorprendente : nell'elegante e movimentata scena di Mischa Scandella, applaudita a vista, i personaggi guizzano come pesci, privi di peso materiale e tuttavia vivi e veri. Non c'è un passo, non un gesto, che non sia accuratamente lavorato e studiato; eppure tutto sembra scatenarsi in una gioia di geniale improvvisazione »].

[1032] Giovanni Calendoli, « Evasione e impegno nell'interpretazione scenica del Ruzante », in Giovanni Calendoli (dir.), *Ruzante sulle scene italiane del dopoguerra*, cit., p. 53-60, concernant Poli, cf. p 53-56.

[1033] Roberto De Monticelli, « Il Ruzante ha portato Plauto tra i contadini », in *Epoca*, Milan, 29 septembre 1963. [« semplicemente splendida »].



Ill. 12. *Piovana* - Ruzante, mise en scène au Théâtre de la Fenice - Festival International du Théâtre de Prose de la Biennale. Compagnie Ca' Foscari, décors Mischa Scandella, Venise, AMP, (1963).

Mischa Scandella imagine un dispositif qui rassemble, autour de la place de Chioggia, toutes les actions de ce texte riche d'une force populaire. Un grand pont surélevé - très fonctionnel pour les mouvements des acteurs - met en relation les maisons disposées sur les deux côtés du tréteau, avec à droite la façade d'une église majestueuse surplombant la pauvreté de ces structures ; la mer en arrière-plan rappelle d'où viennent ces jeunes filles qui ont échappé au pire sort. Le scénographe essaie de recréer ce climat très dense qui imprègne les pièces de Ruzante, toutes situées dans la région aux alentours de Padoue, dans une terre que la guerre et la famine ont rendu stérile et aride. C'est ici que vit, comme Poli le décrit dans la *Préface* de la pièce imprimée, une population dans la misère, miroir des sous-prolétaires de la société moderne :

> Ici vit une société dans un état quasi primordial : peu de propriétaires de jardins potagers et de barques et un nombre infini de serviteurs que nous pourrions classer aujourd'hui dans la catégorie des sous-prolétaires[1034].

L'inquiétant réalisme de Ruzante ressort à travers le monde des pauvres, des exploités, des paysans, présenté avec l'amertume de celui que la vie misérable et injuste des classes subalternes touche au cœur. La mise en scène donne un relief particulier à l'humanité de

[1034] Giovanni Poli, « Prefazione », in Id. (éd), *Piovana, di Angelo Beolco detto il Ruzante*, Collana del Teatro-Studio di Palazzo Durini, Milano, 1965, p. 3. [« Qui vive una società in uno stato quasi primordiale: pochi proprietari di orti e di barche e un numero infinito di servi che noi modernamente potremmo classificare una categoria di sottoproletari »].

ces figures de serviteurs, que Poli assimile, à travers un glissement historiquement erroné mais fascinant à l'époque, aux sous-prolétaires, préludant ainsi à la direction que prendront ses futurs travaux. De fait, bien que dans le récit, l'autorité formelle soit donnée aux patrons, les serviteurs, aux yeux de la critique plus attentive[1035], apparaissent comme les vrais protagonistes de l'histoire. Au cours de ces années-là, on assiste donc à une clarification de la poétique de Poli qui, tout en restant attaché au goût figuratif, en réduit l'abstraction initiale, donnant plus d'espace à une perspective socio-historique qui sera au centre de ses futurs montages au Théâtre de l'Avogaria.

I. 2 Andrea Calmo : la joie de la découverte

L'interprétation du passé (le Moyen Âge et la Renaissance en particulier), est pour Poli un choix qui résulte d'une exigence intime, spirituelle, en d'autres termes, celle d'une recherche des prototypes, c'est-à-dire des images correspondantes entre le monde du passé et du présent. Il portait en lui une vision très dramatique de la civilisation contemporaine et il voulait mettre le spectateur face aux images d'un passé qui, selon lui, étaient spéculaires de la condition humaine de notre temps, de sorte que cette humanité aliénée et lacérée trouve, à des degrés divers, un écho dans la vision des spectateurs modernes. Entre la fin des années à Ca' Foscari et l'ouverture de son Théâtre de l'Avogaria, Poli réalise un parcours qui l'éloigne toujours plus de la conception ludique du théâtre des masques qu'il avait pu expérimenter jusque-là, et se met à la recherche d'une réelle nécessité culturelle et "politique", dans l'acception plus large du terme, et c'est ainsi qu'il se rapproche de l'idée du théâtre politique imaginé par Piscator[1036].

Avant d'analyser dans les détails ce que nous appellerons les "nouveaux montages-politiques" de la production polienne, notamment *L' alfabeto dei villani* (1971) et *Gli ultimi carnevali di Venezia* (1975), il est nécessaire de faire un pas en arrière et revenir encore une fois aux dernières années de Ca' Foscari, au moment où grâce à Nereo Vianello, Poli a l'occasion de se rapprocher de l'œuvre dramatique de l'auteur-acteur

[1035] Raul Radice, « Il teatro di Ca' Foscari con *La piovana* del Ruzante », in *Il corriere della sera*, 20 septembre 1963.

[1036] Erwin Piscator (17 décembre 1893 – 30 mars 1966), est un metteur en scène et producteur de théâtre allemand de la première moitié du XX^{e} siècle. D'inspiration marxiste, il écrit en 1929, *Le Théâtre politique* (Das Politische Theater), un texte dans lequel il exprime sa propre idée de la réalisation théâtrale. Son théâtre, dit de propagande et éducatif, avait l'intention de réveiller la conscience politique du spectateur. Dans la même idée de théâtre politique, voir aussi l'ouvrage d'Augusto Boal, *Théâtre de l'opprimé, pratique du théâtre de l'opprimé*, Paris, La découverte (2003).

Andrea Calmo. Au début des années soixante, les deux hommes étaient entrés en contact, et le chercheur s'était entretenu longuement avec Poli au sujet du théâtre calmien, méconnu par le public et ignoré par les spécialistes qui étaient, dans leur grande majorité encore concentrés sur la découverte, relativement récente, de l'œuvre de l'œuvre de Ruzante. La seule comédie que la scène italienne connaissait de Calmo était *Il Saltuzza,* dont Michelangelo Muraro avait fait en 1942 une réduction, publiée dans la revue *Sipario*[1037], et qui avait été reprise dix ans plus tard par Cesco Baseggio à Venise[1038] où elle fut également publiée quelques années après dans une édition critique[1039]. Giovanni Poli décide de mettre en scène en 1963 le texte considéré comme la première pièce écrite par Calmo, *La spagnolas*. La pièce se joue au Théâtre Ca' Foscari dans une de ces adaptations dont Poli était désormais devenu un expert habile. Il publie son *excerptum* de la *princeps*, l'année même de sa première représentation, dans la collection du théâtre universitaire. Poli décrit avec un grand enthousiasme cette expérience à la fois scénique et littéraire :

> Avec la joie de la découverte archéologique - mais d'une découverte de nos problématiques qui pourrait devenir actuelle et vivifiante - nous avons la chance d'entrer en contact avec un texte merveilleux de notre renaissance, c'est-à-dire avec les sources les plus authentiques et les plus vives de notre théâtre italique et aussi du théâtre européen[1040].

Le document littéraire, auquel Poli confère une validité extraordinaire, est directement retranscrit à partir de la *cinquecentina* de la Bibliothèque Marciana, que Nereo Vianello avait fourni à Poli, et la publication qui en découle est l'une des plus significatives de la collection Ca' Foscari, d'une part pour la rareté du document d'origine, et d'autre part pour l'engagement philologique avec lequel il a été traité. Néanmoins, le texte de *Las Spagnuolas* demeure, comme les autres œuvres publiées dans la collection, le document textuel de la représentation théâtrale ; comme tel il présente des coupures, des changements dans la construction des scènes et de fait, n'a pas la présomption d'être une édition critique.

[1037] Michelangelo Muraro (éd.), « Il Saltuzza: la piacevole et giocosa commedia. Di Messer Andrea Calmo-Cosa bellissima-Anno Domini 1551 », in *Il dramma: rivista mensile di commedie di grand successo*, année 18, n. 373, 1er mars 1942, p. 35-41.

[1038] Pour plus de précisions, la pièce *Il Saltuzza* fut présentée en 1950 au Festival International du Théâtre de Prose de la Biennale de Venise.

[1039] Andrea Calmo, *Il Saltuzza*, Giuseppe Dall'Asta (éd.), Venise, Edizioni della Fortuna, 1957. Sur cette édition critique, cf. l'essai critique de Nereo Vianello, in *Lettere italiane*, N.S, X, 1958, p. 243-246.

[1040] Giovanni Poli, *Dieci Anni*, cit, vol. II, p. 17. [« con la gioia della scoperta archeologica - ma di una scoperta che possa diventare attuale e vivificatrice dei nostri problemi - abbiamo la ventura di incontrarci con un testo meraviglioso del nostro rinascimento e cioè con le fonti più autentiche e più vive del nostro teatro italico ed insieme del teatro europeo»].

Cette comédie de Calmo a l'avantage, pour notre metteur en scène, de présenter des personnages riches en profondeur psychologique et d'une humanité vive, qui néanmoins ne s'éloignent pas trop des typologies de *Commedia*. Les protagonistes de l'histoire très complexe - qui s'articule entre échange des partenaires, tricheries et combats - sont le vieux Messer Zurlotto (amoureux d'Agnesina, la compagne du *bravo* Spezafer), Scarpella, capitaine de Bergame (épris de Marula, l'épouse de Floricchi, capitaine grec à la solde de la République), et le même Floricchi, lui-même victime d'un coup de foudre pour la femme de Spezafer. Chacun de ces prétendants s'adresse respectivement, pour parvenir à ses fins, à des figures subalternes, notamment au *villano* Rosato et au porteur bergamasque Menechin (qui a une liaison avec Gasparina, la servante de Zurlotto et de sa vieille épouse) : mais ces intermédiaires, avec lesquels, selon Poli, l'auteur de la pièce semble sympathiser, déploient une moquerie impitoyable à l'égard de leurs maîtres[1041]. Poli se rend ainsi compte que « même s'il est vrai que le travail de Calmo marque la transition de la comédie érudite à la *Commedia dell'Arte*, cela peut être affirmé seulement d'un point de vue culturel »[1042]. Les personnages créés pas l'auteur vénitien sont « d'une vitalité absolue » et en tant que tel, ils sont extérieurs à toute tendance normalisatrice. Cependant il est vrai, comme d'ailleurs la critique contemporaine l'a démontré, que dans les vieillards de Calmo, on perçoit les caractéristiques saillantes du Magnifico de *Commedia*, dont descend toute une tradition de stéréotypes de vieillards, jusqu'au Pantalon goldonien ; de même qu'à partir des serviteurs de *La spagnolas* et de *Il Saltuzza*, descendent, avec les mêmes caractéristiques physiques et psychologiques, les serviteurs de la tradition de l'*Arte* tels que les Zanni, puis les divers Arlequin, Truffaldino, Traccagnino. Poli souligne aussi une forte ressemblance entre le personnage du Menechin, « porteur de Bergame qui conçoit et mène à bien toutes les intrigues et les plaisanteries de la comédie »[1043], et le Bernardus de *La venexiana*, tous deux, à son avis, précurseurs des Zanni. Mais il tient à spécifier, dans la *Préface* du texte imprimé, que même s'il y a des résonances entre les futurs masques de *Commedia* et les personnages de Calmo, il ne faut pas oublier que ces derniers « sont au-delà de ces classifications »[1044].

[1041] Giovanni Poli, « Préface », in Andrea Calmo, *Las Spagnuolas*, transcription et réduction de Giovanni Poli, Venise, Collana del teatro Universitario Ca' Foscari, La Tipografica, 1963, p. 6.
[1042] *Ibid.* [« Se è vero che l'opera del Calmo segna il passaggio dalla commedia erudita alla commedia dell'Arte, ciò lo si può affermare solo da un punto di vista culturale »].
[1043] Giovanni Poli, *Dieci Anni*, cit., vol. II, p. 18. [« un facchino bergamasco che progetta e mena in porto tutti gli intrighi e le burle della commedia »].
[1044] Giovanni Poli, « Prefazione », in Andrea Calmo, *Las Spagnuolas*, cit., p. 6. [« sono al di là di queste classificazioni »].

Si, dans le cas de Ruzante, Poli met en scène et publie seulement le texte *Piovana*, - utilisant en revanche maints extraits de son répertoire dramatique pour créer et construire ses collages à l'Avogaria[1045] -, en revanche, dans le cas de Calmo, il sent la nécessité de mettre en scène presque l'intégralité de son œuvre dramaturgique. C'est ainsi qu'après *Las Spagnuolas,* en décembre de la même année (1961), alors qu'il est recruté en tant que metteur en scène par le théâtre de la ville de Trieste, il monte *Il Saltuzza*, avec la compagnie de Gino Cavalieri[1046]. Puis vers la fin de l'expérience à Ca' Foscari, il propose une autre étude sur *La pozione*, sans avoir réellement le temps d'approfondir la question, si bien qu'il ne fait même pas mention de cette expérience, ni dans son ouvrage *Dieci Anni*, ni dans les bibliographies trouvées dans ses archives. L'information nous est donnée par Nereo Vianello, qui cite cette mise en scène dans un essai sur la bibliographie calmienne[1047], et en ce qui nous concerne, cette information nous semble tout à fait véridique, vu que, déjà à la fin de la *Préface* de l'édition imprimée de *Las Spagnuolas*, Poli avait exprimé sa volonté de continuer ses recherches « à la découverte des autres textes de Calmo »[1048], citant explicitement : *La pozione*, *La Fiorina*, *Rodiana*[1049], et *Il Travaglia*. Ses vœux seront exaucés seulement bien des années plus tard, car il faudra attendre 1969 et l'inauguration du Théâtre de la *Commedia dell'Arte* à l'Avogaria, pour apprécier de

[1045] Au-delà des trois reprises de *La piovana*, en 1959, 1963 et 1965, Poli fait une large utilisation d'extraits des différentes pièces de Ruzante, sans pour autant les mettre en scène intégralement. Ces extraits vont faire partie du nouveau bagage que Poli s'est construit pour faire face aux nouvelles problématiques plus sociales de sa poétique. C'est ainsi que dans son montage *Cronache veneziane* (1970), il utilise une des dernières scènes de *Bilora* ; puis pour la création de *L'alfabeto dei villani* (1971), il se sert des extraits de *Prima Oratione*, *La Betìa*, *Dialogo facetissimo*, *Parlamento*, *Fiorina*, *L'Anconitana.* En 1974, dans le cadre de l'initiative de la région vénitienne, "*Proposta per un teatro veneto*" (proposition pour un théâtre vénitien), il est appelé à mettre en scène au théâtre Malibran de Venise, avec une compagnie de professionnels, un hommage à la grande dramaturgie vénitienne. Poli décide de présenter un spectacle intitulé *Dialoghi di Ruzante,* qui comprenait les deux plus importants dialogues de l'auteur – *Parlamento* et *Bilora* - et d'autres extraits tirés de *La Betìa*, de *L'Anconitana* et de *Prima Oratione*. Dans ce montage scénique, le monde des personnages de Ruzante, éclairé par une lumière spectrale, devenait un enfer, et leur comique montrait tout son revers absurde et cruel. Poli avait créé un spectacle sans doute provocateur et vigoureusement polémique, où se mettait en place l'exaltation des valeurs constamment tragiques sous-jacentes à toute la production de Ruzante.
Concernant le travail de Poli sur le théâtre de Ruzante, cf. l'essai de Nicola Mangini, « Giovanni Poli e il suo lavoro sul teatro di Ruzante », in *Ateneo Veneto*, CLXXVI (1989), p. 179-190 ; et de Giovanni Calendoli, « Evasione e impegno nell'interpretazione scenica del Ruzante », in Giovanni Calendoli (dir.), *Ruzante sulle scene italiane del dopoguerra*, cit., p. 53-60, en particulier sur Poli p. 53-56.

[1046] Gino Cavalieri (1895-1992), considéré parmi les meilleurs acteurs du répertoire goldonien au XX^{e} siècle, avait déjà pris part à *Il Saltuzza,* mis en scène par Cesco Baseggio en 1950.

[1047] Nereo Vianello, « Per un'edizione delle opere di Andrea Calmo. Saggio di bibliografia », in AA.VV. *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, vol. III, Rome, Bulzoni, 1976, p. 223-237, cf. p. 228.

[1048] Giovanni Poli, « Préface », in Andrea Calmo, *Las Spagnuolas*, cit., p. 6. [« alla scoperta degli altri testi del Calmo »].

[1049] Cf. Andrea Calmo, *Rodiana. Comedia stupenda e ridicolosissima, piena d'argutissimi moti e in varie lingue recitata*, Piermario Vescovo (éd.), Padoue, Antenore, 1985.

nouveau une comédie de Calmo. Le choix tombe cette fois sur *Rodiana*[1050], pièce choisie pour inaugurer les portes de son nouveau théâtre, sous les meilleures auspices de la Biennale du Théâtre qui invite Poli à présenter son spectacle dans le cadre des manifestations officielles. Enfin en décembre 1973, la nouvelle compagnie du Théâtre de l'Avogaria propose aussi *Il Travaglia*, toujours sur une proposition de Poli, qui s'est également chargé de la publication de la pièce[1051]. Entre temps, avait été entreprises les premières études linguistiques et dialectologiques sur les *Lettere* et ensuite sur le théâtre de Calmo[1052]. Poli conclut son incursion dans la dramaturgie de l'auteur vénitien en 1976, quand il crée *Le due Fiorine,* où il met en parallèle les deux comédies homonymes de Ruzante et Calmo. Ce montage, défini par Nicola Mangini comme « le spectacle le plus élaboré et sur le plan critique, le plus intéressant de ceux sortis de la forge de l'Avogaria »[1053], permettait de préciser que le soi-disant "plagiat" de Calmo vis-à-vis de la comédie *Fiorina* de Ruzante était limité seulement à la première partie de la pièce, c'est-à-dire au passage concernant la rivalité des deux amants pour Fiore, tandis que dans la deuxième partie, les personnages et les actions des deux pièces étaient différents.

Une question se pose de manière assez spontanée : pourquoi Poli met-il en scène les pièces de Calmo dans leur intégralité, ou presque, alors qu'il déstructure celles de Ruzante, et les utilise aux fins de construire ses spectacles-montages ? De fait, il faut le souligner, *Rhodiana* et *Il Travaglia* sont les deux seules comédies que Poli met en scène dans leur intégralité pendant les années à l'Avogaria, pour le reste il se dédie sans relâche à ses montages où il exprime avec force tout son monde artistique intérieur. Dans ce cadre, le travail sur le théâtre d'Andrea Calmo acquiert une valeur particulière qu'il faut chercher

[1050] Pour le titre de sa pièce, Poli rétablit la graphie originelle employée par Calmo. La première représentation de *Rhodiana* eut lieu au Théâtre de l'Avogaria le 6 octobre 1969, à l'occasion du 28° Festival International du Théâtre de Prose de la Biennale de Venise, avec la distribution suivante : M. Demetrio e Roberto Milani (Campezzo), Claudio Dell'Orso (Corado); Giovanni Perelda (Roberto), Gianni De Luigi (M. Cornelio), Gianni Guidetti (Federico), Francesco Sanvilli (Truffa), Paolo Del Piccolo (Simon), Loredana Perissinotto (M.a Sophronia), Vera Scarpa (Felicita), Pinara Pavanini (Prudentia), Efisio Coletti (Nason), Alfredo Borsato (Diomede) Adriano Bertini (Maddalena), Daniela Foà (Beatrice), Barbara Poli, etc.

[1051] Andrea Calmo, *Il Travaglia. Trascrizione ed elaborazione in due tempi di Giovanni Poli*, Giovanni Poli (éd.), Collana del Teatro a l'Avogaria, n. 1, Venise, La Tipografica, 1973.

[1052] Giuseppe Vidossi, « Parole di Andrea Calmo », in *Lingua Nostra*, XII 1952, p. 106-108 ; Nereo Vianello, « Note di Emilio Teza sulla lingua del Calmo », in *Lettere Italiane*, IX, 1957 p. 197-204 ; Gian Battista Pellegrini, « Postille a *Il Saltuzza* di A. Calmo », in *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, CXIX 1960-61, p. 1-24, dans lequel est annoncé l'établissement d'un lexique général des comédies de Calmo, dirigées par Gianfranco Folena, sous les auspices de la Fondazione Giorgio Cini de Venise. Par rapport aux études françaises en la matière, cf. l'ouvrage fondamental de Jean-Claude Zancarini, *Andrea Calmo, auteur-acteur vénitien*, thèse de doctorat sous la direction d'Adelin Charles Fiorato, Université Paris 3, 1987 ; mais aussi ses articles, notamment Jean-Claude Zancarini, « L'Autre comique dans la comédie polyglotte vénitienne du XVIe siècle », in *Images de l'Autre européen*, CIRRI, n°2, 1992.

[1053] Nicola Mangini, « Giovanni Poli e il suo lavoro sul teatro di Ruzante », cit., p. 188. [« lo spettacolo più elaborato e sul piano critico più interessante tra quelli usciti dall'operosa fucina dell'Avogaria »].

au-delà d'une simple velléité de vedettariat culturel. Sa seule motivation ne peut pas être simplement de vouloir prendre l'exclusivité du travail scénique calmien. C'est dans la préface de *Il Travaglia*, qui date de 1973, que Poli explique ce choix :

> À l'exception de *La Potione* (*sic*), qui est un réchauffé de *La mandragola* de Macchiavelli traduit en plusieurs dialectes, et de *Fiorina* écrite sur des thèmes et des contenus de Ruzante, les autres œuvres - *Las Spagnuolas* (*sic*), *Rodiana*, *Il Saltuzza*, et *Il Travaglia* – portent en elles des ferments formels extraordinaires et d'une grande actualité. Amour, sexe et homosexualité, abandons passionnels et haines, incompatibilité existentielle, raillerie, mélancolie, angoisse, sentiment du temps qui passe inexorablement explosent dans les personnages avec une violence populaire, âpre, stimulée par les cris et les imprécations, imprégnée de désirs presque jamais assouvis. Le monde imaginaire de Calmo est un fatras vaste et innombrable d'êtres humains qui aspirent à se réaliser selon leurs propres droits sexuels, à rejoindre un bonheur qui coïncide avec la jouissance du sexe[1054].

C'est donc avec cette thématique de l'amour-sexe, symptomatique de l'époque mais encore actuelle, que Poli questionne l'humanité dans l'œuvre de Calmo, à travers des personnages singuliers, comme Rosina dans *Il Saltuzza*[1055,] une femme boiteuse tourmentée par sa sexualité au point d'en devenir presque hystérique ; ou encore les différents personnages de *La spagnolas* également soumis à leurs instincts sexuels : tel le vieux Zurlotto, qui, follement amoureux de la femme d'un autre, accepte de se faire enfermer dans un sac pour pénétrer chez elle, où il est battu et humilié ; mais aussi les deux capitaines, le Grec et le Bergamasque, sont tous deux victimes de leur amour fou, au point que le Bergamasque reste accroché tout au long de la nuit - à la manière d'un pendu - sous la fenêtre de la femme qu'il aime. Seuls les serviteurs, note Poli dans ses réflexions, « réussissent à se réaliser sexuellement » : le padouan Rosato, qui s'accouple au cours de la nuit avec la vieille femme de Zurloto, et le bergamasque Menechin qui, à la fin de la comédie, parvient à épouser la *massera* Gasparina. Même dans *Rodiana,* tous les personnages sont victimes de leurs désirs sexuels. Ici, Calmo, suivant les conventions théâtrales de l'époque, donne à l'histoire une fin heureuse, mais selon Poli, les personnages portent en eux au contraire les signes de l'échec et de la défaite. Ils sont remplis

[1054] Giovanni Poli, « Andrea Calmo. Le opere », in Andrea Calmo, *Travaglia*, transcription et élaboration en deux temps de Giovanni Poli, Collana del Teatro a l'Avogaria, n. 1, Venise, La Tipografica, p. 7. [« Ad eccezione de *La Potione* (*sic*), che è un rifrittume de *La Mandragola* di Macchiavelli tradotto in vari dialetti, e della *Fiorina* scritta su temi e contenuti del Ruzante, le altre opere - *Las Spagnuolas* (*sic*), *Rodiana*, *Il Saltuzza*, e *Il Travaglia* - hanno in sé fermenti di straordinaria forma e attualità. Amore, sesso e omosessualità, appassionati abbandoni e odi, incompatibilità esistenziale, scherno, malinconia, angoscia, sentimento del tempo che scorre inesorabilmente esplodono nei personaggi con violenza popolana, aspra, acuta di grida e di imprecazioni, pregna di desideri quasi mai appagati. Il mondo dell'immaginazione di Calmo è una congerie vasta, innumerevole di esseri umani che anelano di realizzarsi secondo i propri diritti sessuali, di raggiungere una felicità che coincide con il godimento del sesso »].

[1055] Cf. Andrea Calmo, *Il Saltuzza*, Luca D'Onghia (éd.), Padoue, Esedra, 2006.

d'amertume, conscients et effrayés par le temps qui passe, sans aucune chance de retrouver ce qui a été perdu : le bonheur. C'est pour cette raison que dans sa version de 1969, Poli coupe ce finale heureux, qu'il estime dénué de toutes justifications artistiques. Ses personnages se caractérisent par l'impossibilité de concilier la quête du bonheur avec leur condition humaine et à la tombée du rideau, ils sont encore tous impliqués dans cette quête. En revanche, dans *Il Travaglia*, la fin heureuse est maintenue car, selon Poli, elle se justifie pleinement et représente même une « conclusion nécessaire »[1056] au développement de la comédie qu'il décrit comme la célébration de cette thématique de l'amour-sexe, « une sorte d'orgie érotique »[1057], dans laquelle, contrairement à d'autres œuvres, se réalisent pleinement les aspects immanentistes de la Renaissance et sa nouvelle religion, que Poli résume de cette manière : Dieu a donné aux hommes le don des biens terrestres qui peuvent être appréciés, sans préjuger du droit au bonheur dans la vie après la mort[1058]. En somme, dans *Il Travaglia*, les personnages arrivent, selon le metteur en scène, à apaiser leurs inquiétudes dans les satisfactions de leurs désirs sexuels. Moteur de la résolution du drame des jeunes amoureux, la vieille d'origine grecque, Cortese, qui, déjouant le mariage de l'ancien Colofonio - le seul personnage qui ne verra pas ses pulsions satisfaites - réussit à réunir au lit Policreto et Leonora, Valerio et Ersilia. Garbin - personnage nouveau de la galerie calmienne - garçon homosexuel et « voyeur », est en revanche celui qui permet de résoudre les tourments des serviteurs ; c'est précisément lui qui dévoile à Briccola sa nature homosexuelle refoulée, témoignant de son impuissance à satisfaire ses envies vis-à-vis de la servante Sticina, qui pourra enfin se donner au paysan Gianda, également hanté par des instincts érotiques violents.

Poli sait parfaitement que toutes les comédies de Calmo - exception faite de *La spagnolas*, qui reste la plus originale de la production[1059] - sont créées à partir des modèles littéraires de l'époque, dont Calmo reprend les situations et thématiques déjà exploitées, comme c'est le cas dans *Il Travaglia,* qui combine en partie le schéma de la comédie *Gli Ingannati* de la compagnie des Intronati de Sienne, et de *Il viluppo*, de Girolamo Parabosco[1060]. *Rodiana*, imprimée la première fois sous le nom de Ruzante[1061], qui semble

[1056] *Ibid.* [« conclusione necessaria »].
[1057] *Ibid.* [« una specie di orgia erotica »].
[1058] Cf. Giovanni Poli, « Andrea Calmo. Il Travaglia», in Andrea Calmo, *Il Travaglia*, cit., p. 9.
[1059] Cf. l'analyse de la piece fait par Piermario Vescovo dans le chapitre, « Percorsi della commedia plurilinguistica calmiana » de son ouvrage : *Id.*, *Da Ruzante a Calmo tra "signore comedie" e " onorandissime stampe"*, Padoue, Editrice Antenore, 1996, p. 136 *et sq.*
[1060] Cf. Ludovico Zorzi, « Calmo Andrea », in *Dizionario Biografico degli Italiani* - Vol. 16 (1973), consulté le 19 décembre 2014 à l'adresse internet :
http://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-calmo_(Dizionario-Biografico)/

également être inspirée de la nouvelle *Il Tofano* extraite du *Decameron* de Boccace (VII, 4) de même que *Il Saltuzza* évoque une autre nouvelle de Boccace (*Decaméron*, III, 6), *L'Assiuolo* de Cecchi et *Il Frate* de Lasca[1062]. Poli est donc conscient de l'originalité moindre de l'œuvre de Calmo sur ces aspects, par rapport à celle de Ruzante. Cela ne l'empêche pas de s'intéresser à ces figures de personnages qu'il fait sortir de ces textes (au moyen toujours d'un travail d'appropriation préalable) dans la cruauté de leurs sentiments et dans leur recherche de bonheur, d'autant plus vaine qu'ils peuvent tout au plus espérer une satisfaction seulement physique et matérielle.

Poli adhère de toute évidence à l'analyse que Nereo Vianello opère sur l'œuvre de Calmo, exprimée notamment dans l'essai *Il teatro di Andrea Calmo*, publiée en ouverture de l'édition de la *Rhodiana* dirigée par Poli, où le chercheur soutient :

> Dans le théâtre de Calmo, on peut donc voir surtout un approfondissement, au sens théâtral, des situations humaines et des motifs sociaux, et un élargissement du point de vue, qui s'avère toujours être attentif, même par rapport à certaines suggestions maniéristes et plus généralement littéraires, à la diversification des typologies humaines qui - menées à dignité d'art - trouvent leur témoin le plus attentif dans le pluralisme et son issue la plus logique dans la stylisation de la *Commedia dell'Arte*, laquelle se révèle être un prélude manifeste[1063].

Le théâtre de Calme offre en effet à Poli les mêmes catégories de personnages qui avaient peuplé sa *Commedia degli Zanni*, mais avec une complexité psychologique bien plus importante, qui se déploie également sur le plan linguistique.

I. 3 Giovanni Poli et le plurilinguisme dialectal

Ce parcours à la redécouverte des traditions de théâtre dit "populaire" et tendu vers leur réévaluation, pousse Poli à se familiariser avec toute une série de langues dialectales plus ou moins disparues, qui apparaissent, dans leur diversité, à l'intérieur du théâtre de Calmo comme dans les textes résiduels de la *Commedia dell'Arte*, et de manière mineure dans le théâtre de Ruzante. Le mélange des dialectes et des langues techniques

[1061] Sur les vicissitudes éditoriales de *Rodiana* cf. l'édition critique du texte : Andrea Calmo, *Rodiana*, Piermario Vescovo (éd.), cit.
[1062] Cf. Ludovico Zorzi, « Calmo Andrea », cit.
[1063] Nereo Vianello, « Il teatri di Andrea Calmo », in Andrea Calmo, *Rhodiana*, Giovanni Poli (éd.) cit., p. 12. [« Nel teatro del Calmo sono da vedere dunque soprattutto un approfondimento in senso teatrale di situazioni umane e motivi sociali e un allargamento della visuale, che risulta sempre attenta, anche entro avvertite suggestioni manieristiche e più generalmente letterarie, a quella diversificazione dei tipi umani che - recata a dignità d'arte - trova la sua più vigile spia nel pluralismo e il suo più logico sbocco nella tipizzazione della commedia dell'arte, della quale si trova ad essere il più cospicuo preludio »].

d'expression populaire ancienne était déjà employé par les *giullari* médiévaux et il fut ensuite réintégré par les comédiens *dell'arte* dans leurs productions. Il est vrai que cette tendance se développe tout particulièrement en territoire vénitien : on pense par exemple à Gonnella, maître de la contrefaçon et de la *mimesis* phonique-verbale, qui parlait « toutes les langues de toutes les villes d'Italie aussi naturellement que s'il y était né et avait été nourri quand il était enfant »[1064]. Car, comme l'explique Gianfranco Folena, à cette époque :

> [Venise] est un carrefour européen et méditerranéen qui nous met face aux options décisives de notre histoire linguistique et culturelle : c'est la plus grande officine du plurilinguisme littéraire et théâtral mais aussi de l'affirmation du monolinguisme toscan, à travers l'édition en langue vulgaire et la codification théâtrale[1065].

Le chercheur rappelle, en outre, les différences dialectales et les tensions sociolinguistiques existant entre les terres de la lagune et le continent (*terraferma*), compliquées par la précoce pénétration du toscan et par les flux multiples d'un grand carrefour économique et culturel. *La venexiana* et les chefs-d'œuvre de Ruzante prennent ainsi racine sur une riche tradition d'expériences expressives et spectaculaires, dans laquelle le vénitien des *cittadini* interagit avec le *pavano* des paysans ou le bergamasque des porteurs, et les inserts du florentin, du latin, du *furbesco* et allophones (allemands, dalmatiens, grecques, etc.) contribuent à créer une véritable culture du multilinguisme. Cependant « la comédie des langues » célèbre son apothéose dans les œuvres d'Andrea Calmo : *La spagnolas*, où en effet sont présentes au moins sept langues différentes : le vénitien, le padouan de Ruzante, le bergamasque, le grec chypriote, le toscan, l'allemand, le latin et certaines sous-variétés comme le vénitien avec des inflexions espagnoles, auquel fait référence le titre[1066]. « Les différentes langues sont lancées ici l'une après l'autre, ou l'une avec l'autre, comme des pétards, des fusées et girandoles d'un spectacle

[1064] Matteo Bandello, « Le novelle » in *Tutte le opere*, Francesco Flora (dir.), 2 voll., Milan, Mondadori, 1934-35, II, p. 630. [« ogni linguaggio di tutte le città d'Italia, sì naturalmente, come se in quelli luoghi fosse nasciuto e stato da fanciullo nodrito »]. Le rôle traditionnel de médiation entre la culture populaire et la culture d'élite joué par les jongleurs, les bouffons et les *charlatans,* est retracé par Piero Camporesi, *Rustici e Buffoni. Cultura popolare e cultura d'élite fra Medioevo ed età moderna*, Turin, Einaudi, 1991.

[1065] Gianfranco Folena, « Premessa », in *Filologia veneta*, I, 1988, p. IX (maintenant en Id., *Scrittori e scritture. Le occasioni della critica*, Bologne, Il Mulino,1997, p. 325-326). [« crocevia europeo e mediterraneo che ci pone di fronte a opzioni decisive della nostra storia linguistica e culturale: è la massima officina del plurilinguismo letterario e teatrale e insieme dell'affermazione del monolinguismo toscano, attraverso l'editoria volgare e la codificazione grammaticale »].

[1066] Cf. Andrea Calmo, *La spagnolas*,cit. Dans la *Zingana* de Gigio Artemio Giancarli apparaissent même des répliques dans une sorte de patois arabe de type mercantile : cf. Giancarlo Artemio Giancarli, *Commedie. La Capraria. La Zingana*, Lucia Lazzerini (éd.), Padoue, Antenore, 1991; Marco Mancini, *L'esotismo nel lessico italiano*, Viterbo, Università della Tuscia, 1992, p. 91-96.

pyrotechnique sur la lagune »[1067]. Lucia Lazzerini, qui, en 1979, publie la première édition critique de la pièce, affirme à propos de *La spagnolas* :

> C'est le triomphe de la parole dans toutes ses épiphanies possibles : estropiée, violée, contrefaite (comme dans le parler de Floricchi ou du pédant de Raguse), d'une municipalité exaspérante ou, à l'opposé, soustraite aux langues lointaines »[1068].

Le multilinguisme utilisé par Ruzante comme indicateur des dynamiques socioculturelles se dilate de façon hypertrophique chez Calmo, et en même temps, se réduit à une polychromie vertueuse, de sorte que dans *Rodiana*[1069], un seul personnage peut utiliser différentes sortes de parler. Poli apprécie ce mélange de différentes langues qu'il conserve en effet dans sa version de *Las Spagnuolas*, parce que leurs structures expressives lui paraissent les mieux à même de correspondre aux sentiments et aux angoisses des personnages : contenant et contenu adhèrent ainsi dans une harmonie presque parfaite que l'acteur, selon lui, interprète comme s'il jouait d'un instrument. Le texte de la pièce est alors, pour notre metteur en scène, comme nous l'avons déjà vu, « un phénomène musical dans lequel l'instrument-acteur joue avec son timbre, avec ses accents, et se déplace suivant un contrepoint totalement symbolique de son ressenti »[1070], c'est-à-dire, suivant la pratique contemporaine du contrepoint, comme une écriture musicale où différentes lignes de chant ou lignes mélodiques sont jouées en parallèle, créant à des endroits bien précis des accords verticaux où les voix se croisent. Mais, la question de la langue chez Poli, ne peut à notre avis se réduire à une question purement esthétique, car elle s'insère dans un débat beaucoup plus complexe que l'on ne peut ignorer, propre au contexte italien de la fin des années soixante. Et d'ailleurs, même s'il n'en a pas encore une conscience véritable, ses affirmations vont déjà dans cette direction. Et quand il déclare que « nous recherchons dans le passé seulement les enseignements les plus valides, pour un renouvellement profond du théâtre »[1071], on peut se demander quels sont les "instruments" qu'il fait ressurgir du passé pour renouveler le théâtre de demain, et

---

[1067] Gianfranco Folena, *Le lingue della commedia*, cit., p. 143. [« I diversi linguaggi sono qui sparati uno dopo l'altro, o l'uno insieme all'altro, come mortaretti, razzi e girandole di uno spettacolo pirotecnico sulla laguna »].
[1068] Lucia Lazzerini (dir.), *La spagnolas*, cit., 1979, p. 11. [« E' il trionfo della parola in tutte le sue possibili epifanie: storipiata, violentata, contraffatta (come nella parlata di Floricchi o del pedante raguseo), esasperatamente municipale o, all'opposto, desunta da lingue remote »].
[1069] Andrea Calmo, *Rodiana*, Piermario Vescovo (éd.), cit.
[1070] Giovanni Poli, *Dieci Anni*, cit., vol. II, p. 18. [« un fenomeno musicale in cui lo strumento attore suona con un suo timbro, con suoi accenti e si muove con un rapporto di linee del tutto simboliche del suo sentire »].
[1071] *Ibid.* [« noi nel passato ricerchiamo solo gli insegnamenti più validi per un profondo rinnovamento teatrale »].

parmi ses instruments, il nous semble que la question de la réactivation de la langue dialectale est primordiale.

Ce choix trouve au moins une résonance dans le ferment culturel de l'époque, en rejoignant le débat concernant la « nouvelle question de la langue »[1072]. La question de la langue est une problématique centrale en Italie, elle n'avait pas été résolue dans le passé, et a refait surface dans les années soixante-dix. Cette question remonte au *De vulgari eloquentia* de Dante et s'affirme au XV^{e} siècle avec Pietro Bembo et l'*Accademia della Crusca*. Mais, comme l'explique Giovanni Nencioni, le florentin de Dante, Pétrarque et Boccace était une langue nationale sans que la nation existe, une langue fondée sur un dialecte (parler naturel) et imposée à travers la littérature, donc une langue qui n'était pas vraiment une langue orale. Le panorama change bien des siècles plus tard avec Alessandro Manzoni (*I Promessi Sposi,* édition de 1840) et sa volonté de faire évoluer l'italien en une langue commune et démocratique. En effet, grâce à l'unité politique et administrative de l'Italie, à l'institution de l'enseignement scolaire obligatoire, aux déplacements internes de la population et à l'affirmation des nouveaux médias, il devint tout à coup possible de réaliser une unification linguistique interrégionale de la classe moyenne sans toutefois faire disparaître la tradition du langage courtois et puriste. C'est ce qui fait dire à Pier Paolo Pasolini en 1964[1073], qu'en Italie, il existe encore deux réalités linguistiques distinctes : la langue écrite et la langue parlée, la *koinè*. Il considère l'italien comme une pure invention, une langue artificielle, et les œuvres littéraires qu'elle produit sont, selon lui, sans valeur. Les seules œuvres qui ont une valeur se trouvent en dehors de cette langue « impossible ». La comédie moderne est le miroir de cette incapacité de la langue "d'État" à exprimer la voix du peuple. La langue qu'elle élabore à partir de la Renaissance, a proposé une tradition linguistique autre que celle du modèle littéraire façonné et imposé par la codification établie par Pietro Bembo, même si cela s'est produit à l'intérieur de certaines limites comme le remarque le linguiste italien Pietro Trifone[1074] qui estime que

[1072] Nous nous référons au recueil de textes publié par Oronzo Parlangeli sous ce titre (Id., *La nuova questione della lingua. Saggi raccolti da Oronzo Parlangeli*, Bari-Lecce, Editrice L'Orsa maggiore, 1969 ; nouvelle édition Giovanni Presa (éd.), préface de Vittore Pisani Brescia, Paideia, 1971). On y trouve reproduit, autour du fameux texte de Pier Paolo Pasolini intitulé *Nuove questioni linguistiche* (d'abord présenté lors d'une conférence faite en 1964, puis publié par *Rinascita* le 16 décembre de la même année et repris en tête du volume *Empirismo eretico*, Milan, Garzanti, 1972), l'essentiel des réactions suscitées à l'époque par cet article. Cf. Giovanni Nencioni, « La nuova questione della lingua », in *Saggi di lingua antica e moderna*, Turin, Rosenberg & Sellier, 1989, p. 209-219.

[1073] Cf. supra, note 245, p. 95.

[1074] Pietro Trifone, *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pise-Rome, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2000, p. 7 *et sq.*

jusqu'à la fin du XX^e^ siècle, la mimésis linguistique signifiait plutôt « l'invention » d'un italien parlé, qui de fait n'existait pas. Effectivement :

> Le manque de tradition d'un italien parlé a marqué négativement les genres théâtraux, contribuant à limiter l'importance de son rôle dans la culture italienne et européenne, avec l'exception d'une forme scénique comme l'*improvvisa* et le mélodrame (le *dramma per musica*), dans lesquels le geste et la musique comptent plus que la parole[1075].

La langue de Dante et de Boccace, même si elle est efficace théâtralement, est devenue la langue de la littérature et non pas celle de la société italienne dans la diversité orale qui alimente la langue du théâtre notamment comique. En effet, le théâtre, parce qu'il est le plus social des arts, a besoin d'« une société de parlants »[1076]. Dès ses origines dans les représentations médiévales, le théâtre comique se caractérise par le public ample et varié auquel il est destiné, et par les thématiques contemporaines dont il s'inspire, ainsi que par la recherche de moyens d'expression orale capables d'assurer une ample diffusion et une bonne réception. Tout cela en a fait le terrain privilégié pour l'assemblage et le mélange de différents "parlers populaires" et langues, jusqu'au plurilinguisme typique de la comédie de la Renaissance.

Comme nous l'avons déjà suggéré, chez Poli, l'activité de récupération et d'assemblage de filons multiples (anciens et modernes) du théâtre populaire, avec une prédilection pour le modèle de la *Commedia dell'Arte*, se rapproche des orientations antinaturalistes et plurilingues des avant-gardes du XX^e^ siècle, visant à contester le système des normes et des conventions de la culture dominante. De fait, dans sa poétique il opère une inversion de tendance par rapport à l'orientation littéraire. Il s'oriente plutôt, comme la plupart des représentants de l'avant-garde théâtrale européenne, vers la redécouverte des codes alternatifs au mode d'expression verbal, c'est-à-dire le code gestuel, visuel et sonore, primordiaux dans ses futurs montages anthologiques proposés au Théâtre de l'Avogaria.

[1075] *Ibid.* p. 103. [« La mancanza di una tradizione di italiano parlato ha inciso negativamente sulle sorti del nostro teatro, contribuendo a limitare l'importanza del suo ruolo nella cultura italiana ed europea, con l'eccezione di forme sceniche come l'Improvvisa e il melodramma, nelle quali il gesto e la musica contano più della parola »].
[1076] *Ibid.* [« una società di parlanti »].

II. LES NOUVEAUX COLLAGES "POLITIQUES" À L'AVOGARIA

> Les avant-gardes européennes et américaines proviennent de sources nombreuses, parmi lesquelles la *Commedia dell'arte* n'est pas la moins importante. Tairov et Meyerhold s'inspirent du même phénomène dans leurs polémiques contre le vérisme ; Stanislavski pour ce qui concerne l'improvisation de l'acteur, Decroux, Barrault, Marceau et Lecoq pour l'abstraction du geste. En Italie, Strehler a puisé dans le théâtre *a braccio* les motifs véritables de son fameux et très célèbre *Arlequin valet de deux maîtres*. Grotowsky et son disciple Barba et le Living Theatre ressentent eux aussi, en proposant des contenus et thèmes dramatiques de notre temps, la fascination des formes de *Commedia dell'Arte*. Personnellement, dans mes expériences passées au Théâtre de Ca' Foscari et au Théâtre de Palazzo Durini, axées sur la redécouverte et la valorisation du théâtre des comédiens nomades de la Renaissance, je n'ai peut-être pas su, bien que cela fût mon intention, dépasser les limites philologiques et archéologiques, en raison aussi des liens et de la vénération que nous, italiens, nous ressentons pour une tradition qui ne peut pas et ne doit pas être désacralisée. Aujourd'hui, en ouvrant un théâtre complètement dédié à la *Commedia dell'Arte* et en mettant en scène le premier spectacle, je me propose de conduire mes recherches et mes vérifications scéniques en essayant de découvrir quels éléments formels et quels contenus de la tradition en particulier vénitienne sont toujours valides et de quelle façon et dans quelle mesure ils peuvent s'inscrire dans le contexte des différents mouvements scéniques des avant-gardes[1077].

Cet écrit, retrouvé sur un morceau de papier dans un dossier concernant les documents produits pour la présentation du spectacle *Rhodiana* dans le cadre du XXVIII[e] Festival International du Théâtre de Prose de la Biennale, est pour nous d'un intérêt central. Il semble être un brouillon de l'incipit de la note d'intentions de Poli, appelée par la suite *Annotazioni per la messa in scene*, et publiée dans la *Préface* du texte imprimé, dans la collection des petits cahiers rouges de l'Avogaria. De fait, dans ces *Annotazioni* le metteur en scène coupe les deux premiers paragraphes sur la récupération du phénomène de la *Commedia dell'Arte* par les avant-gardes, et il commence directement en parlant de la nouvelle voie qu'il a l'intention d'entreprendre avec la mise en scène de *Rhodiana*, peut-

[1077] Giovanni Poli, document inédit dactylographié, retrouvé dans les Archives du Théâtre Avogaria dans le dossier *Rhodiana. Materiale vario per Biennale*. [« L'avanguardia europea e americana esce da varie fonti, non ultima delle quali è la Commedia dell'Arte. Allo steso fenomeno s'ispirano Tairov e Meyerhold nelle loro polemiche contro il verismo; Stanislawkij per quanto riguarda l'improvvisazione dell'attore, Decroux, Barrault, Marceau e Lecoq per l'astrazione del gesto. In Italia lo stesso Strehler ha colto nel teatro a braccia i motivi più validi del suo famoso e acclamatissimo Arlecchino servitore di due padroni. Grotowsky e il suo seguace Barba e il Living Theatre sentono anch'essi, pur proponendo contenuti e temi drammatici del nostro tempo, il fascino delle forme della Commedia dell'Arte. Io personalmente, nelle mie passate esperienze al teatro di Ca' Foscari e al Teatro di Palazzo Durini, proponendomi la riscoperta e la valorizzazione del teatro dei commedianti nomadi del Rinascimento, non ho saputo, forse, per quanto ciò fosse nelle mie intenzioni, superare i limiti filologici e archeologici. Anche per i legami e la venerazione che noi italiani sentiamo per una tradizione che non si può e non si deve dissacrare. Oggi, nell'aprire un teatro completamente dedicato alla Commedia dell'Arte e nel mettere in scena il primo spettacolo, mi propongo di condurre le mie ricerche e le mie verifiche sceniche tentando di scoprire quali elementi formali e quali contenuti della tradizione in particolare veneta siano ancora oggi validi e in quale modo e misura essi possano contribuire nel contesto dei vari movimenti scenici d'avanguardia »].

être pour ne pas trop insister sur ce qu'il considère en partie comme des échecs de sa production antérieure. Ce spectacle inaugure, sous les auspices du Festival, les activités du nouveau Théâtre de l'Avogaria. La Biennale ayant accepté la proposition de Poli d'insérer le spectacle dans le programme officiel en tant que création d'une compagnie expérimentale, cela donne une impulsion déterminante à l'ouverture de cet espace dont la naissance aurait pu être bloquée par de nombreux problèmes financiers et bureaucratiques. L'Avogaria figure ainsi parmi les lieux investis par le Festival. Il ouvre ses portes le 17 septembre 1969, inauguré par Jacques Lecoq, qui y tient un séminaire sur le retour à l'expression physique de l'acteur, et Poli, avec sa néo-compagnie[1078], y présente, du 6 au 8 octobre 1969, sa pièce *Rhodiana*.

L'extrait cité ci-dessus nous indique, outre l'importance que recouvre pour Poli la "réappropriation" moderne de la *Commedia dell'Arte* dans le contexte européen, les nouvelles aspirations artistiques du metteur en scène, qui se montre clairement conscient de devoir surmonter les limites d'une lecture philologique et archéologique du phénomène. Son nouveau projet est alors celui de capitaliser les longues années d'étude et de vérifier quels liens existent entre les mouvements européens et américains des avant-gardes, qui, dans leurs polémiques contre le réalisme, s'inspirent, bien que partiellement ou indirectement, des méthodes et formes du théâtre à l'impromptu, en particulier en ce qui concerne l'improvisation et l'abstraction du geste, et des dynamiques de jeu de la *Commedia dell'Arte*.

L'ouverture de l'Avogaria coïncide également avec une saison théâtrale, celle de 1968-69, très particulière sur le plan social et politique, dont on trouve des échos nombreux sur les scènes occidentales les plus significatives. Elle est en effet une saison de consécration définitive des tendances expérimentales, antibourgeoises et antiacadémiques des avant-gardes théâtrales : en Amérique, le Living Theatre met en scène son chef d'œuvre absolu *Paradise Now*, Grotowski propose son dernier spectacle *Apocalypsis cum figuris* et Eugenio Barba créé *Ferai*[1079]. En Italie, c'est un moment très remarquable, qui détermine, par exemple, pour le couple Fo-Rame, le début d'une nouvelle phase, celle appelée

[1078] Les acteurs qui participent à cette première sont : M. Demetrio e Roberto Milani (Campezzo), Claudio Dell'Orso (Corado); Giovanni Perelda (Roberto), Gianni De Luigi (M. Cornelio), Gianni Guidetti (Federico), Francesco Sanvilli (Truffa), Paolo Del Piccolo (Simon), Loredana Perissinotto (M.a Sophronia), Vera Scarpa (Felicita), Pinara Pavanini (Prudentia), Efisio Coletti (Nason), Alfredo Borsato (Diomede) Adriano Bertini (Maddalena), Daniela Foà (Beatrice), Barbara Poli.

[1079] Ferruccio Marotti, « Elogio a Dario Fo. Dario Fo: drammaturgia d'autore/attore », n°1, *Ariel*, 2006, p. 28-29.

communément « rouge » ou « militante[1080] », qui amènera Dario Fo, dans le cadre du Collectif théâtral *Nuova scena*[1081], à mettre en scène son spectacle fétiche *Mistero Buffo,* avec lequel l'artiste vise à contester, avec « les armes de la moquerie et du déguisement caricatural »[1082], le système des normes et des conventions de la culture dominante.

Dans ce contexte très connoté politiquement et idéologiquement, le travail de Poli s'insère en douceur, et son questionnement, axé plutôt sur des questions esthétiques, n'acquerra jamais la force perturbatrice et provocante des spectacles de son collègue milanais. Pour le metteur en scène, l'interprétation du passé (le Moyen Âge et la Renaissance en particulier) est un choix qui résulte d'une exigence intime, spirituelle, en d'autres termes, celle d'une recherche des prototypes, c'est-à-dire des images à mi-chemin entre le monde du passé et le monde du présent. Sa vision très dramatique de la civilisation contemporaine le porte plutôt à mettre le spectateur face aux images d'un passé qui, selon lui, étaient spéculaires de la condition humaine de son temps, de sorte que cette humanité aliénée et lacérée trouve, à des degrés divers, un écho dans la vision des spectateurs modernes. Pendant la fin des années d'activité à Ca' Foscari et l'ouverture de son Théâtre de l'Avogaria, Poli réalise un parcours qui l'éloigne toujours plus de la conception ludique du théâtre des masques qu'il avait pu expérimenter jusque-là, et se met à la recherche d'une réelle nécessité culturelle et "politique", dans l'acception la plus large du terme.

Les mises en scène (notamment celle de *Rhodiana* 1969 et de *Il Travaglia* 1973), les spectacles-anthologies, (tel que *Cronache veneziane* 1970, *L' alfabeto dei villani* 1971 et *Gli ultimi carnevali di Venezia* 1975), ainsi que son unique création dramaturgique (*Mamole e Buli* 1976), répondent à cette volonté d'être un parangon d'un théâtre politique, donc d'un théâtre de tous et pour tous, dans l'acception de Piscator. Poli se consacre en profondeur à étudier la poétique et la pensée artistique du metteur en scène fortement lié au mouvement communiste russe des années vingt, et les nombreuses notes qu'il a laissées

[1080] Concernant la subdivision chronologique de l'activité de Dario Fo, voir : Luciana D'arcangeli, *I personaggi femminili nel Teatro di Dario Fo e Franca Rame*, Florence, Cesati, 2009, p. 315-336. L'auteur identifie six périodes : *Le origini*, *Farse, Commedia dell'Arte*, *Il teatro politico 1968-1970*, *Il teatro politico post 70*, *Teatro Civile* et *Teatro sociale*.

[1081] Avec le Collectif *Nuova scena* commence la période normalement appelée "période rouge" de l'artiste, qui succède à la « période bourgeoise ». C'est à ce moment que le couple Fo - Rame décide de descendre « du piédestal de leur condition sociale et professionnelle » et d'abandonner le « théâtre bourgeois » en s'éloignant de plus en plus d'une conception purement représentative et ludique du théâtre (celle des débuts). (cf. Chiara Valenti, *La storia di Fo*, Milan, Feltrinelli, 1977, coll. "Universale Economica" n°792, p. 104 ; puis : *La storia di Dario Fo*, deuxième édition revisitée et augmentée, Milan, Feltrinelli, 1997). Pour un approfondissement de cette époque, nous nous permettons de renvoyer à Simone Soriani, *Dario Fo dalla commedia al monologo (1959-1969)*, Pise, Titivillus Edizioni, 2007. La biographie chronologique de Dario Fo et Franca Rame est consultable sur le site : http:// www.archivio.francarame.it/

[1082] *Ibid*. [les armes dello sberleffo et du déguisement caricatural]

et que nous avons retranscrites témoignent de cette fascination. Il fait ressortir de ces notes ce qu'il perçoit comme des points de conjoncture entre leurs deux poétiques, et tout d'abord le fait que Piscator veut « rendre présent le passé » et que, pour ce faire, « il se sert des textes du passé pour exprimer ses idées marxistes »[1083]. Il note ensuite que le maître allemand « fonde son théâtre dans l'unité idéologique qui peut unir la salle et la scène »[1084] Suivant la même voie, Poli s'appliquera lui aussi à mettre en place toute une série d'initiatives, comme l'installation d'expositions, l'organisation de débats ouverts à tous et le choix du principe de gratuité des représentations. Même si d'un côté cette dernière mesure est simplement en continuité avec l'expérience universitaire menée à Ca' Foscari, de l'autre, appliquée à un théâtre privé et non subventionné, celui de l'Avogaria à ses débuts, elle implique un choix plus que politique d'ouverture vers la population. De plus, ce rapprochement entre la scène et la salle advient aussi sur un plan proprement artistique puisque Poli explore de nouvelles formes esthétiques.

II. 1 La mise en place d'une nouvelle esthétique

L'un des principes centraux de cette nouvelle voie d'investigation, qui pousse à l'extrême l'idée d'un théâtre pur que Poli avait déjà commencé à explorer aux temps de Ca' Foscari, concerne la purification de l'espace : « La scène, comme élément descriptif ou décoratif, est totalement abolie »[1085]. Premier exemple de l'application de ce principe, *Rhodiana* (1969), qui ouvre la voie à une pensée polienne exacerbée, se concrétise dans une pratique à la fois dramaturgique et scénique, bien définie et très structurée au niveau esthétique. Ainsi, comme on peut le remarquer dans les documents iconographiques ci-dessous (ill. 12), en ce qui concerne la scénographie, Poli adopte des formes d'abstraction complète : le rideau est aboli ainsi que les toiles de fond, les pendrillons et chaque élément figuratif, seuls des plans horizontaux donnent du mouvement à la scène, permettant aux acteurs un déplacement et un positionnement à la fois horizontal et vertical. L'unique élément extra-théâtral dont Poli n'arrive pas à se départir, et, au contraire, sur lequel il

[1083] Giovanni Poli, « Teatro politico », in *Concetti teatrali,* in Annexe, p. 129. Ces informations sont probablement tirées de l'ouvrage : Erwin Piscator, *Il teatro politico*, Alberto Saini (éd.), Turin, Einaudi, 1960. [«rendere presente il passato » et « il si serve di testi del passato per esprimere le sue idee marxiste »]
[1084] *Ibid.* [« Fonda il suo teatro nell'unità ideologica che può unire la sala e la scena »]
[1085] Riferimento, Indicazioni sceniche (p. 17) [« La scena, come elemento descrittivo o decorativo, viene totalmente abolita»].

s'appuie résolument pour créer ses atmosphères suggestives est la lumière, car elle donne vie au cadre totalement noir qui accueille cette scène de groupe.



Ill. 13. *Rhodiana* - Ruzante, mise en scène au Théâtre de l'Avogaria - Festival International du Théâtre de Prose de la Biennale, Venise, ATP, (1969).

Au plafond du petit théâtre de l'Avogaria, des réflecteurs sont disposés à la vue du public, chacun projetant des faisceaux de lumière fermés mais fixes, les acteurs bougeant de façon limitée créent ainsi un effet de tableau vivant. Chaque projecteur dispose de son propre circuit indépendant, ce qui donne la possibilité de mettre en lumière chaque personnage individuellement, comme on le voit dans cette image, où le visage de chaque acteur est éclairé. De cette manière, Poli peut créer des effets visuels très forts, par exemple en faisant surgir du noir, lentement, les personnages qui prennent forme avant de disparaître à nouveau dans la dissolution de la lumière. C'est ainsi que dans ce spectacle, mais aussi dans *Cronache veneziane* (1970) ou encore dans *Il Travaglia* (1973), chaque personnage agit dans son propre champ de lumière, sans avoir jamais, ou presque, de contact physique avec les autres.

Ces illustrations photographiques ouvrent sur un univers totalement nouveau par rapport à celui auquel nous étions habitués jusqu'à présent, puisque non seulement les masques (objet) de *Commedia* ont disparu, mais aussi les corps des acteurs apparaissent totalement changés, la gestuelle stéréotypée qui prévaut dans les images précédentes est ici totalement absente. Mais ce n'est pas seulement la gestuelle qui a changé, c'est toute la conception du jeu qui tend maintenant vers des formes d'abstraction nouvelles pour Poli,

et qui atteindront des sommets dans *L'alfabeto dei villani* (1971). Ces images sont déjà la preuve d'une direction bien précise. Le jeu des acteurs est frontal : les acteurs s'adressent directement au public. Poli, au fur et à mesure des années, "tourne" littéralement tous ses personnages face au public, en privilégiant le système communicatif vertical et en cassant ainsi le quatrième mur. Avec le terme « quatrième mur », nous nous référons, évidemment, à la théorie de Diderot[1086] selon laquelle il existe un mur invisible qui fait de la scène un espace-temps séparé de la salle et qui place les spectateurs et les acteurs dans deux mondes différents : le public regarde comme un voyeur ce qui se passe sur la scène. Le metteur en scène intervient ainsi sur les processus même de la communication théâtrale qui normalement s'oriente dans une double direction : le niveau communicatif vertical qui concerne le rapport entre auteur et public, et celui, horizontal, qui représente le niveau communicatif interne au texte, entre acteurs. Ce rapprochement entre la scène et la salle advient aussi au niveau physique, les éléments du décor, un ensemble de plans - eux aussi en noir - plongent vers le public, où, dans une sorte de demi-cercle se trouve une plate-forme, comme pour rappeler le *Timèle*[1087] du théâtre grec.



Ill. 14. *Rhodiana* - Ruzante, mise en scène au Théâtre de l'Avogaria - Festival International du Théâtre de Prose de la Biennale, Venise, ATP, (1969).

[1086] « Soit donc que vous composiez, soit que vous jouiez, ne pensez non plus au spectateur que s'il n'existait pas. Imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre. Jouez comme si la toile ne se levait pas. ». Denis Diderot, *Le Père de Famille. Comédie en cinq actes, et en prose, avec un discours sur la poésie dramatique*, Amsterdam, [s.n.], MDCCLVIII, p. 86.

[1087] Dans le théâtre grec on indiquait avec le terme de *Timèle* l'autel réservé à Dionysos au milieu de l'orchestre.

L'idée de Poli est alors d'« engager le spectateur dans une participation plus directe ». À cet effet, il explique que « nous considérons comme lieu de l'action non seulement la scène mais aussi une partie semi-circulaire dans le parterre »[1088]. Les costumes sont pensés dans le simple but de différencier les acteurs du public et les personnages entre eux, et ils se détachent de toute référence historique, puisqu'ils s'expriment seulement par la couleur.

Tous ces éléments concrets servent de cadre, dans *Rhodiana*, ainsi que dans les anthologies scéniques ultérieures, à un jeu à la fois frontal et simultané. Cette typologie de jeu, qui peut se réaliser seulement à l'impromptu, doit permettre à l'acteur, selon Poli, de se sentir possédé progressivement par le personnage auquel il s'identifie et à travers qui il s'exprime. Elle est utilisée à des moments précis de la pièce, notamment au début, à la fin et lors des passages entre les différentes scènes. Voici comment Poli décrit l'ouverture du spectacle tout en expliquant cette nouvelle approche :

> Pendant la première scène, les personnages viennent du fond de scène dans une lumière générique, apparaissant à la porte la plus haute des gradins. Ils descendent lentement, jouant simultanément leurs répliques jusqu'au plateau. Ils se disposent, accroupis et à genoux, autour de la plateforme de l'hémicycle. La récitation simultanée devient alors violente, exaspérée. Chaque interprète tente, avec toutes ses énergies psychiques, vocales et gestuelles, d'entrer dans le personnage. Quand il sent qu'il le possède, il élève la voix au-dessus des autres[1089].

C'est ainsi que l'intrigue de la pièce, dont la protagoniste est Beatrice - la fille de Rhodes, qui donne son titre à la pièce - venue à Parme avec sa mère Sofronia en quête de son père Demetrio et de son frère Roberto, exilés dans les terres vénitiennes depuis quinze ans, devient un simple prétexte.

> Les types perdent leurs caractéristiques psychologiques pour assumer, de manière expressive, les valeurs du symbole moral, social et religieux, et s'insèrent dans une sorte de chœur dans lequel l'« un » se manifeste dans le rapport critique des « autres », en illuminant des aspects de l'inconscient[1090].

[1088] Giovanni Poli, « Annotazioni per la messa in scena », in Andrea Calmo, *Rhodiana*, Collana del Teatro a l'Avogaria, n°2, Venise, La Tipografica, 1969, p. 13. [« A coinvolgere lo spettatore in una più diretta partecipazione […] consideriamo come luogo per l'azione non solo il palcoscenico ma anche un'area semicircolare della platea »].

[1089] Giovanni Poli, « Indicazioni sceniche », in Andrea Calmo, *Rhodiana*, cit., p. 17. [« Alla scena 1, i personaggi entrano dal fondo-scena in una luce generica, apparendo sulla porta più alta della gradinata. Lentamente scendono, recitando simultaneamente le proprie battute, sino in platea. Si dispongono, accosciati e in ginocchio, intorno alla pedana dell'emiciclo. La recitazione simultanea ora diviene violenta, esasperata. Ogni interprete tende, con tutte le sue energie psichiche, vocali e gestuali, ad entrare nel personaggio. Quando sente di possederlo, alza la sua voce al di sopra delle altre »].

[1090] Giovanni Poli s'exprime ainsi dans la préface au texte de *Gli ultimi Carnevali*, où il fait une sorte de bilan de ses expériences antérieures dès la *Rhodiana* à *L'alfabeto de villani*, en passant par *De Jerusalem*. Giovanni Poli, « Prefazione. Note al testo » in Id., *Gli ultimi carnevali*, p. 9. [« i tipi perdono le loro caratteristiche psicologiche per assumere, espressionisticamente, valori di simbolo morale, sociale e

Les personnages des cette pièce, hantés, comme nous l'avons vu précédemment, par cette incessante quête de bonheur à travers la réalisation de leurs instincts sexuels, n'arriveront pas dans la réadaptation de la pièce de Poli a résoudre leur drame intérieur, le spectacle omettant la fin heureuse, prévue par Calmo, et l'anagnorisis finale de la famille de Demetrio -le mariage entre les deux jeunes amants (Federico et Beatrice) et le pardon mutuel du vieux couple de *fedifragi*, Felicita et Cornelio- reste donc sans conclusion.

Après cette première expérience scénique, qui pose les bases d'une nouvelle esthétique, Poli renoue avec sa vraie passion, et se lance à nouveau dans la création de ses montages dramatiques, ouvrant ainsi, selon l'expression de Nicola Mangini, « une nouvelle phase, certes la plus féconde d'expériences et de résultats »[1091]. C'est ainsi que la relation que Poli établit avec le travail de Calmo et de Ruzante s'inscrit dans un cadre plus large, comme élément d'un panorama historique, celui du XVI^{e} siècle vénitien, dont les deux auteurs sont pour Poli les poètes les plus importants.

II. 2 Le théâtre choral : *Cronache veneziane*

Pour Poli, les deux années 1970 et 1971, sont particulièrement prolifiques du point de vue de la création dramatique, car il reprend avec vigueur sa technique de montage, motivé comme toujours par la nécessité de répondre au développement d'une thématique prédéterminée[1092]. Durant cette période, il crée deux de ses nouvelles anthologies les plus suggestives : *Cronache veneziane. L'amore, la violenza e la morte nella Venezia del'500*[1093], en ouverture de la deuxième saison du théâtre (décembre 1970) et *L'alfabeto dei villani. Panorama storico sociale sulla condizione del contadino veneto nel '500 da*

---

religioso, e si inseriscono in una sorta di coro nel quale l'"uno" si manifesta nel rapporto critico degli "altri", illuminandosi degli aspetti dell'inconscio »].

[1091] Nicola Mangini, « Giovanni Poli e il suo lavoro sul teatro di Ruzante », in *Ateneo Veneto*, CLXXVI (1989), p. 179-190. P. 185. [« una nuova fase, certo la più feconda di esperienze e di risultati »].

[1092] Entretemps, il avait quand même créé le spectacle-anthologique *De Jerusalem celesti et de Babilonia civitate infernali* tiré des textes du XIII^{e} siècle de Giacomino da Verona et Bonvesin da la Riva, qui, même s'il n'est pas déterminant dans notre réflexion, représente toutefois un des spectacles les plus révélateurs de cette nouvelle voie esthétique prise par Poli. Il fut présenté en mai 1970 dans le cadre du premier séminaire international sur le théâtre de recherche organisé par le Festival de Prose de la Biennale. Concernant ce spectacle, cf. Giovanni Poli, *Il teatro della Commedia dell'Arte a l'Avogaria*, cit., p. 35-36 ; et le volume de *La Biennale di Venezia*, *1° Incontro seminario internazionale dei teatri di ricerca 10-18 mai 1970*, Venise, Edizioni Biennale, 1970, p. 37- 43

[1093] La première représentation de *Cronache veneziane. L'amore, la violenza e la morte nella Venezia del'500*, a eu lieu à Venise au Théâtre Avogaria en novembre 1970. La pièce n'a jamais été publiée, mais nous avons retrouvé le scénario manuscrit dans les archives de la famille Poli, que nous proposons en annexe. Cf., Annexe, p. 67 *et sq.*

documenti letterari dell'epoca[1094], en conclusion de celle-ci en septembre 1971. Sur le plan formel, les deux œuvres repèrent et exploitent encore plus en profondeur les éléments scéniques explorés dans la précédente mise en scène calmienne : absence de scénographie réaliste, présence des éléments figuratifs abstraits tels que les plans horizontaux, ou même des cubes (*L'alfabeto dei villani*), développement de la scénographie également sur l'axe vertical (*Cronache veneziane*), évolution même de la technique de jeu qui tend de plus en plus à être une récitation purement chorale.

Avec *Cronache veneziane*, - dont le titre dans son intégralité est déjà assez significatif de l'intention historiographique donnée à la composition - Poli lance une recherche fructueuse sur une large base historico-documentaire avec l'idée d'offrir une fresque sur les thématiques de l'amour, de la violence et de la mort dans la Venise du XVI^{e} siècle. Ce spectacle se veut la célébration d'une collectivité photographiée dans des moments capitaux de son existence : de la douceur de l'amour à l'horreur du sang, à travers les images suggérées par les *Contrasti* de Leonardo Giustiniani, *La venexiana* de l'auteur anonyme, *La spagnolas* d'Andrea Calmo, et le dialogue de *Bilora* de Ruzante, avec un épilogue qui évoquait la peste de 1575, pendant laquelle, à Venise, moururent plus de quarante mille personnes.

Le spectacle est le résultat de l'assemblage de quatre scènes extraites respectivement des quatre œuvres citées ci-dessus, relatives à quatre histoires d'amour différentes : celle, tourmentée, d'Angela et Valeria pour l'infidèle et bel étranger Julius (*La venexiana*) ; celle, cruelle, du capitaine bergamasque Scarpela, amoureux de la femme du *bravo* Spezafer qui, à la fin, a le dessus sur son adversaire (*La spagnolas*) ; celle, triste, de la jeune fille qui, après une nuit d'amour passionnée avec son amant auquel elle a cédé, est abandonnée par lui à l'aube (*Contrasti*) ; ou encore celle, absolument tragique, d'un paysan padouan contraint de tuer un vieil homme pour récupérer par la force sa femme Dina qui avait choisi le confort plutôt que l'amour (*Bilora*). Dans l'idée de Poli, ces histoires, toutes différentes et tragiques à la fois, doivent représenter des faits divers qui se produisent au cours d'une seule et même nuit dans la Venise de la Renaissance. Mais les événements ne se succèdent pas dans un ordre chronologique et progressif, ils se juxtaposent les uns aux autres, selon une technique de montage alternée presque cinématographique, c'est-à-dire où les différentes scènes d'amour originales sont fragmentées et se déroulent par courtes séquences, de façon alternée. Nous proposons ci-

[1094] Cf. Giovanni Poli, *L'alfabeto dei villani. Panorama storico sociale sulla condizione del contadino veneto nel '500 da documenti letterari dell'epoca,* Collana del teatro a l'Avogaria, n. 3, Venise, La Tipografica, 1971.

dessous, à titre d'exemple, un passage tiré de la transcription de la pièce dont nous avons trouvé le texte original dans les archives de la famille Poli, et que nous proposons transcrit dans son intégralité en annexe[1095]. Il s'agit de la fin de la septième scène du premier acte, suivi par le début de la scène suivante, où se mêlent les répliques, les personnages, et les histoires de trois des différents textes sources : *Contrasti* de Giustiniani, *La venexiana* d'auteur anonyme du XVI^{e} siècle, et *La spagnolas* d'Andrea Calmo.

AMANTE Ma femme vagabonde
Embrasse-moi un peu avec ta jolie bouche!
O mon âme
Redresse-toi un peu, mon cher ange !
DONNA Ah pauvre de moi,
Je suis l'esclave de ton cœur
Ah doux amour,
Fais donc ce que tu veux…
VALIERA Trois heures viennent de sonner, et il n'est pas venu, tu ne lui as pas parlé clairement, Oria.
ORIA Je lui ai parlé très clairement. Il lui sera arrivé un contretemps, et il n'aura pas pu venir.
VALIERA Tu sais quoi?
ORIA Quoi? Dites.
VALIERA Il doit y avoir une amoureuse qui veut dormir avec lui!
ANGELA Voilà, Anzola, il t'a satisfaite. Voilà qu'il a pris ton amour et ton espérance.
JULIO Sainte Vierge, c'est vous qui êtes mienne, mon espérance, ma dame! [1096]
ANGELA Ma douce âme, je croyais que tu avais apporté de l'eau pour éteindre le feu de ma poitrine,
Mais tu as apporté du bois et du charbon pour l'embraser.
JULIO Je viens librement vers vous. Maintenant je suis attaché comme un malfaiteur : votre prisonnier[1097].
ANGELA Je ne saurais souffrir que tu me sois enlevé, mais je veux te tenir ainsi, serré entre mes bras!
JULIO Ma dame, vous m'avez embrassé. Laissez-moi vous embrasser à mon tour.
ANGELA Oui, mais donnez-moi votre bouche.
JULIO C'est ainsi que vous la voulez ?
ANGELA Toute, toute entière, oui![1098]

Scène V

SCARPELA Je suis venu avec une veste courte pour avoir les jambes libres, au cas où il faudrait sauver sa vie comme un homme courageux, et manier les armes de haut en bas, sans aucune entrave!
SPEZAFER Vous êtes arrivé au bon moment. C'est justement l'heure.
SCARPELA Beh, qu'avez-vous fait?[1099]

[1095] Cf. Annexe, *Cronache veneziane*, p. 67 *et sq.*
[1096] Poli coupe la première partie de la réplique d'Angela : « Je veux le garder, qu'il ne me soit pas enlevé ; mais le garder ainsi dans les bras, serré. (*Elle l'embrasse*) ». [« Lo mio lo volio guardar, ché nol sia robáo; ma tegnerlo cussí in le brazze, streto.*(L'abbraccia)* »].
[1097] Poli coupe la fin de la réplique de Iulio : « prisonnier de ces douces mamelles. (*Il se penche et embrasse sa poitrine*) », ainsi que plusieurs répliques successives entre les deux amants. [« preggion de queste mammeline dolce. *(Chinandosi a baciarla sul petto)* »].
[1098] Poli coupe encore un autre passage de la scène pour arriver directement à ces deux répliques finales. Pour ce faire, il est contraint aussi de remplacer le substantif « lenguina », autour duquel est centré l'échange de répliques supprimé, avec celui plus générique de « boca ».

La subdivision chromatique nous aide à repérer les différents passages que Poli assemble, sans solution de continuité, passant de l'échange des répliques entre les deux amants des *Contrasti* (en noir), où la jeune femme cède enfin aux avances de son amant, à celui entre Valeria et sa servante Oria (en orange), protagonistes, comme nous le savons, de *La venexiana*, dont les répliques sont tirées de la première scène du troisième acte de la pièce. Mais ce n'est pas tout car, à l'impatience de la jeune épouse qui ne voit pas arriver le bel étranger Julio (objet de sa convoitise), fait écho, en se juxtaposant sans aucune transition au niveau textuel (probablement, au niveau scénique, le passage de focus était obtenu avec une alternance de lumières), l'échange amoureux entre la veuve Angela et Julio (en bleu), qui sont en train de se délecter dans un échange passionné et sensuel, extrait, à quelques répliques près, de la troisième scène du troisième acte, toujours de la même pièce. Une fois terminée cette septième scène du premier acte de *Cronache veneziane*, Poli reprend son récit (en vert) avec les personnages de *La spagnolas* de Calmo (utilisant un passage du début de l'acte III ; la pièce n'étant pas divisée par scènes, mais seulement en actes, cinq pour la précision), qu'il avait déjà présenté au public au cours de la quatrième scène, pour les laisser ensuite dans l'ombre et les reprendre plus tard. Au début de la huitième scène, il développe ainsi leur histoire et peu après le capitaine bergamasque Scarpela est berné par le *bravo* Spezafer qui, détestant comme tous les autres Vénitiens (explication donnée par Poli dans son synopsis de la pièce)[1100] les mercenaires bergamasques, n'hésite pas à lui tendre un piège (il le laisse pendu sous la fenêtre de la femme dont il est amoureux), non sans lui avoir soustrait avant de l'argent.

Le temps du récit devient alors en fait le temps de l'auteur, le temps de Poli, et de la vision qu'il propose de la Venise de la Renaissance aux spectateurs du XX^{e} siècle. Par

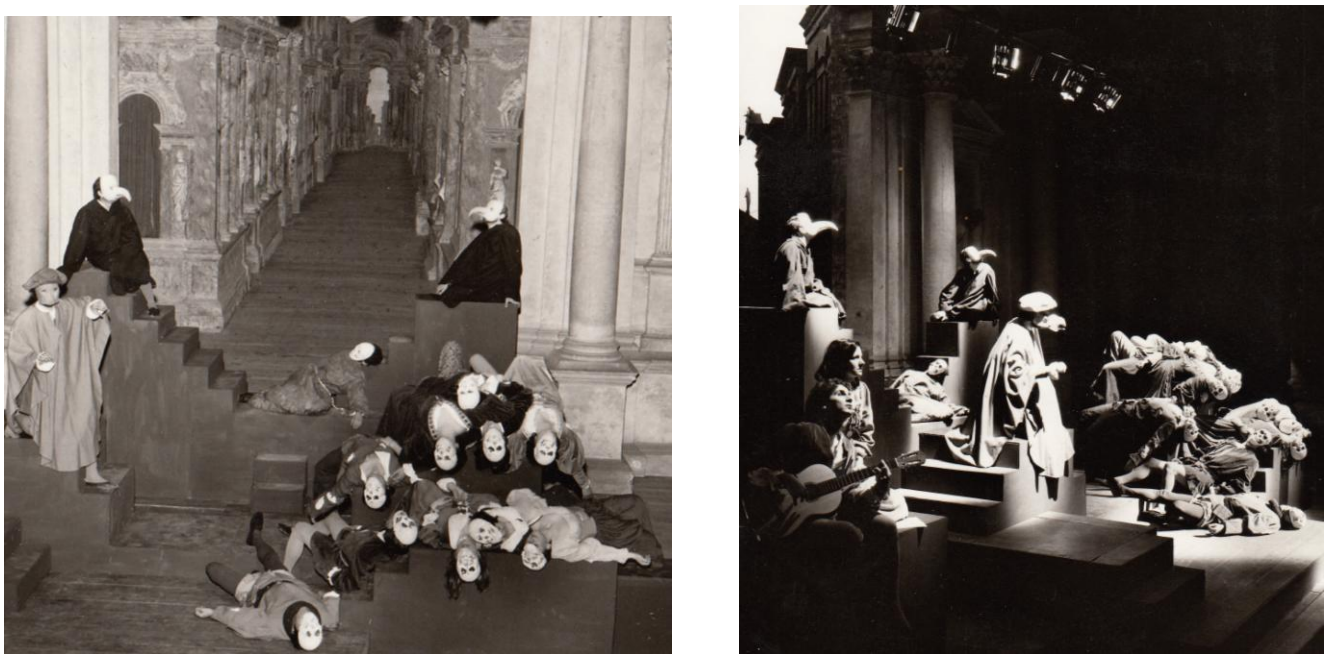
[1099] Giovanni Poli, *Cronache veneziante*, in Annexe p. 78-79. [« Amante : Donna mia pelegrina, / Bàsame un poco con la bocca bella ! / O anima divina, / Drìzzate un poco, cara mia anzoletta ! / Donna : Ahi me meschinella, / Io contento el tuo core, / Ahi dolce amore, / Fa pur quel che tu vòi…. / Valeria : El xé sonao tre ore e costù no vien, ti non gh'ha parlao ciaro, Oria. / Oria : Mi gh'ho parlao ciarissimo. Forsi che 'l ghe xé intravegnúo qualche disconzo, che no ha podesto vegnir. / Valeria : Sastu che ? / Oria : Che ? Disé / Valeria : Qualche morosa che vuol dormir con esso ! / Angela : Ecco, Anzola el te contento. Eco che ti ha presso el to amor e tutta la to speranza. / Julio : Madona, sete voi mia, mia speranza, mia signora ! / Angela : Anima mia dolce, credea che ti avessi portao aqua per morzar el fogo del mio peto, ma ti ha portao legna e carbon per farlo pì arder. / Julio : Io venni libero a vostra Signoria. Ora sun legato più che malfattore: Vostro pregion / Angela : Ni te vojo vardar che ne te me sia robao, ma tegnerte cussì, in le brazze stretto ! / Julio : Madonna, me avete abbrazzato. Lassate che ve abbrazza ancora voi. / Angela : Si, ma dame la boca. / Julio : Volete così ? / Angela : Tuta, tuta, sì ! (Scena VIII) Scarpela : A so' venut a la curta per esser pì espedit de le gambi, sel bisogne scampar la vita da valentom e manizà i armi de sot, de sora, senza impediment algun ! / Spezafer : Vu se' vegnuo al pì bel tempo del mondo. Aponto adesso è l'ora. / Scarpela : Be', coss'avì fat ? »].

[1100] Pour avoir une lecture plus philologiquement correcte des raisons sociopolitiques du conflit entre les deux personnages, cf. Piermario Vescovo, *Da Ruzante a Calmo tra "signore comedie" e " onorandissime stampe*, cit, p. 136 *et sq.*

ailleurs, l'auteur-monteur adopte ici, pour la première fois, un montage de nature polyphonique avec lequel il essaie d'« expérimenter un texte dans lequel la partie dialogique puisse alterner avec la partie chorale, où à des moments d'expression physique abstraite succèdent des scènes de réalisme cru »[1101]. Comme le décrit un journaliste qui assiste à la prestigieuse reprise de la pièce au Théâtre Olympique de Vicence en avril 1972 :

> Parfois sur la scène, constituée de praticables en bois éclairés par une série de réflecteurs, on assiste au dénouement simultané des épisodes pendant qu'une douce voix de femme chante des chansons d'anonymes du XVI[e] siècle[1102].

Le théâtre de Poli se fait toujours plus « émouvant et stimulant »[1103], comme le montrent les illustrations ci-dessous. Elles donnent une idée de l'agencement scénique du dernier tableau de la pièce, où s'exprime, dans une atmosphère solennelle et tragique, l'inéluctabilité de la mort engendrée par la peste de 1575 qui s'abat sur la République de Venise, alors au sommet de sa puissance économique et politique. Les magnifiques architectures palladiennes du théâtre de Vicence servent de cadre à ces images plastiques, symboles de la « couleur » de la peinture du XVI[e] siècle.



Ill. 15. *Cronache veneziane* - Giovanni Poli, mis en scène au Théâtre Olympique. Cie Avogaria, Vicence ATP, (1972).

[1101] Giovanni Poli, *Il teatro della commedia dell'arte a l'Avogaria*, (1969-1979), Venise, La Tipografica, p. 35. [« sperimentare un testo in cui la parte dialogica si alternasse a quella corale e a brani di espressione fisica astratta succedessero scene di crudo realismo »].
[1102] I.f., « L'amore e la morte a Venezia», in *Il giornale di Vicenza*, 30 avril 1972. [« Talvolta sulla scena, costituita da praticabili di legno illuminati da una serie di riflettori, si assiste allo snodarsi contemporaneo degli episodi mentre una dolce voce di donna canta canzoni di anonimi del '500 »].
[1103] *Ibid.* [« emozionante e stimolante »].

> C'est la fin. Les pestiférés, envahis par les vers, les pustules et les tumeurs, se souviennent dans le délire de la fièvre des moments forts des histoires d'amour passées. Ils sont vêtus de longues tuniques, portent des masques horribles et tombent l'un sur l'autre sur deux grosses barques invisibles conduites par deux ramasseurs de cadavres avec des clochettes aux bras et aux jambes. De loin, on entend une chanson d'amour que le chœur reprend sur la mélodie de *Dies irae*. Les corps inanimés se meuvent au rythme de la rame qui pousse la barque[1104].

La description que donne Poli est on ne peut plus réaliste, mais les documents iconographiques permettent de mesurer la distance passant entre l'effet d'horreur et de saisissement formulé dans cette note d'intention de l'artiste et les masques mortuaires réalisés scéniquement, qui prennent simplement la forme d'un crâne aux orbites vides - variation mortuaire du masque neutre, blanc de Lecoq . Les pustules, les vers, et les tumeurs ne sont pas visibles sur scène. Il apparaît clairement qu'ici, le masque est bien une manière de sublimer l'horreur de la mort, et le réalisme cru des visages et des cadavres de pestiférés. Cependant, la beauté des images et la force expressive de ces masques mortuaires - dont le réalisme n'existe pas, sinon dans le commentaire à la fois lyrique et macabre de Poli - ne parviennent pas à effacer les limites du texte lui-même. Ce texte en effet, un peu à cause de sa construction polyphonique et un peu à cause de l'emploi du dialecte vénitien, n'offre pas au public un accès immédiat. C'est ce que remarque notamment un journaliste du *Giornale di Vicenza* : « Parfois, on ne comprend pas beaucoup le texte »[1105]. Poli, conscient de cette limite qui cause l'échec du spectacle, ne fait pas publier le texte, se bornant à fournir, dans le programme de salle, un synopsis complet de la pièce qui explique :

> Pour donner les moyens au spectateur de suivre plus aisément un spectacle de cette facture, nous fournissons ici, indépendamment du montage scénique, la synthèse de chacune des histoires racontées[1106].

Néanmoins, même si le texte, dans sa construction, est encore trop attaché à ses sources (dans la mesure où Poli utilise pour son montage quatre scènes qui forment comme des blocs thématiques mais qui n'arrivent pas à se fondre ensemble dans un spectacle unitaire)

[1104] Giovanni Poli, *Synopsis de Cronache Veneziane,*, Annexe p. 364. [« E' la fine. Gli appestati, tormentati da vermi, pustole e tumori, ricordano nel delirio della febbre i momenti salienti delle vicende d'amore trascorso. Essi indossano dei lunghi saii, portano delle maschere orrende e cadono uno sopra l'altro su due invisibili grosse barche condotte da due pizzegamorti con campanelli alle braccia e alle gambe. Da lontano viene una canzone d'amore che il coro riprende sulla melodia del *Dies irae*. I corpi esanimi si muovono al ritmo del remo che spinge la barca »].

[1105] I.f., « L'amore e la morte a Venezia », cit. [« Succede che non si capiscono molte parole »]

[1106] Giovanni Poli, *Synopsis de Cronache Veneziane,* in Annexe p. 362. [« Per dar modo allo spettatore di seguire più agevolmente uno spettacolo di dette caratteristiche diamo qui, indipendentemente dal montaggio scenico, la sintesi di ogni singola vicenda »]

et même si les masques ont encore pour fonction essentielle, celle de « poétiser » l'histoire, *Cronache veneziane* représente un moment assez important de la recherche de Poli car il lui semble avoir trouvé la voie pour surmonter les limites de la pure imitation et de la revendication philologique et historique de la *Commedia dell'Arte* ; c'est en poursuivant dans cette direction, et en allant encore plus en profondeur, qu'il produit, la saison suivante, le spectacle *L'alfabeto dei villani*.

II. 3 Avogaria, un théâtre pauvre : *L' alfabeo dei villani* (1971)

La première représentation de *L'alfabeto dei villani. Panorama storico sociale sulla condizione del contadino veneto nel '500 da documenti letterari dell'epoca*[1107], a lieu à Vicence, au Théâtre Olimpico, les 11 et 12 septembre 1971, à l'occasion du XXVI[e] cycle de spectacles de l'*Accademia Olimpica*, une organisation très prestigieuse à l'époque, avec un passé encore plus remarquable[1108]. Dans ce même théâtre, Poli, en avril 1972, ainsi que nous venons de le voir, avait aussi proposé ses *Cronache Veneziane*.

Cette nouvelle anthologie utilise à bon escient les documents littéraires de divers auteurs, en grande partie anonymes, visant à apporter, selon les intentions de Poli, une contribution concrète à une meilleure compréhension des relations qu'il était possible d'établir entre Ruzante et la tradition littéraire précédente, mais aussi avec ses contemporains et épigones. Poli, dans les montages de ces scènes, retourne à la linéarité dramatique qui avait caractérisé ses collages d'avant le *Cronache*, et cela en déterminant la faveur du public et de la critique, qui n'hésite pas à le définir comme « un des spectacles

[1107] Avec la distribution suivante : Anna Antonelli (Malgarìa), Annalisa Dvanzo (Mea Teodosia), Doretta Davanzo (Golda), Luciana Davanzo (Tuniazo), Marina Donadi (Ghetta), Marco Gasparini (Griguol), Michela Martini (Viga), Sandra Martini (Mea Bessa), Francesco Morato (Nale), Pinara Pavanini (Benvegnua), Raul Payer (Barba Tonelo), Giovanni Perelda (Tuogno), Sandra Predella (Tamìa), Roberto Romanin (Beghin), Francesco Sanvilli (Bortolo), Luigi Scarigella (Barba Tomaso), Gianni Torcinovich (Zuane), Enzo Turrin (Anzolo), Mario Zanotto (Betìo). Costumes, Carla Picozzi ; sons et lumières, Stefano Poli ; musiques, Lino Tortani ; accompagnement musical, le groupe d'instruments musicaux anciens "Fontegara" (Stefano Casacci, Vivalda Savelli, Valerio De Scarpis) ; mise en scène, Giovanni Poli.

[1108] Cette Académie, née à Vicence en 1555, est formée par vingt et un citoyens fédérés dans l'idée de créer une structure différente des modèles déjà existants dans la ville (comme l'Académie de Gian Giorgio Trissino, ou celle de Gerolamo Gualdo). De fait, elle se distingue par son "esprit démocratique", puisqu'à côté des membres issus de la classe nobiliaire de la ville, avaient aussi leur place les érudits en lettres grecques et latines, ou dans les arts, sans être forcément nobles. Entre autres, Andrea Palladio en faisait aussi partie, et se fut d'ailleurs en suivant la propension des membres de l'Académie à se dédier aux représentations théâtrales qu'il conçut le magnifique Teatro Olimpico. En 1935, l'ancienne "Accademia Olimpica di scienze, lettere ed arti" renaît sous le nom précis d'Accademia Olimpica, et des statuts en définissent le cadre juridique et les finalités culturelles, parmi lesquelles une des plus importantes est la valorisation du Teatro Olimpico à travers toute une série de manifestations dont un cycle annuel de spectacles (concernant les statuts de l'Accademia Olimpica, cf. http://www.accademiaolimpica.it/lostatuto.htm, consulté le 20 janvier 2015).

les plus réussis et admirés de l'Avogaria »[1109]. Un journaliste attentif, en la personne de Roberto Rebora, mit en effet en avant dans les colonnes de la revue *Sipario*, la continuité scénique et poétique des différentes scènes, qui malgré la multiplicité des sources, semblent « appartenir à un texte unique »[1110]. Et en effet, par rapport aux autres anthologies scéniques, *L'alfabeto dei villani*, comme le montre le tableau ci-dessous, est formé de textes d'auteurs les plus disparates, qui ont bien sûr en commun d'appartenir tous au filon de la littérature vénitienne entre le XVI[e] et XVII[e] siècle. La richesse des fonds utilisés par Poli dans cette anthologie n'a pas d'équivalent, évidemment l'œuvre de Ruzante en est le centre, avec la *Prima Oratione*, ainsi que la *Betìa*, *Dialogo Facetissimo*, *Fiorina*, *L'Anconitana*, mais en même temps, le metteur en scène a aussi recours à des auteurs mineurs (Adriano Banchieri, Giulio Cesare Croce, Giovan Battista Maganza, Bartolomeo Rustichelli), ainsi qu'à des anonymes, dont souvent n'existait même pas une édition moderne des œuvres, ce qui l'oblige à effectuer lui-même le travail de transcription à partir des originaux conservés à la Bibliothèque Marciana.

N°	Titre du tableau	Nom de l'auteur	Titre de l'œuvre utilisée
Première partie			
I	La terre padouane (*La terra pavana*)	Ruzante	- *Prima Oratione*[1111] - *Betia - Prologo per recite in Pavana*[1112]
II	La condition humaine et sociale du paysan (*La condizione umana e sociale del contadino*)	Anonimo patavino	- *L' alfabeto dei villani con il Patanostro e il lamento che loro fanno*[1113]
III	La famine et la faim (*La carestia e la fame*)	Ruzante Anonimi patavini Adriano Banchieri G. C. Croce	- *Dialogo Facetissimo*[1114] - *Capitolo i lingua bergamasca*[1115] - *I trastulli della villa* (scena di Tofano e Fichetto)[1116] - *Vanto del Zane*[1117] - *Sogno del Zane*[1118]
IV	La guerre	Luigi Da Porto	- *Lettere storiche*[1119]

[1109] Nicola Mangini, « Giovanni Poli e il suo lavoro sul teatro di Ruzante », in *Ateneo Veneto*, cit., p. 187. [« uno degli spettacoli più riusciti e ammirati dell'Avogaria »].
[1110] Roberto Rebora, « L'alfabeto dei villani », in *Sipario*, n. 306, novembre 1971, p. 44-45. [« appartenenti a un unico testo »].
[1111] Ruzante, « Prima oratione », in Ludovico Zorzi (éd.), *Teatro. Ruzante*, Turin, Einaudi, 1967.
[1112] *Id*.,« Prologo per le recite in Pavana », in *Id*., « La Betìa », in Ludovico Zorzi (dir.), *Teatro. Ruzante*, cit.
[1113] Anonyme, « L'alfabeto dei villani », Manlio Dazzi (dir.), *Il Fiore della lirica veneziana*, Venise, Neri Pozza, 1956.
[1114] Ruzante, « Dialogo facetissimo », in Ludovico Zorzi (dir.), *Teatro. Ruzante*, cit.
[1115] Anonyme, « Capitolo in lingua bergamasca. Lamento del Zan », in Vito Pandolfi (dir.), *La Commedia dell'Arte*, vol. I, cit.
[1116] A. Banchieri, *La pazzia senile. I trastulli della villa*, transcription de Giovanni Poli d'une édition originale de 1600, conservée à la Bibliothèque Marciana de Venise.
[1117] Anonyme, « Vanto del Zani », in Vito Pandolfi (dir.), *La Commedia dell'Arte*, vol. I, cit.
[1118] Giulio Cesare Croce, « Sogno del Zane », in *Ibid*.
[1119] Luigi da Porto, « Lettera 35 », in *Id*., *Lettere storiche*, transcription de Giovanni Poli d'une édition originale de 1500, conservée à la Bibliothèque Marciana de Venise.

	(*La guerra*)	Anonimo patavino	- *Ragionamenti domestici delle guerre d'Italia*[1120] - *Poesie politiche*[1121] - *Il parlamento* (scènes I e II)[1122]
Deuxième partie			
I	La femme et l'amour (*La femmina e l'amore*)	Ruzante	- *Prima Oratione*[1123] - *Fiorina* (I acte)[1124] - *Aniconitana* (Prologue)[1125]
II	La cérémonie nuptiale (*La cerimonia nuziale*)	Anonimi patavini Ruzante	- *Mariazo di Padoa con doi altri mariazi bellissimi*[1126] - *Betia* (acte V)[1127]
III	La trahison (*Il tradimento*)	Magagnò[1128] Begotto[1129]	- *Quando la mea bassora*[1130] - *Saìu, brigà, que consa che è l'amore?*[1131] - *Rime sparse*[1132]
IV	La cérémonie funèbre (*La cerimonia funebre*)	Ruzante Anonimo patavino	- *Betìa* (acte V)[1133] - *Pianto de la Tamìa*[1134]
V	La proposition au cardinal (*Proposta al cardinale*)	Ruzante	- *Prima Oratione*[1135]

Devant les spectateurs, se succède ainsi une série de scènes coordonnées sur des motifs thématiques distincts qui, dans la version imprimée, sont explicités à travers un titre bien précis, comme s'il s'agissait de chapitres d'une œuvre littéraire d'investigation socio-historique : la terre de Padoue, la condition humaine et sociale du paysan vénitien, la faim et la pauvreté, les horreurs de la guerre, la famine et l'amour, la cérémonie funèbre.

Le titre de la pièce, déjà à lui seul, exprime le contenu de l'œuvre, mais il ne s'agit pas d'une invention de Poli, il provient d'une composition poétique anonyme vénitienne du XVI[e] siècle, nommée justement *Alfabeto dei villani*, dont l'auteur se sert en partie dans son anthologie (cf. I, 2). La composition anonyme, tout en appartenant au filon de la littérature satyrique contre le paysan, s'en détache par le tragique de fond sur lequel elle est

[1120] Anonyme, « Dialogo alla pavana », in Emilio Lovarini (éd.), *Antichi testi di letteratura pavana*, Bologne, Romagnoli Dall'acqua, 1894.
[1121] *Id*., « Barzzaletta che van cantando tutt dui », in *Ibid*.
[1122] Ruzante, « Parlamento de Ruzante che iera vegnù da campo », in Ludovico Zorzi (dir.), *Teatro. Ruzante*, cit.
[1123] *Id*., « Prima oratione », in. *Ibid*.
[1124] *Id*., « Fiorina », in *Ibid*.
[1125] *Id*., « L'Aniconitana », in *Ibid*.
[1126] Anonyme del 1500, « Tre mariazi da Padova », in Gian Antonio Cibotto (dir.), *Teatro veneto*, Parme, Guanda, 1960.
[1127] Ruzante, « Betìa », in Ludovico Zorzi (dir.), *Teatro. Ruzante*, cit.
[1128] Magagnò était le diminutif de l'auteur Giovan Battista Maganza.
[1129] Begotto était en revanche le surnom de l'auteur Bortolomeo Rustichelli.
[1130] Giovan Battista Maganza, « Quando la mea bassora », in Manlio Dazzi (éd.), *Il fiore della lirica veneziana*, cit.
[1131] *Id*., « Saiu brigà que consa ch'è l'amore ? », in *Ibid*.
[1132] Bortolomeo Rustichelli, « Al magnifico Segnor Daniel Barbaro », in *Id*., *Rime sparse*, transcription de Giovanni Poli d'une édition originale de 1500, conservée à la bibliothèque Marciana de Venise.
[1133] Ruzante, « Betìa », in Ludovico Zorzi (dir.), *Teatro. Ruzante*, cit.
[1134] Anonimo del 1500, « Pianto de la Tamìa », Emilio Lovarini (éd.), *Antichi testi di letteratura pavana,* cit.
[1135] Ruzante, « Prima oratione », in Ludovico Zorzi (dir.), *Teatro. Ruzante*, cit.

composée, et par le désespoir et le pessimisme qu'elle exprime. En vingt-sept tercets, l'auteur inconnu liste, d'après les lettres de l'alphabet, l'amertume, la douleur, la peine de vivre et la condition humaine des paysans des campagnes de Padoue, dans un langage fort et vigoureux, qui montre une image désastreuse de la faim, la misère, l'exploitation de ces figures conscientes d'être rien d'autre que des rejets de la société. Chez Poli, le paysan Tuogno, reprenant la dernière phrase de ce poème, n'hésite pas à affirmer, en clôture du deuxième tableau de la pièce (I, 2) appelé *La condition humaine et sociale du paysan* : « nous sommes vraiment l'écume de ce monde »[1136]. C'est à partir de ce poème sur la condition rurale vénitienne que Poli commence à construire son spectacle, qui résulte une sorte d'« oratorio profane »[1137], un poème lyrique-dramatique, dans lequel un patient et habile travail aux ciseaux réussit à créer une mosaïque forte suggestive.

Selon la ligne d'investigation commencée avec la *Rhodiana*, visant à la réalisation d'un théâtre presque exclusivement choral où peut disparaître le drame psychologique, un théâtre fondé sur les caractéristiques internes de personnages bien définis, qui se distinguent clairement l'un de l'autre, Poli vise au retour de la tradition rituelle pré-eschyléenne, où le chœur était le protagoniste de la scène, de sorte que « l'histoire n'est plus l'histoire d'un seul, mais celle de toute une collectivité »[1138], toujours suivant son idée d'un théâtre politique pour tous. C'est justement dans *L' alfabeto dei villani* que l'auteur parvient à concrétiser cette idée, l'expression scénique du texte est alors confiée à un chœur de paysans divisé en deux demi-chœurs à la manière classique, l'un masculin et l'autre féminin, qui se manifestent, parfois, dans le ressenti de la réalité de deux manières différentes. C'est ainsi que le personnage n'exprime presque jamais les problèmes et les angoisses de son être, mais plutôt ceux et celles d'une communauté toute entière. Au dialogue, est ainsi substitué ce que l'on pourrait appeler le "jeu d'ensemble", décrit d'ailleurs de manière très suggestive par le journaliste Lazzeri, qui avait assisté à la première à Vicence.

> Une vingtaine de jeunes comédiens, garçons et filles, forment le chœur de cet oratorio, et leur exécution fait rebondir les répliques du texte de l'un à l'autre acteur-soliste ou de l'un à l'autre semi-chœur : ce qui l'en sort est une espèce de concert, avec des mouvements variés de la composition musicale[1139].

[1136] Giovanni Poli, *L'alfabeto dei villani,* cit., p. 21. [« l'seom pruoprio schuima de'm le monde»].
[1137] A. Lazzeri, « Un tragico mosaico sul mondo contadino », in *L'Unità*, 12 septembre, 1971. [« oratorio profano »]
[1138] Giovanni Poli, « La messainscena », in *Mamole e Buli*, cit., p . 11. « la vicenda non è più vicenda di un singolo, ma di tutta una collettività ».
[1139] A. Lazzeri, « Un tragico mosaico sul mondo contadino », in *L'Unità*, cit. [«Una ventina di giovani attori, ragazze e ragazzi, compongono il coro di questo oratorio, e la loro esecuzione fa rimbalzare dall'uno all'altro

Tout le texte est construit dans cette alternance de voix qui décrivent la terre padouane, sujette aux « famines, peste et maudites guerres »[1140] (Ruzante), où les paysans passent de longs mois dans la pénurie, l'un des maux les plus fréquents de l'époque. Les paysans partagent alors, avec les animaux, surtout pendant l'hiver, les herbes et les racines, vu que le sel et le blé atteignent des prix prohibitifs, même dans la campagne de Ferrare[1141]. Et dans cette situation, la naissance d'un enfant n'est jamais un heureux événement, comme le souligne le paysan Zuane: « Et je sais qu'on était cinq et désormais nous serons six / Et dans quelques jours il faudra payer la taxe sur les bouches à nourrir / et une autre sonnette sera mise à mon pied ! »[1142] (Anonyme padouan XV^{e} siècle). Cette souffrance annule les différences entre les hommes et les animaux, au point que, dans l'une des scènes les plus suggestives de la pièce, les paysans deviennent eux-mêmes des animaux et leur vocabulaire se dégrade pour régresser au stade des onomatopées :

Anzolo : Vache !
Donne : Muuuuuuh!
Anzolo : Buò !
I Uomini : Mooooooo!
Donne : Muuuuuuh !
Anzelo : Tori !
II Uomini : Maaaaah!
I Uomini : Mooooooooh!
Donne : Muuuuuuuuh![1143].

Et ainsi de suite pendant quarante-six répliques ! Un concert polyphonique où s'entremêlent différentes voix d'animaux, où les quatre semi-chœurs (hommes I et II, et femmes I et II) sont à l'occasion dirigés par Anzolo, qui s'identifie lui-même à un animal quand il affirme : « Moi, quand je mange un peu de pâturage, j'ai l'impression d'être un pape couronné »[1144]. Mais son identification ne s'arrête pas là, car quand arrive sur scène le *missir* Tuogno, bien décidé à tuer le porc d'Anzolo, le paysan s'y oppose avec toutes ses forces, car le *porçelo* est son meilleur ami. Ils discutent ensemble, ils se tiennent compagnie et surtout, ils se réchauffent dans les nuits gelées de la campagne padouane :

---

come solisti o dall'uno all'altro semicoro, le battute del testo: quello che se ne produce è una specie di andamento concertistico, coi vari movimenti della composizione musicale »].
[1140] Giovanni Poli, *L'alfabeto dei villani,* cit., p. 18. [« carestie, peste e guere maleéte »].
[1141] *Ibid*., p. 23-34
[1142] *Ibid*., p 25. [« E so che ieràmo çinque e serém sié! / E fra qualche dì quel dal bocaìgo / ne apicarà st'altro sonajo al pié »].
[1143] *Ibid.* [« Anzolo : Vache ! / Donne : Muuuuuuh! / Anzolo : Boeuf ! / I Uomini : Mooooooo! / Donne : Muuuuuuh ! / Anzelo : Taureau ! / II Uomini : Maaaaah! / I Uomini : Mooooooooh! / Donne : Muuuuuuuuh! »].
[1144] *Ibid*., p. 26. [« Mi quando mangi un puoco de pastura, me par d'esser un papa incoronà »].

« La nuit, nous dormons ensemble : il me prend dans ses bras, et moi de même, à mon tour, et comme ça, nous nous maintenons au chaud comme si on était dans une étable »[1145]. La personnification entre l'homme et la bête se fait ainsi totale, même les femmes, qui pour autant sont « mieux que les bêtes »[1146], présentent des caractéristiques physiques dignes des meilleures bêtes de somme, elles ont les pieds « larges et fermes »[1147], les « jambes grosses »[1148] et « ce ventre fait pour porter trois petits en une seule couche »[1149].

Dans cet univers, on remarque l'absence de la présence physique de l'antagoniste ; par exemple, est seulement évoquée la figure de l'empereur Maximilien d'Autriche (protagoniste absent du tableau *La guerre*, I, IV - p. 33-38) qui, avec son armée, en 1508, avait envahi les territoires vénitiens et les campagnes autour de Padoue, semant la mort et l'horreur, ravageant les champs, détruisant les maisons des paysans et violant leurs femmes. La figure de l'antagoniste est ainsi absente dans la majorité de scènes, car les antagonistes idéaux sont, tour à tour, la terre pavane, le Tout-Puissant, le destin, les armées de l'empereur, l'amour (sous certains aspects), et l'Église. Ce rôle, dans la vision de l'auteur, est, de manière générale, implicite dans la civilisation humaine elle-même, qui, évoluant dans le sens aristocratique, exclut le peuple de la jouissance des biens[1150].

Dans ce spectacle, la large utilisation qui est faite du masque est remarquable ; pour autant, il ne s'agit plus des masques de la tradition, ni des masques mortuaires des *Carnevali*, mais de masques entiers, presque primitifs, utilisés avec l'idée précise de souligner la perte d'identité des paysans, nivelés dans une masse dépersonnalisée. Comme on le remarque dans cette image où indistinctement, hommes et femmes tiennent dans leur main des masques identiques, qu'ils approchent de leur visage.

[1145] *Ibid*., p. 28. [« La note nu dormon en compagnia: elo me brazza mi e mi l'abrazzo elo e cussì stagon caldi como se a fosseòm in t'una stala »].
[1146] *Ibid*., p. 41. [« *megio che bestie* »].
[1147] *Ibid*. [« larghi e fermi »].
[1148] *Ibid*. [« gambe grosse »].
[1149] *Ibid*. [« quela panza purpio da portare tri puti in un partò »].
[1150] Cf. Giovanni Poli, *Il teatro della Commedia dell'Arte a l'Avogaria*, cit., p. 44.



Ill. 16. *L'alfabeto dei villani* - Giovanni Poli, mis en scène au Théâtre de l'Avogaira. Cie Avogaria, Venise, ATP, (1971).

Au niveau visuel, se confirme la tendance des derniers spectacles de Poli : toute forme de décorativisme ou d'artifice scénique a été banni, la scénographie est constituée simplement par des petits tréteaux en bois de différentes hauteurs ; seule la lumière joue un rôle décisif sur le plan visuel. Se concrétise alors sa poétique d'un théâtre pur, qui se réalise en substance à travers une sorte de *teatro povero* - mis en place avec le seul apport de moyens d'expression propres à l'acteur (voix et geste) -, qui se rapproche de l'idée du théâtre grotowskien[1151] sans pour autant adhérer totalement à sa poétique, perçue par Poli comme trop chargée d'intellectualisme. Le metteur en scène s'explique ainsi à ce propos :

> La pauvreté qui caractérise la vision de nos spectacles n'est pas seulement déterminée par notre insécurité financière. En général, nous sommes intimement opposés aux manifestations scéniques mises en œuvre avec les gaspillages inconscients d'argent (public), à la fois pour les productions purement traditionnelles, comme celles que l'on appelle « avancées », qui sont le plus souvent le résultat de distorsions malsaines pseudo intellectualistes[1152].

[1151] En 1965, au Danemark, dans le mensuel *Odra*, le metteur en scène polonais Jerzy Grotowski publie *Vers un théâtre pauvre*, dont Peter Brook signe la préface. Ce petit essai constitue le résumé de la première étape de son travail, qui se concentrait sur l'élaboration d'une méthode interprétative et sur la nécessité de la pauvreté au théâtre, faisant de cette revendication la pierre angulaire de sa réflexion. En Italie, le volume paraît très rapidement, cf. Jerzy Grotowski, « Verso un teatro povero », in *Teatro, rassegna trimestrale di ricerca teatrale*, vol. 0, n. 1, 1967. Pour la version française du texte, cf. Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, Claude B. Levenson (trad.), préface de Peter Brook, Lausanne, La Cité, l'âge d'homme, 1971.

[1152] Giovanni Poli, *Annotazioni sulla messinscena della fiaba di Carlo Gozzi*, in Annexe p. 380. Il s'agit d'un texte inédit, retrouvé dans ATP et datable 1978. [« La povertà che caratterizza l'impianto visivo dei nostri spettacoli non è solo determinata dalla nostra precarietà finanziaria. In genere siamo intimamente contrari alle manifestazioni sceniche attuate con incosciente dispendio di denaro (pubblico) sia per le produzioni prettamente tradizionali come per quelle cosiddette "avanzate" che il più delle volte sono frutto di malsane distorsioni pseudo intellettualistiche »].

Avec *L'alfabeto dei villani,* se conclut un parcours précis de recherche tendant à conduire vers des formes d'abstraction pure les expressions gestuelles de la *Commedia dell'Arte*, encore liée (si l'on pense à *La Commedia degli Zanni*) à des résidus du naturalisme, même si elle est toujours exprimée à travers des formes particulièrement rythmées. En d'autres termes, Poli est persuadé, avec ce spectacle, d'avoir déterminé les relations étroites qui interagissent entre l'abstraction des formes des mouvements des avant-gardes européennes, et celles du théâtre *a braccio* de la tradition italienne du XVI^{e} siècle. Mais cette expérience, bien que satisfaisante sur le plan artistique, constitue toutefois quelque chose d'unique et de difficile à reproduire. Le metteur en scène explique ainsi : « En substance, nous n'avons pas trouvé un moyen de 'faire LE théâtre', nous avons plutôt eu l'intuition des formes capables d'exprimer exclusivement un texte, ou mieux un prétexte »[1153]. Des formes extrêmes d'abstraction et de jeu choral - fondées, certes, sur les principes de la musique et d'une gestualité à la fois essentielle, et violente, faite d'explosions de mouvements totalement déconnectés de la réalité - qui cependant se révèlent inadaptées à un développement dramatique. Après ce spectacle, l'Avogaria affronte un moment de réflexion et de méditation sur la direction à suivre, pendant lequel Poli revient à Calmo et en particulier à une pièce, *Il Travaglia,* qui lui offre alors la possibilité de retrouver des personnages plus proches que ceux de la *Commedia dell'Arte*, revenant ainsi à leurs dynamiques et mouvements. Cet autre pas en arrière est nécessaire au metteur en scène pour pouvoir dépasser, dans ses anthologies futures, le monde de masques de la tradition et enfin élaborer une dramaturgie personnelle en mesure de produire LE théâtre qu'il veut FAIRE, d'exprimer "son propre théâtre".

[1153] Giovanni Poli, « La messa in scena », in Andrea Calmo, *Il Travaglia. Trascrizione ed elaborazione in due tempi di Giovanni Poli*, cit., p. 12. [« In sostanza non si è scoperto un modo di far il teatro, si sono piuttosto intuite le forme capaci di esprimere unicamente un testo, o meglio quel pretesto »].

III. DU MÉTATHÉÂTRE À L'AFFIRMATION DE POLI COMME AUTEUR

Depuis les expériences initiées en 1969, avec l'ouverture du théâtre de l'*Avogaria,* le parcours de Poli a été prolifique. Il présente des évolutions sensibles visant à dépasser ce qu'il a toujours considéré comme un vrai danger : le naturalisme, c'est-à-dire l'idée d'un théâtre enfermé dans le psychologisme, avec une référence particulière au théâtre du XIX^{e} siècle. Le spectacle *Gli ultimi carnavali di Venezia* (1975), évocation de la vie privée et publique de Venise sous la Révolution française, entre 1789 et 1796, est encore conçu autour de l'idée du portrait d'époque, et dans ce sens, il s'insère dans la ligne des anthologies historiques scéniques que nous venons d'analyser. La pièce, en deux actes et quatorze scènes, est conçue, comme d'habitude, selon une succession de tableaux "thématiques" auxquels Poli attribue un titre bien précis et explicatif du contenu de la scène. Sur le plan dramaturgique, la nouveauté que présente cette pièce par rapport aux autres anthologies scéniques, construites avec la méthode du montage, est le développement de la voix *off* qui souvent ouvrait simplement les pièces (cf. *Le storie di Arlecchino*, *La Commedia degli Zanni*). Ici, cette présence, qui reste tout de même évanescente, devient presque un personnage à part entière, ayant même des échanges de répliques avec d'autres personnages. Poli l'appelle l'« Historien » et lui confère la fonction de contextualiser au niveau historique le cadre socioculturel dans lequel se déroulent les actions. Souvent, il intervient en ouverture de scène, en ponctuant le récit avec des repères chronologiques bien précis, comme on peut le remarquer dans le tableau ci-dessous.

N°	Repères chronologiques	Titres des tableaux	Auteurs	Titres des œuvres utilisées
Premier acte				
I		Illumination sur le Grand canal (*Luminara nel canal Grande*)	Monteverdi	- musique (pantomime)
II		Fêtes populaires masquées (*Feste popolari mascherate*)	Anonimi '600	- musique (danses)
III	2 mars 1789	Les funérailles du doge Paolo Renier (*I funerali del doge Paolo Renier*)	Archivi di Stato di Venezia	- doc. d'archives
IV	9 mars 1789	Élection du doge Ludovico Manin (*Elezione del doge Ludovico Manin*)	Archivi di Stato di Venezia	-doc d'archives
V	1793	La bourgeoisie (*La borghesia*)	Carlo Goldoni	- *I rusteghi*

VI	17 février 1793[1154]	Les comédiens *dell'Arte* *(I comici dell'Arte)*	Giovanni Poli	
VII		Les gondoliers *(I gondolieri)*	Carlo Goldoni	- *La putta onorata* - *La buona moglie*
VIII		La noblesse (*La nobiltà*)	Giorgio Baffo	- *Poesie*
IX		Les ratés (*I falliti*)	Tomadoni Goldoni	- *Il Pantalone fallito* - divers
X		Les casinos de jeu (*I casini da gioco*)	Tomadoni Goldoni	- *Il Pantalone fallito* - *Il giocatore*
Deuxième acte				
I	1796	Le conseil des Dix de 1796 (*Il consiglio dei Dieci del 1796*)	Archivi di Stato di Venezia	
II	1797* Dernier carnaval	Le peuple en fête (*Il popolo in festa*)	Carlo Goldoni Giovanni Poli	- *Le massere*
III		Le carnaval des masques (*Il carnevale delle maschere*)	Carlo Goldoni Comici dell'arte	- divers
IV	12 mai 1797[1155]	Le dernier conseil des Dix (*L'ultimo consiglio dei Dieci*)	Archivi di Stato di Venezia	

La pièce commence avec les funérailles du doge Paolo Renier, qui ont eu lieu nous dit l'Historien le 2 mars 1789, pour après entamer une longue digression sur les derniers carnavals qui se déroulent sous Ludovico Manin 120^{e} et dernier doge de Venise, qui apparemment sont les plus majestueux que la ville ait jamais connus. Cependant la bourgeoisie (protagoniste de la scène I, 5) sent déjà la fin de la République arriver : « La bourgeoisie marchande, dont les commerces sont pratiquement nuls suite à la perte des colonies et aux corsaires de Tunisie et d'Algérie qui font rage, s'impose une vie d'épargne et de privations »[1156]. Dans les foyers, les femmes n'acceptent pas le déclin de leurs maris et, comme l'annonce l'Historien, elles se souviennent des carnavals passés. Pour ce faire, Poli se sert de certaines scènes de *I rusteghi*, où en effet, la femme du rustre évoque les

[1154] La version imprimée du texte présente une évidente erreur de frappe, Poli indique le 17 février 1973 (cf. Giovanni Poli, *Gli ultimi carnevali di Venezia*, cit. p. 21). De plus, il faut souligner qu'en réalité la mort de Goldoni est annoncée le 7 février sur le *Moniteur universel*, n° 38, donc elle a eu lieu juste avant le 5 ou le 6. Le 17 février est en fait le jour où les comédiens de la Comédie-Française jouent le *Bourru bienfaisant*, en son honneur de Goldoni. Cf. Franca Angelini, *Vita di Goldoni*, Bari, Materza, 1993, p. 343-344.

[1155] Le 12 mai 1797 (vendredi 23 floréal an V) a lieu la dernière séance du Grand Conseil, qui adopte le système du « Proposto Provvisorio Rappresentativo Governo » c'est-à-dire une Municipalité provisoire. Le 15 mai les troupes françaises arrivent à Venise, Lodovico Manin quitte le Palais des Doges. Le 18 mai a lieu la première réunion de la Municipalité provisoire. Fin de cette Municipalité le 17 octobre 1797 au moment de la signature de Capo Formio, Bonaparte donne à l'Autriche Venise et ses territoires contre la Belgique la Lombardie. Ce qui entraîne Venise dans une longue servitude jusqu'à l'Unité et son rattachement à l'Italie pas avant 1864. Cf. Alessandro Fontana et Georges Saro (dir.), *Venise 1297-1797. La République des castors*, Fontenay-aux-Roses, ENS Editions, 1997 .

[1156] Giovanni Poli, « Prefazione », *Gli ultimi carnevali di Venezia : rievocazione della vita privata e pubblica di Venezia dal 1789 al 1796*, Collana del teatro a l'Avogaria, n°4, Venise, La Tipografica, 1976, p. 16-17. [« La borghesia mercantile, i cui commerci sono praticamente nulli per la perdita delle colonie e per l'imperversare dei corsari da Tunisi e da Algeri, si impone una vita di risparmio e di strettezze »]. Dorénavant en avant la publication sera indiquée par : *Gli ultimi carnevali di Venezia.*
Pour plus de précisions sur la fin de la République de Venise et la Municipalité provisoire, cf. *supra*, nota 785, p. 246.

carnavals « anciens », ceux qu'elle vivait dans sa jeunesse avec sa mère, en allant au bal et au théâtre, mais encore une fois l'auteur plie, selon son intérêt, le matériel dramatique goldonien, car, il faut quand même le remarquer, *I rusteghi* datent de 1759. Toute la pièce est alors construite sur la façon dont les différents groupes sociaux les plus représentatifs de la ville lagunaire - les gondoliers, la noblesse, les ratés, les habitués du Casino -, vivent ces derniers carnavals jusqu'au dernier, comme un « impossible Carnaval, cependant que pèse sur Venise le présage de la fin »[1157]. L'Historien fait ici clairement référence à celui de 1797 et non pas, comme il est écrit dans la version imprimée du texte, à celui de 1787, car, de plus, comme il est spécifié dans la scène finale de la pièce, la République de Venise capitule en se rendant à l'armée napoléonienne le 12 mai 1797. Au-delà de ces imprécisions (voir aussi celle concernant la date de morte de Goldoni indiquée *supra* en note), dont il nous est difficile de cerner la cause (la plus probante pourrait être celle d'une inattention due à la grand fatigue ressentie par Poli dans ces année-là, et la manifestation de la maladie), la structure de la pièce se présente solidement, calquée en partie sur le modèle de *La Venezia di Goldoni*, dont sont réutilisés en effet plusieurs passages (I, 5, 7, 10 et II, 1), se développant selon un dessein bien précis de l'auteur qui, comme le remarque un journaliste lors d'une tournée de la compagnie en Turquie, « a créé son œuvre théâtrale en se servant de documents d'archives, de tableaux célèbres d'auteur (Pietro Longhi, Guardi, C.A. Tiepolo), en quelques mots, du reflet du passé de la ville de Venise que l'on peut trouver sur les pages des livres »[1158]. Et c'est justement ce terme de reflet, cette idée de réverbération que nous allons interroger dans cette pièce car, même si elle nous donne l'impression de revenir en arrière, à la matière et aux personnages des premiers montages poliens, en réalité, c'est exactement dans ce jeu de miroirs qu'elle s'en démarque.

L'analyse de ses anthologies scéniques passées nous a permis de remarquer de quelle manière l'attention de Poli s'est progressivement détournée des masques de la "tradition", Pantalon, Arlequin, Zanni, Capitaine, pour aborder des personnages plus complexes qui, sans jamais tomber dans le psychologisme intimiste, proposent des modèles plus riches psychologiquement. C'est le cas du couple de vieillards imaginé par Calmo dans *Il Travaglia* : la grecque Cortese et son mari, le vieux capitaine Rabbioso[1159] ; ou alors le

[1157] *Ibid.*, p. 40. [« Impossibile Carnevale, mentre incombe su Venezia il presagio della fine »].
[1158] Sadi Günel, « Gli Ultimi carnevali di Venezia », in *Tasvir* (périodique turque), 16 mars 1975. [« ha creato questa sua opera teatrale servendosi di documenti di archivio, quadri famosi d'autore (Pietro Longhi, Guardi, C.A. Tiepolo), in poche parole, del riflesso del passato della città di Venezia riscontrabile sulle pagine dei libri »].
[1159] Voici la riche description que fait Poli de ce couple de personnages, bien loin des types de serviteurs de *Commedia* : « Maternelle et hargneuse, malade de désir d'homme, bien que d'âge mûr, capable de profonde haine mais l'honneur sauf grâce au dur labeur au rouet qu'elle doit affronter quotidiennement pour survivre

paysan Bilora, meurtrier par passion dans la cruelle pièce homonyme de Ruzante ; ou encore le porteur bergamasque Menchin, rencontré dans *La spagnolas* de Calmo : tout un éventail de personnages dont il se sert dans ses montages pour peindre ses fresques historiques, toujours situées dans la Venise du XVI[e] siècle. Dans *Gli ultimi carnavali di Venezia*, à l'intérieur du cadre historique que nous venons de présenter, il revient aux masques traditionnels, mais cette fois il les insère dans une construction élaborée selon le procédé narratif réflexif du métathéâtre[1160] et plus particulièrement du « théâtre dans le théâtre », selon l'acception que lui donne Georges Forestier[1161], ce qui oriente sa création vers une réflexion sur son écriture et sur son parcours dans le monde des masques et de la comédie improvisée.

III. 1 *Gli ultimi carnevali veneziani* : le métathéâtre comme véhicule de modernité.

Dans *Gli ultimi carnevali*, on trouve en effet une pièce-cadre qui narre, comme l'annonce le titre, les derniers Carnavals de la Sérénissime, à partir de l'élection du dernier

---

et maintenir un mari mythomane, fanfaron, lâche et impuissant, un déchet humain qu'elle a ramassé à l'hôpital couvert de poux et plein de misère, la grecque Cortese apparaît dans cette gamme absurde d'éléments psychiques qui en font un être complexe et imprévisible. Active et luttant avec obstination contre la triste réalité de sa condition sociale ». En revanche, son mari, Rabbioso, dont le nom signifie en français "enragé", est très explicite de son caractère : « Il vit dans la folie de ses rêves. Pas de drame sexuel chez lui. Il se réalise seulement dans les hallucinations de son esprit. Dans le bonheur le plus absolu, il contemple les images de sa fantaisie malade de sang, d'ennemis assassinés, de dévastations, d'assauts ». Voir Giovanni Poli, « Andrea Calmo. Le opere » in Andrea Calmo, *Travaglia*, cit., p. 12. [« Materna e astiosa, beona, malata di desideri di maschio, nonostante l'età matura, capace di profondo odio e immacolata dal duro lavoro al fuso che deve affrontare quotidianamente per sopravvivere e mantenere un marito mitomane, fanfarone, codardo e impotente, un rifiuto umano che ha raccolto all'ospedale carico di pidocchi e in piena miseria, la greca Cortese appare in questa gamma assurda di elementi psichici che ne fanno un essere complesso e imprevedibile. Attiva e scattante, con ostinazione contro la triste realtà della sua condizione sociale » et « vive nella follia dei suoi sogni. Non c'è dramma sessuale in lui. Egli si realizza solo nelle allucinazioni della sua mente. Nella felicità più assoluta contempla le immagini della sua fantasia malata di sangue, di nemici uccisi, di devastazione, di assalti »].

[1160] La notion de « métathéâtre » date de 1963, elle fut calquée par Lionel Abel (cf. *Id.*, *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, New York, Hill and Wang, 1963) sur le concept du « métalangage », forgé par Louis Hjelmslev – un langage parlant du langage lui-même. Comme on s'accorde à le reconnaître, la notion recouvre deux phénomènes distincts, ainsi formulés par Kowzan : la « pièce dans la pièce », et la « pièce sur le théâtre », autrement dit la « pièce parlant du théâtre » (Tadeus Kowzan, *Théâtre miroir. Métathéâtre de l'Antiquité au XXI[e] siècle*, Paris, l'Harmattan, 2006, p. 12). Nombreux sont les exemples où les deux aspects s'entremêlent, mais pour schématiser, nous pouvons dire que la première expression s'applique aux ouvrages dramatiques qui contiennent une pièce ou des fragments de pièces à l'intérieur de la pièce principale, dite la pièce-cadre, la pièce secondaire étant désignée comme intra-pièce. Le deuxième phénomène, celui de « pièce sur le théâtre », est à mettre en relation avec les spectacles qui contiennent une Référence à d'autres faits théâtraux : citations dramatiques, réflexions sur le statut des acteurs, auteurs et metteurs en scène.

[1161] Sur la distinction entre 'théâtre dans le théâtre' et 'métathéâtre', voir surtout Georges Forestier, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII[e] siècle*, Genève, Droz, 1996 (2[e] éd. augm.), p. 12 ; Max Schmeling, *Métathéâtre et intertexte. Aspects du théâtre dans le théâtre*, Paris, Lettres modernes, 1982, p. 11 ; Concetta D'Angeli, *Forme della drammaturgia : definizioni e esempi*, Turin, Utet, 2004, p. 74-80.

Doge de la ville, Ludovico Manin, qui coïncide avec les premiers événements de la Révolution française. À l'intérieur de cette pièce principale alternant des documents d'archives et des scènes extraites de pièces de différents auteurs - comme le montre le tableau ci-dessus Poli se sert de textes de Carlo Goldoni, Simon Tomadoni et Giorgio Baffo -, est insérée une deuxième pièce (I, 6) dont les protagonistes sont des comédiens *dell'Arte* qui investissent un *campiello* de Venise en vue de donner une représentation qui sera jouée dans un espace scénique distinct, créé métonymiquement par la mise en place du rideau d'un théâtre ambulant. Une didascalie précise : « Les comédiens entrent bruyamment. Ils ont différents accessoires : deux rideaux pour l'ouverture de scène, des draps et des masques comme déguisement, de faux seins, des petites pompes à eau »[1162]. La représentation interne se caractérise par une action dramatique dialoguée dans un espace-temps défini, puisque la troupe de comédiens présente un mini-spectacle à part entière - avec son propre récit - comme l'annonce le Pantalon-*capocomico* dès son arrivée sur scène : « Mesdames et Messieurs, la compagnie des comédiens dell'*arte* va vous présenter ce soir la très ridicule et très facétieuse et très drôle farce intitulée *Les deux amants cocus* »[1163]. Le sous-titre provocant « Qui cherche culs et tétons, se retrouve emmerdé et comme un con »[1164] en dévoile déjà l'intrigue, qui plus est des plus simples : Pantalon et Docteur sont amoureux des deux belles Rosaura Broccoletta et Beatrice Zirasola, objets de leurs désirs sexuels, et les deux vieillards cherchent à les courtiser par tous les moyens mais sans aucun succès. Insultées pour avoir refusé les avances de Pantalon et du Docteur, les deux femmes décident de se venger et demandent à leurs serviteurs, Arlequin et Brighella, de se travestir en femme afin de berner les deux vieillards lubriques. C'est la seule scène du spectacle écrite entièrement par Poli - comme nous l'avons indiqué dans le tableau - et cet enchâssement interne ne se réalise pas seulement au niveau scénique, mais elle est présente aussi au niveau textuel. Poli puise à nouveau dans le matériel littéraire sélectionné par Pandolfi dans ses volumes, mais cette fois il se l'approprie pour le restituer dans une création scénique autonome où des échos de structures linguistiques de sa propre *degli Zanni* se font entendre. C'est le cas de la répétition des adjectifs ornés de diminutifs « *sciocchine, belline, fufine* »[1165] (petites

[1162] Giovanni Poli, *Gli ultimi carnevali di Venezia*, cit., p. 19. [« Rumorosamente entrano i comici. Hanno attrezzeria varia: due quinte per boccascena, drappi e maschere per travestimenti, seni finti, pompette per acqua »].
[1163] *Ibid.* [« Siori e siore, la compagnia dei comici dell'arte questa sera andrà a rappresentare la ridiculissima e facetissima e buffissima farsa sotto il titolo de *Li due amanti cornuti* »].
[1164] *Ibid.* [« Chi va per tette e per culi ci resta pisciato e ben smerdato »]
[1165] *Ibid.*

gourdes, mignonettes et drôlettes), qui imitent le style du parler des personnages de la scène *La bella franceschina* (I, 5 - dans *La Commedia degli Zanni*) dans laquelle on entend Pantalon appeler sa fille « *Franceschina, ninina, bufina* »[1166] (Franceschina, mignonette et drôlette). De plus, toute la scène des *comici dell'Arte* est écrite en vers et les rimes y sont nombreuses : rimes souvent croisées dans les échanges du Pantalon et Docteur (*Oh che profumo / Sentì che olazzo / Mi me consumo / Mi me scavazzo*)[1167], mais aussi rimes plates, même dans les répliques les plus grossières, comme on le remarque dans cet échange à trois voix :

DOTTORE : *Brutta puttana, te vôi cavar el buelo,*
carogna sporca, donna de bordelo
ARLECCHINO : *Tolì, sier vecchio mato, un regaleto*
BRIGHELLA : *Tolì, poltron, sto boccaleto*[1168].

Le Docteur, après avoir insulté la belle Beatrice qu'il désire mais qui vient de refuser ses avances, reçoit de la part des deux serviteurs (qui ne se sont pas encore déguisés) un cadeau malodorant, et réagissent une fois de plus en vers rimés, comme décrivent les deux vieillards :

PANTALONE : *Non so se la sia merda o pur l'é cacca*
DOTTORE : *Merda de omo, no merda de vacca*[1169]

Poli donne à cette scène la même couleur stylistique qu'il avait cru déceler dans les documents d'époque recueillis par Pandolfi : ses masques, symboles de l'énergie vitale du peuple, se battent contre le mensonge et le vice, se faisant aux yeux des spectateurs allégorie du « triomphe de la nature humaine non contaminée »[1170], au point que « leur impétueuse apparition dans le tissu dramatique confirme le théâtre dans une voie démocratique »[1171]. Dans cette mise en abyme, autoréférentielle à la vision scénique de la *Commedia dell'Arte* qu'il a précédemment élaborée, on peut voir une déclaration de poétique théâtrale, une réflexion scénique sur SA réinvention du monde des masques

[1166] Z1983, p. 29.
[1167] Giovanni Poli, *Gli ultimi carnevali di Venezia*, cit., p. 20 [« Oh quel parfum / Sent quel délice / moi je me consomme / moi je fonds »].
[1168] Giovanni Poli, *Gli ultimi carnevali di Venezia*, cit., p. 20. [« DOCTEUR : Affreuse putain, je veux te trouer la panse, / Sale charogne, femme de bordel / ARLEQUIN : Prenez, monsieur le vieux fou, un petit cadeau / BRIGHELLA : Prenez, poltron, ce petit bocal »].
[1169] *Ibid*., p. 21. [« PANTALONE : Je ne sais pas si c'est de la merde ou alors de la bouse / DOTTORE : De la merde d'homme, pas de la merde de vache »].
[1170] Georigi Saev,« Con il Sorriso della Venezia del Rimascimento », in *Nordon Cultura*, Sofia-Bulgarie, 6 marzo 1976. [« trionfo dell'incontaminata natura umana »].
[1171] *Ibid.* [« La loro impetuosa apparizione nell'azione...conferma il teatro nel suo aspetto democratico »].

détachée aussi, de cette façon, de l'idée préconçue que le public et la critique pouvaient en avoir : c'est ce que remarque avec acuité ce journaliste égyptien francophone lorsqu'il note : « Ce n'est pas une petite ambition que de vouloir faire rire sans vulgarité ni bassesse[1172] ». Et justement, quand les masques du Pantalon et du Docteur, trompés par Arlequin et Brighella, se laissent emporter dans un langage obscène, c'est la voix *off* de l'Historien, l'avatar de Poli, qui prend le dessus. Les masques alors s'immobilisent et le temps du récit se dilate ; comme s'il lançait un avertissement, l'Historien annonce la mort de Goldoni, dans la misère, à Paris, le 17 février 1793[1173]. Les extraits du théâtre de Goldoni qui entourent cette 'pièce dans la pièce' résonnent presque comme une mise en garde de Goldoni lui-même, homme de la réforme qui tancerait par ce biais les comédiens trop « vulgaires » comme il le faisait dans son théâtre. Et cette intervention est d'autant plus forte puisqu'il s'agit de la seule fois où l'Historien intervient au milieu d'une action, alors qu'habituellement lui est seulement attribuée la fonction d'introduire les différents cadres.

L'Historien-Poli parsème la pièce d'indices pour alerter les acteurs, la critique, le public en jouant sur les deux niveaux de la réception induits par le procédé d'enchâssement. À un premier, celui de l'ancrage historique dans le passé niveau, il se réfère aux personnages-spectateurs de la pièce-cadre, les spectateurs vénitiens du XVIII^{e} siècle, enthousiasmés par l'arrivée des masques - peut-être ceux remis en scène par Carlo Gozzi dans ses fables théâtrales qui avaient enthousiasmé les Vénitiens de 1761 et qui ont longtemps été considérées - à tort certainement[1174]- comme porteuses d'une « guerre » qui aurait poussé Goldoni à partir pour Paris, laissant le champ libre à Carlo Gozzi dans les théâtres vénitiens. Au second niveau, celui des temps de la représentation, donc des temps de sa propre création, il s'adresse aux Vénitiens de son temps, aux spectateurs de l'Avogaria, ici appelés à se reconnaître dans leurs ancêtres, et peut-être aussi à reconnaître Poli comme un héritier de Goldoni qui, comme lui, parle au « peuple du peuple ». Il les met en garde contre l'éventuelle réapparition du péril, qu'une classe politique insouciante et incompétente, fait courir à une société : la défaite économique et culturelle de la resplendissante république de Venise pouvant être un évident clin d'œil à la conjoncture socio-économique peu florissante de la Venise de son temps. L'Historien dénonce la situation insoutenable à laquelle étaient confrontées les classes les plus démunies : « La

[1172] Antoine Gennaoui, « L'Avogaria de Venise dans ses deux spectacles au Caire où la souplesse des corps répond à la souplesse des cœurs », in *Le journal d'Egypte*, 11 avril 1976.
[1173] Concernant la date exacte du décès de Carlo Goldoni cf. *supra* note 1154, p. 542.
[1174] Cette « guerre » entre Goldoni et Gozzi est un stéréotype aujourd'hui remis en question, notamment par Anna Scannapieco. Cf., *Supra*, note 49, p. 32.

crise économique qui, d'année en année, se fait toujours plus grave, impliquant toutes les classes sociales et en particulier les plus pauvres»[1175], pendant que, selon lui, « la noblesse s'abandonne à des fêtes orgiaques»[1176]. Une grande civilisation est ainsi en train de mourir et avec elle « l'art tombe dans la grisaille des mortes saisons »[1177]. Les masques ont alors la fonction d'exprimer l'atmosphère festive dans laquelle Venise vit les dernières années de la *Serenissima*, inconsciente de la réalité politique et sociale de la nouvelle Europe[1178], mais ils sont également eux-mêmes condamnés à l'oubli, comme le montre symboliquement l'auteur à la fin de la troisième scène du deuxième acte, intitulée *Il carnevale delle maschere*, où : « À l'improviste, leur geste qui dans l'espace dessine des myriades de signes se composera de formes monotones et la polychromie lumineuse de leurs costumes va s'éteindre, privés de lumière »[1179]. La décadence des masques est ainsi étroitement liée à la défaite de la ville qui rentre dans l'obscurité.

Venise, resplendissante d'or
S'arrête.
Immobile.
En dehors du temps.
Sans plus d'histoire[1180].

C'est sur ces vers suggestifs de l'Historien que se termine la pièce. Venise capitule, la tradition des masques va se perdre, Goldoni le « poète de ces gens arrivés à la phase extrême de leur décadence »[1181] est mort lui-aussi. Face à cette conclusion quasi apocalyptique, il semble alors nécessaire de s'interroger sur la signification de cette interrogation metathéâtrale de la *Commedia dell'Arte* et des masques tels qu'ils sont retravaillés dans cette nouvelle anthologie scénique.

Le métathéâtre, explique Françoise Decroisette, s'affirme « de façon récurrente et naturellement diversifiée, en Italie, à tous les moments de rupture ou de crise de la création théâtrale »[1182]. Déjà les auteurs-acteurs du XVI^{e} siècle utilisaient ce procédé pour inscrire les ruptures dont ils étaient les promoteurs ; c'est ainsi que par exemple, le recours

[1175] Giovanni Poli, *Gli ultimi carnevali di Venezia*, cit., p. 27. [« La crisi economica, che di anno in anno diviene sempre più grave, coinvolge tutte le classi sociali e in particolare quelle più povere »].
[1176] *Ibid.*[« la nobiltà si abbandona a feste orgiastiche »].
[1177] *Ibid*., p. 50. [« l'arte cade nel grigiore delle morte stagioni »].
[1178] Giovanni Poli, *Il teatro della Commedia dell'Arte a l'Avogaria*, cit., p. 58.
[1179] *Id*., *Gli ultimi carnevali di Venezia*, cit., p. 50. [« Improvvisamente il loro gesto che nello spazio disegna miriadi di segni si comporrà di forme monotone e la policromia accesa dei loro costumi apparirà spenta, senza luce »].
[1180] *Ibid*., p. 62. [« Venezia, splendente d'oro / Si ferma. / Immobile. / Fuori dal tempo. / Senza più storia »].
[1181] Giovanni Poli, « Prefazione », *Gli ultimi carnevali di Venezia*, cit., p. 10.
[1182] Françoise Decroisette, « Avant-propos », in *Le théâtre réfléchi*, cit., p. 9.

à une structure métathéâtrale permet à Flaminio Scala, dans *La fortuna di Flavio*[1183], - où une petite troupe de jongleurs monte ses tréteaux sur la place centrale du village afin d'y jouer une courte pièce - de marquer la distance entre les compagnies de *Commedia dell'Arte* et les formes de théâtre populaire plus anciennes, comme les bouffons du Moyen Âge. Un autre exemple encore plus parlant de l'utilisation du métathéâtre comme procédé dramatique réflexif, est celui proposé par Giovan Battista Andreini dans *Le due comedie in comedia*, datant de 1623[1184], où l'auteur présente deux enchâssements successifs de comédies jouées par des troupes de comédiens : la représentation d'une comédie dans la maison d'un riche commanditaire, par une compagnie d'Académiciens, puis celle proposée par une troupe « professionnelle » de comédiens. Cela donne la possibilité à l'auteur de faire le point sur la variété de la production des spectacles de l'époque, en proposant différents aperçus au cours de la pièce-cadre, afin d'affirmer la nécessité de renouvellement de certains mécanismes théâtraux.

Goldoni aussi, sur le modèle des pièces métathéâtrales des acteurs-auteurs antérieurs, a recours au métathéâtre[1185] en dénonçant un processus de crise et en appelant à la nécessité d'un changement[1186]. *Il teatro comico* (1751), pièce programmatique qu'il définit comme une « poétique en action », repose précisément sur le procédé du théâtre dans le théâtre. On y retrouve une troupe de comédiens (celle du théâtre Sant'Angelo où Goldoni travaille) en train de répéter une comédie « à l'impromptu », une petite farce, *Il padre rivale di suo figlio,* où apparaissent Pantalon, le Docteur, Arlequin, Brighella, les Amoureux etc. La comédie-cadre est l'occasion pour Goldoni de présenter ses idées sur sa réforme des textes, des poètes dramatiques, des acteurs, du théâtre en général, et même des spectateurs. La nécessité pour Goldoni est celle d'affirmer la naissance de la profession d'auteur (« *scrittor di commedie* »[1187]), et de lui conférer tout son sens. Le métathéâtre est alors un moyen pour parler d'une « crise » ou d'un tournant, pour mettre en perspective le théâtre du passé et le théâtre de l'avenir, l'œuvre dramatique devient ainsi « le lieu d'une

[1183] Flaminio Scala, *Il teatro delle favole rappresentative*, Ferruccio Marotti (éd.), 2 vol., Milan, Il Polifilo, 1974.
[1184] Giovan Battista Andreini, « Le due commedie in commedia », in *Commedie dell'Arte*, Siro Ferrone (éd.), Milan, Mursia, 1986, vol. 2, I, 2, p. 27. Sur la figure d'Andreini fils, *cf*. la récente monographie critique de Fabrizio Fiaschini, *L'« incessabil agitazione ». Giovan Battista Andreini tra professione teatrale, cultura letteraria e religiosa*, Pise, Giardini, 2007.
[1185] Cf. Luci Comparini, « La réforme et le poète dramatique sous les feux de la rampe : métathéâtre, mise en abyme, rivalités et polémiques (Goldoni, Chiari, Gozzi) », *Chroniques italiennes,* numéro spécial concours, 26, Série Web, 2014 ; et l'entrée de Françoise Decroisette, « Métathéâtre », in *Dictionnaire Goldoni*, Lucie Comparini, Andrea Fabiano (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2015 (à paraitre).
[1186] Cf. Florinda. Nardi, « La modernità del metateatro : Goldoni e Pirandello », cit., p. 4.
[1187] Voir à ce propos Florinda Nardi, *Carlo Goldoni e la professione di scrittor di commedie*, Rome, Nuova cultura, 2008.

mémoire vivante de la création théâtrale », qui permet de « laisser, inscrites dans le miroir verbal du texte, les traces nécessaires à la constitution ultérieure de son histoire matérielle et intellectuelle, et de sa théorisation »[1188].

Dans la pièce polienne, l'évocation historique de Goldoni, qui devient d'une certaine manière un personnage théâtral autour duquel Poli réfléchit, et qui réfléchit aussi Poli (comme Térence et Torquato Tasso réfléchissaient sur la scène et sous la plume de Goldoni, les affres de l'auteur de théâtre et sa difficulté à triompher sur la scène et à éviter les critiques), ainsi que le recours précis au procédé du théâtre dans le théâtre, peuvent alors apparaître comme une manière de se remettre en question en tant qu' « auteur », de remettre en question sa technique de citations et de récupérations du répertoire, ses montages, ses collages. Cela nous permet de dire qu'il est à un moment-clef de sa carrière, à un tournant peut-être, prélude à une affirmation d'auteur à part entière. D'ailleurs, c'est bien sur son autorialité qu'insiste le journaliste Ghobrial Wahba, après avoir assisté à la tournée de la pièce en Egypte.

> Dans le spectacle *Gli ultimi carnevali di Venezia* dont Giovanni Poli est non seulement le metteur en scène mais aussi l'auteur, il ne nous a pas semblé avoir à faire à un archéologue du théâtre, mais plutôt à un avant-gardiste du type de Stanislavski avec son refus du naturalisme ; tout comme ses points communs avec le théâtre de la réforme sociale de Bertold Brecht nous semblent nombreux, basés sur le concept que les actions humaines sont en grande partie conditionnées par les forces économiques et politiques existantes dans la société ; ce même concept se retrouve dans *Gli ultimi carnevali di Venezia*[1189].

Poli est désormais prêt à entreprendre l'étape successive de son voyage artistique, à la découverte de l'auteur, figure qu'il a côtoyé pendant toute sa carrière ; non plus l'auteur-narrateur-Historien des *Carnevali*, la voix *off* qui permettait simplement de lier les différentes pièces et documents théâtraux, mais enfin le créateur même de ses personnages. Cette autorialité est, nous semble-t-il, définitivement affirmée en 1976, avec *Mamole e Buli. La condizione della donna pubblica in Venezia nel '500*[1190] dans laquelle il

[1188] Françoise Decroisette, « Avant-propos », in Françoise Decroisette (dir.), *Le théâtre réfléchi*, cit., p. 7-11, cf. p. 10.

[1189] Ghobrial Wahba, « Ultimi carnevali di venezia », in *Al-Sinema wa-l-masrah*, mai 1976 (tournée en Egypte). [« Nel spettacolo "Gli ultimi Carnevali di Venezia" di cui Giovanni Poli è non soltanto regista ma anche autore, non ci è sembrato di avere a che fare con un archeologo di teatro, ma piuttosto con un avanguardista del tipo di Stanislawskij con il suo rifiuto del naturalismo; come pure ci sembrano numerosi i suoi punti di contatto con il teatro della riforma sociale di Bertold Brecht, basato sul concetto che le azioni umane sono in gran parte condizionate dalle forze economiche e politiche esistenti nella società; lo stesso concetto si ritrova in "Gli ultimi carnevali di Venezia" »].

[1190] Giovanni Poli, *Mamole e Buli*, *la condizione della donna pubblica in Venezia nel '500*. *Collana del teatro a l'Avogaria*, n° 5, Venise, La Tipografica, 1976. La première de *Mamole e Buli* a eu lieu au Théâtre de l'Avogaria de Venise, le 27 mars 1976, avec la distribution suivante : Francesca Bettini (Veronica Franco, Marcolina, *mamola* aveugle), Laura Boato (*mamola* de Rivoalto, jeune vierge), *mamola* de la taverne,

renonce au métathéâtre pour produire une fresque historique d'un genre nouveau, issue, pour la première fois, d'une création dramaturgique individuelle.

IV. 3 *Mamole e Buli* : création dramaturgique individuelle

Mamole e Buli, comme le déclare Poli dans la préface du texte édité, représente dans sa carrière théâtrale « le début d'une troisième période de recherche »[1191]. Dans ce spectacle, l'auteur-metteur en scène se libère du geste abstrait du théâtre choral analysé en profondeur dans ses montages-anthologiques, mais qui s'est révélé peu adapté pour permettre un développement dramatique, et s'est avéré aussi monotone pour la réception publique. Mais surtout il s'affranchit des formes rythmiques et quasi chorégraphiées de la *Commedia dell'Arte*, déclarant à son propos qu'elle n'est « plus adaptée pour approfondir et questionner les grandes problématiques intérieures de l'homme »[1192]. Le spectacle, créé encore à partir de sources historiques, parmi lesquelles les lettres de Veronica Franco[1193] et les documents sur la prostitution de Carlo Calza[1194] et Giuseppe Tassini[1195], fit scandale à l'époque à cause de son réalisme cru et violent, et fut pour cela interdit aux moins de dix-huit ans. À travers cette pièce, l'auteur tente de dépeindre la vie des *meretrici* (les *mamole*) dans la Venise du XVI^{e} siècle, et pour ce faire il dessine scéniquement une cartographie des lieux du proxénétisme lagunaire. Le corps des femmes, exposé nu face au public, devient le terrain de guerre de l'affrontement entre les deux sexes, dans un espace temps indéfini, tout comme le plateau nu où se déroule l'action. La construction de ces figures part avant tout de leur environnement, de leur origine sociale, des espaces qu'ils

---

mamola aveugle), Daniela Foa' (*mamola* di Rivoalto, Catarinella, Menega, *mamola* aveugle), Sandra Martini (*mamola* di Rivoalto, mère, *mamola* Bombardona, *mamola* de la taverne et aveugle), Titta Pittarella (*mamola* di Rivoalto, massera di Catarinella, Zuana, *mamola* aveugle), Rina Rizzo (*mamola* Graziosa, *mamola* Tagiapiera), Paolo Bertinato (*bulo* de Rivoalto, Fracao), Piergiorgio Fasolo (Maffio Venier, Bio), Giovanni Keller (Bulle), Giuliano Moresco (*bulo* de Rivoalto, Nane), Bepi Morassi (*bulo* de Rivoalto, stuer, Frisetto), Giorgio Pansini (*bulo* de Rivoalto, Zuane), Vittorio Pellegrineschi (2° storico), Virgilio Quagliato (1° storico, *bulo* de la taverne), Fabio Sartor (*bulo* de la taverne). Costumes : Carla Picozzi ; décors et lumières : Renzo Milan ; mise en scène : Giovanni Poli.

[1191] Giovanni Poli, « La messinscena », in *Id.*, *Mamole e Buli*, cit., p. 12. [« costituisce per noi l'inizio di un terzo periodo di ricerca »].

[1192] *Ibid.* [« inadatte ad approfondire l'indagine sui grandi problemi interiori dell'uomo »].

[1193] Benedetto Croce (dir.), *Veronica Franco. Lettere dall' unica edizione del 1580*, Naples, R. Ricciardi, 1949.

[1194] Carlo Calza, *Documenti inediti sulla prostituzione a Venezia*, Milan, Tipografia della società cooperativa, 1883.

[1195] Giuseppe Tassini, *Veronica Franco, celebre poetessa e cortigiana del secolo 16*, Venise, M. Fontana, 1888.

occupent à l'intérieur même de la ville, pour se décliner ensuite à travers un aller-retour dichotomique entre les espaces de l'intimité et du public, tant au niveau spatial que social.

La prostitution, fléau social et politique de la nation entière, est de plus et avant tout, pour Poli, l'une des "grandes problématiques intérieures de l'homme" : la marchandisation du corps, la violence humaine, l'exploitation sexuelle, la quête identitaire. Et apparemment, toutes ces thématiques lui tiennent à cœur, et cela déjà à partir de la fin des années soixante, comme le démontre une composition poétique retrouvée dans ses archives privées, sur le verso d'un contrat de travail du *Teatro de Palazzo Durini*, actif à Milan sous la direction de Poli entre 1964 et 1967 ; le document est ainsi datable de la même époque. Il s'agit d'une ode satyrique et provocatrice à l'égard de la société, qui remet en question le « métier » le plus vieux du monde :

Et vive la prostitution!
Nous constituons un bien public
largement requis
pour les besoins d'une race qui sinon se castrerait,
d'une race qui a besoin d'assouvir ses instincts
les plus nobles, ceux de la procréation.
C'est un métier noble, s'il est bien encadré par des lois d'État.
C'est une profession sacrée, comme les phallus des primitifs.
Nous sommes ce que nous sommes, Femmes par nature,
non pas falsifiées par des principes masculins tordus.
Et vive la prostitution.
Tout au long de la route où le brouillard transperce mon corps
de froid, j'attends de pouvoir mettre mon art de femme à l'œuvre
de femme animale, mais de femme.
Je suis une femme qui se fiche du foyer domestique
mais qui voudrait un chauffage d'État pour se réchauffer
le cul et les cuisses
avant de travailler.
Je voudrais un lieu, un local où l'on pourrait, après le travail,
échanger quelques bonnes blagues entre collègues
et non pas le coin d'une rue, la nuit,
auprès d'un distributeur automatique de cigarettes.
Vive la prostitution.
Mais celle d'État, défendue par des normes humaines,
Et non pas par les agissements ambigus des policiers,
qui arrivent en professionnels dans des camionnettes[1196].

[1196] Giovanni Poli, *Evviva la prostituzione*, document manuscrit inédit retrouvé dans les archives de la famille Poli à Venise, in Annexe p. 137. [« Noi costituiamo un bene pubblico / largamente richiesto/ per i bisogni di una razza che altrimenti si castra / di una razza che ha necessità di pungolare i suoi istinti / più nobili, quelli della procreazione. / È un mestiere nobile, se ben regolato da leggi dello stato. / È una professione sacra, come il fallo dei primitivi. / Noi siamo quello che siamo in natura Donne. / Non falsificate da storti principi maschili. / Evviva la prostituzione. / Lungo la strada dove la nebbia inonda il mio corpo / di freddo, attendo di professare la mia arte di donna / di donna animale, ma di donna. / Sono donna che se ne frega del focolare domestico / ma che vorrebbe un calorifero di stato per scaldarsi il culo e le cosce / prima di lavorare. / Vorrebbe un circolo Cral o dopolavoro / dove scambiarsi quattro bestemmie con le colleghe / e non l'angolo di una strada, di notte, / accanto ad una macchina che distribuisce sigarette. / Evviva la

De concert avec les positions féministes de l'époque, Poli dénonce dans ce pamphlet un désintérêt de l'État par rapport à la question de l'espace social alloué aux prostituées, après la fermeture des maisons closes suite à la loi dite Merlin, du nom de la députée, Lina Merlin, et ratifiée le 20 février 1958. Avec cette loi, pour la première fois, des sanctions étaient mises en place contre l'exploitation engendrée par la prostitution, et l'idée de fermer les *case di tolleranza* était conçue dans cette perspective, mais dix ans après la promulgation de cette loi, elle s'avère inapte à résorber le phénomène en Italie qui, en fait, demeure encore un problème de société. Car, il faut le souligner, dans la péninsule, vendre son propre corps n'est pas considéré comme un crime, contrairement à l'exploitation du corps d'autrui. C'est ce qui a permis de perpétuer la marchandisation du corps dans les rues ainsi que dans les maisons, mais dans la clandestinité. Dans ce poème, émerge ainsi l'hypothèse que l'espace urbain où les corps des prostituées sont mis en vente est un espace à connotation masculine très fort, un espace de marchandisation obscur où la société aux mœurs légères se réfugie la nuit pour cacher ses vices, où les professionnelles de l'amour entrent en conflit avec les professionnels de la loi. La "rue", sphère d'ordre public où règne le froid, est alors mise en opposition avec la chaleur du *focolare domestico* (foyer domestique).

Dans cet écrit, Poli soulève, entre autres, des questions centrales pour l'époque, notamment celle de l'égalité des droits, en faveur de laquelle s'est battu avec vigueur le mouvement féministe italien à partir des années 70, qui, comme le déclare et l'argumente très clairement la sociologue Christiane Veauvy, se caractérise par sa « politisation »[1197]. Dans ces mêmes années[1198], l'on vit naître des polémiques qui concernèrent de près le corps des femmes et la tutelle de leurs droits, notamment par rapport à la question de l'avortement et de la violence contre les femmes : il faut rappeler qu'en Italie, jusqu'en 1976, l'avortement était considéré comme illégal, quels qu'en soient la méthode ou le motif. Le mouvement féministe joua alors un rôle primordial dans le débat politique et culturel très dense de l'époque qui conduisit, après la manifestation pour la libéralisation

prostituzione. / Ma quella di stato, quella difesa da norme umane, / E non dall'atteggiamento ambiguo dei poliziotti, / che arrivano professionalmente con le camionette »].

[1197] Cf. Christiane Veauvy, « Introduction », in *Les femmes dans l'espace public : itinéraires français et italiens*, Christiane Veauvy (dir.), Paris, Maison des sciences de l'homme, Le Fil d'Ariane, 2004, p. 13-32.

[1198] Il est de fait reconnu que le féminisme a contribué à l'explosion de la crise des instituions italiennes, celle qui conduisit aux élections de juin 1976, et institua, sous l'impulsion d'Aldo Moro et d'Enrico Berlinguer, le gouvernement du "compromis historique" dont la présidence du conseil des ministres fut attribuée à Giulio Andreotti. Comme malheureusement l'histoire nous l'apprend, l'enlèvement de Moro précipita la fin du premier gouvernement d'unité nationale, après seulement trois ans de législature, de 1976 à 1979.

de l'avortement le 6 décembre 1975 à Rome, à la promulgation de la loi n°194/1978, portant le titre suivant : *Réglementation pour la protection sociale de la maternité et sur l'interruption volontaire de grossesse*[1199]. Dans la même période, le mouvement mena le combat sur une question tout aussi épineuse, celle concernant la violence sexuelle, dont l'*iter* parlementaire pour l'approbation d'une loi en mesure de défendre les droits de la femme fut l'un des plus longs et difficiles (presque vingt années)[1200]. À l'époque, la législation en vigueur était encore celle du Codice Rocco datant de l'époque fasciste, qui qualifiait ces délits d'« Infractions à la morale publique et aux bonnes mœurs »[1201]. Ce fut seulement en 1996 que fut décidée une loi instituant la violence sexuelle comme un crime contre la personne, et non plus seulement comme une affaire de moralité publique. C'est donc bien dans ce contexte, ici seulement esquissé de manière rapide, qu'il faut replacer le travail de création scénique de Poli, qui ne doit pas être détaché de ce cadre historique, comme le prétend au contraire un de ses acteurs de l'époque, Paolo Bertinato, que nous avons interrogé à ce sujet[1202]. Probablement, son jeune âge ainsi que le climat d'immersion aliénant et protecteur qui régnait à l'Avogaria à cette époque, ne lui permettait pas de comprendre les motivations sans doute d'ordre politique ayant poussé Poli à s'emparer du sujet. De plus, il faut souligner que Bertinato, avec ses amis acteurs (5 femmes, 9 hommes)[1203] qui montent sur scène le 27 mars 1976 pour représenter pendant huit soirées consécutives *Mamole et Buli,* vont bientôt partir en tournée vers au moins trois destinations différentes et cela, en l'espace de seulement trois mois (de février à avril) et au prix de très longs voyages : la Bulgarie, l'Égypte et l'Iran. On peut alors comprendre que les liens avec l'actualité politique peuvent échapper à un groupe de jeunes talents qui n'avaient qu'une envie, celle de jouer, de ressentir le plaisir physique et impérieux de monter sur les planches, comme le déclare notre acteur-témoin : « Nous étions jeunes avec l'inconscience typique des jeunes ; nous nous y plongions tête baissée »[1204].

[1199] Appelées en italien *norme per la tutela sociale della maternità e sull'interruzione volontaria della gravidanza*.

[1200] La première proposition de loi fut présentée par le PCI (parti communiste italien) en 1977, à la suite, une fois encore, de la forte mobilisation que le mouvement féministe avait mis sur pied pendant les années 1975-1976, notamment après le crime de Circeo, un fait divers des plus marquants qui se déroula aux alentours de Rome, le 19 septembre 1975 : deux jeunes femmes furent enlevées et torturées pendant trois jours par trois jeunes garçons.

[1201] Appelés en italien *delitti contro la moralità pubblica e il buon costume*. Pour un approfondissement sur l'histoire de la législation italienne en matière de violence sexuelle, cf. Giambattista Scirè, *La dura strada er ottenere leggi in difesa delle donne*, article publié sur le web le 2/2/2012, consulté le 15/10/2014 à l'adresse suivante : http://www.linkiesta.it/stupro-di-gruppo-cassazione

[1202] Cf. Entretien avecPaolo Bertinato, datant du 4 novembre 2014, in Annexe p. 300-302.

[1203] Cf. *supra*, note 1190, p. 385.

[1204] Entretien avec Paolo Bertinato, in Annexe p. 302 [« Eravamo giovani con l'incoscienza tipica dei giovani; ci si tuffava a capofitto »]

Une dizaine d'années après avoir rédigé *Viva la prostituzione!*, Poli reprend donc les mêmes thématiques soulevées dans cette composition poétique pour les insérer dans son cadre de prédilection, celui qu'il connait le mieux et qu'il fréquente depuis longtemps : la Venise du XVI^e^ siècle car, comme il l'explique dans un autre document manuscrit inédit retrouvé dans ses archives, intitulé *I motivi che lo giustificano* (sous-entendu "le théâtre Avogaria") : « Nous pensons affronter essentiellement les problèmes de la scène et de la dramaturgie en nous inspirant de la tradition du théâtre du XV^e^ et du XVI^e^ siècle, car nous estimons qu'elle nous représente »[1205]. Cet ancrage socioculturel et politique n'échappe pas à la journaliste Antonietta Serena, qui explique ainsi la capacité du metteur en scène à affronter une telle problématique :

> Ce n'était pas une tâche facile : on risquait de tomber dans le navet socio-culturel ou dans la vulgarité à connotation comique, mais Giovanni Poli a traité un argument scabreux en soi d'une main de maître, révélant une grande sensibilité et une profonde connaissance théâtrale, mettant en scène des épisodes de vieilles prostituées de manière à ce que le rapport avec l'actuelle réalité d'un métier vieux comme le monde ne puisse pas passer inaperçue[1206].

Gian Antonio Cibotto, journaliste attentif et sensible, remarque lui aussi que l'enquête de Poli ne manque surtout pas « d'une efficacité polémique et suggestive »[1207]. Poli réussit à s'emparer du langage, des mécanismes et des figures qui peuplent la Renaissance vénitienne, de façon si totale qu'il est prêt à devenir lui-même, non seulement le "monteur" des textes dramaturgiques et le créateur de ses personnages, mais aussi l'auteur de ses propres textes, tout cela dans l'optique de comprendre « les angoisses, les joies, les espérances, les doutes »[1208] des uns et des autres, de trouver surtout un sens au fait « d'être nés de rien, vivre, disparaître encore dans le néant »[1209], et également une justification à « la terreur de la mort »[1210], dans une prise de conscience de « la nécessité d'une distribution équitable des biens, de l'égalité des droits »[1211]. L'espace théâtral lui

[1205] Giovanni Poli, *I motivi che lo giustificano*, document manuscrit inédit retrouvé dans les archives de la famille Poli à Venise, in Annexe, p. 120. [« In sostanza noi pensiamo di affrontare i problemi della scena e della drammaturgia ispirandoci alla tradizione a braccia del '500 e del '600 poiché riteniamo che ci rappresentino »].
[1206] Antonietta Serena, « Cinquecento Libertino », in *Stampa sera*, 108, n° 72, 29 mars 1976. [« Non era un compito facile: rischiava di cadere nella noia del polpettone storico-culturale oppure nella volgarità nella nota comica, ma Giovanni Poli ha trattato un argomento in sé scabroso con mano sapiente, rivelando una grande sensibilità e una profonda conoscenza teatrale, mettendo in scena episodi di antiche prostitute in modo che non potesse sfuggire l'addentellato con la realtà attuale di un mestiere vecchio quanto il mondo »].
[1207] Gian Antonio Cibotto, « Inchiesta sulle cortigiane del '500 », in *Il Gazzettino del lunedì*, 29 mars 1976. [« di una polemica e suggestiva efficacia »].
[1208] Giovanni Poli, *I motivi che lo giustificano*, cit. [« angosce, gioie, speranze, dubbi »].
[1209] *Ibid.* [« nascere nel nulla, vivere, scomparire ancora nel nulla »].
[1210] *Ibid.* [« il terrore della morte »].
[1211] *Ibid.* [« la necessità di una equa distribuzione dei bei, di uguale diritti »].

permet de représenter cela librement d'où la construction de la narration autour d'un parcours dans les lieux de la prostitution vénitienne des temps passés, l'espace - celui de Venise, passée et présente -, non les personnages (ou les masques), devenant le moteur essentiel du travail d'écriture et de réécriture.

III. 3 L'espace scénique, un moteur de création

La pièce *Mamole e Buli* (1976), comme on peut le constater dans le tableau synthétique proposé ci-dessous, est conçue en deux actes et six épisodes - appelés ainsi par l'auteur - et raconte différents moments plus ou moins abstraits de la vie des "femmes publiques" de la Venise du XVI^{e} siècle, chaque épisode se basant sur des informations historiques bien précises qui constituent les points de repère pour l'écriture de la pièce[1212]. Seul le deuxième épisode, celui qui met en scène un dialogue fictif entre la célèbre courtisane Veronica Franco et son ennemi Maffio Venier, est un collage-montage constitué de matériaux littéraires déjà existants, extraits majoritairement des compositions en prose et en vers de ses deux protagonistes.

[1212] Toujours dans les archives de la famille Poli, nous avons retrouvé un dossier concernant *Mamole e Buli*, à l'intérieur duquel figure une page manuscrite où Poli mentionne les volumes consultés pour la création du spectacle ; cette bibliographie très riche est composée d'une part de sources primaires : Anonimo : *Tariffa delle puttane de Venegia* (XVI° siècle) ; Giovanni Marinello : *Gli ornamenti delle donne* (1562) ; Maffio Venìer : *Poesie e canzoni* (XVI° siècle) ; Veronica Venier : *Le lettere* (1580) e *Terze rime (1575)* ; Marcantonio Sabellico : *De situ Venetiae urbis* (1502) ; Anonimo : *La bulesca* (environ 1514) ; Lorenzo Veniero : *El trenta e un de la Zaffetta* (environ 1531) ; Andrea Calmo : *Lettere* (1553) et *La spagnolas* (1549) ; Lopez de Villalobos : *Compendio sul mal franzoso* (1498) ; G.B. Fiocco : *La polizia dei costumi e il mal franzoso sotto la repubblica venta* (XVI° siècle) ; et d'autre part d'études datant du XIX^{e} et XX^{e} siècle : Giuseppe Tassini : *Cenni storici sul libertinaggio a Venezia e Veronica Franco, celebre poetessa* (1886) ; Rita Casagrande : *Le cortigiane del '500* (1968) ; Ugo Stefanutti : *Cortigiane a Venezia* (1958) ; Pompeo Molmenti : *Storia di Venezia nella vita privata* (1880) ; Carlo Calza : *Documenti inediti sulla prostituzione a Venezia* (1883) ; Graziano Rava' : *Della sapienza veneta in materia criminale* (1866) ; Antonio Pilot : *Oro, donne,cortigiane e versi del '500* (1909) ; Giovanni Dolcetti : *I barbieri chirurgi a Venezia* (1896).

n°	Titre de l'épisode	Synopsis	Espaces
I	*Le mamole di Rivoalto*	Sur la condition des prostituées de *Rivoalto* résidant aux *Carampane,* et sur les lois qui en régissaient la profession.	Extérieur / public
II	*Veronica Franco e Maffio Venier*	D'après *Lettere* et *Terze Rime* de la célèbre poétesse contre les vers injurieux de Maffio Venier.	Non-lieu / théâtral
III	*L'iniziazione della verginella*	Un épisode qui s'inspire des lois sur la prostitution, et qui traite ainsi de la corruption d'une très jeune fille par sa mère chez "*el stuer*", un barbier et "esthéticien de l'époque".	Intérieur /privé
IV	*La mamola Catarinella*	Sur la "dignité" d'une prostituée qui, bien qu'un vieil orfèvre lui propose de l'argent, le repousse parce qu'il est sale.	Extérieur / public
V	*La mamola Marcolina*	Sur l'amour de *Bulle* pour la prostituée Marcolina. Repoussé, il se venge, avec l'aide de son ami *Bio*, contre le marchand *Fracao,* qui avait promis de l'épouser. Cet épisode décrit la vie d'une Taverne de *Mamole e Buli*.	Extérieur / public Intérieur /privé
VI	*Le mamole cieche agli Incurabili*	Une nuit de souffrances et de souvenirs partagés entre cinq prostituées devenues aveugles à cause de la syphilis.	Non-lieu / théâtral

La structure générale de la pièce repose sur l'alternance de séquences "intimes" - qui se déroulent tour à tour dans la maison de *el stuer*, l'esthéticien de l'époque, ou dans la taverne, règne incontesté de Menega, vieille prostituée, simulacre de maternité - avec des séquences intermédiaires en extérieur où les *mamole*[1213] et les *bulli*[1214] se rencontrent et s'affrontent. D'où une alternance de séquences situées dans des espaces clos et dans des espaces ouverts, comme pour un montage alterné au cinéma, où les différentes scènes se juxtaposent entre elles, offrant un panorama d'une galerie humaine décrite dans les détails les plus intimes. Dans cette dualité spatiale, s'insèrent deux espaces purement théâtraux où les rapports interhumains sont neutralisés : le faux-dialogue installé scéniquement entre Veronica Franco et Maffio Venier, d'une part, et les *mamole* atteintes de syphilis, d'autre part, ne sont que des monologues internes émis dans un espace "neutre", qui est celui du théâtre.

La pièce commence avec une immersion profonde du spectateur au cœur même de la cité lagunaire qui, au XVI[e] siècle, avait presque atteint sa configuration actuelle. La ville de Venise était divisée (et l'est toujours) en six sextiers : le premier étant celui de San Marco, le second celui de Castello, le troisième Cannaregio (nommé à l'époque Canal

[1213] Dans le glossaire proposé à la fin de la pièce publiée, Carla Picozzi définit ainsi le terme de *mamola* : « Prostituée qui vit avec celui qui l'exploite ». [« Prostituta che convive con chi la sfrutta »]. Carla Picozzi, « Glossario », in Giovanni Poli, *Mamole e Buli*, cit., p. 58.
[1214] La définition de *bulo* correspond à : « Bellâtre, brave, arrogant ». [« Bellimbusto, bravo, prepotente »]. *Ibid.* p. 57.

Regio). Sur l'autre rive du Grand canal se trouvent aussi ceux de San Polo, de la Croce, et Dorsoduro. Le début de la pièce est un voyage spatio-temporel qui amène le spectateur là où les *meretricae* de la Serenissima marchandaient leurs corps, aux Carampane, lieu à la fois public - car à partir de 1498 et la fermeture du Castelletto (une sorte de ghetto à Rialto), les *meretricae* avaient le droit d'exercer dans les rues ainsi que dans les tavernes en dehors du quartier de Rialto (un des plus anciens centres vitaux insulaires de Venise) -, mais aussi lieu privé et intime car les prostituées privilégient presque toutes leur installation aux Carampane, qui devient à la fois leur lieu de travail et de vie.

Poli entraîne le spectateur dans une véritable balade sensorielle grâce aux deux narrateurs-historiens qui, partant de Rivoalto, nous emmènent pas à pas jusqu'aux Carampane, en passant devant l'église de San Giacomo, considérée comme la plus ancienne de Venise (XI^{e}-XII^{e} siècles), en traversant le marché des épices, celui des poissons, et le *campo* en face de l'église Sant'Aponal. Les deux *storici* (historiens), appelés ainsi par Poli, agissent comme de véritables guides touristiques en décrivant au spectateur les caractéristiques principales de chaque lieu : « voici la Beccaria, près du pont de pierre, on l'on vend le bois »[1215]. Chaque lieu est également évoqué par les voix des gens qui l'habitent, on entend ainsi le poissonnier haranguer les acheteurs : « mulets, barbus, lamproies ! »[1216], et l'épicier lui faire écho : « navets et radis bien gros, mesdames »[1217]. Une fois arrivés au Carampane, on est interpellé cette fois par les voix des prostituées : « Maddalena Martellera, maîtresse : sa mère, trois sous »[1218] ; « Marietta Vespa, maîtresse : femme Lucrezia, trois sous »[1219], et à chaque fois, les guides nous expliquent exactement où les trouver, soit dans la taverne de Nonzolo, soit derrière San Giacomo, ou encore sous les arcades des Fabbriche Vecchie ; mais selon la loi de l'époque, elles ne peuvent rester au Rialto que jusqu'au son des cloches de la *Marangona* puisqu'ensuite, elles doivent impérativement rentrer aux Carampane. C'est avec cette course, représentée métonymiquement par les mouvements statiques des comédiens (ill. 16), que commence le spectacle à proprement parler, quand les prostituées essayent de rentrer chez elles, aux Carampane. Le spectateur est alors entraîné au cœur même du spectacle où, au fur et à mesure, il découvre des facettes différentes de la vie de ces femmes.

[1215] Poli Giovanni, *Mamole e Buli*, cit., p. 16. [« indi la Beccaria, prossima al ponte di pietra, ove la legna vendonsi »].
[1216] *Ibid.* [« cefali, barboncini, lamprede! »].
[1217] *Ibid*. [« Rape e radise de quele grosse, donne! »].
[1218] *Ibid*., p. 17.
[1219] *Ibid.*



Ill. 17. *Mamole e Buli* - Giovanni Poli, mise en scène au Théâtre de l'Avogaria. Scène initiale de la course des *meretricae* suivies par i *buli*, derrière on aperçoit les *Signori della notte* avec des masques de *bautta* blancs (I, 1). Cie Avogaria, Venise, ATP, (1976).

Les trois espaces que nous avons identifiés à travers l'analyse structurelle de la pièce se fondent dans l'espace scénique où sont installés des praticables de différentes hauteurs (ill. 16), sur lesquels se meuvent les personnages, éclairés par des faisceaux de lumière d'où ils surgissent de l'obscurité de l'histoire. Les images qui parviennent aux spectateurs - par la voix, le geste et le costume des personnages - épousent le réel, mais avec la distance habituelle, due à l'adoption d'une esthétique très élégante et raffinée. D'ailleurs, Poli emploie le terme **"**expressionisme**"** pour définir son approche esthétique de cette œuvre. Or par ce terme, on a coutume de définir la propension d'un artiste à privilégier, en le poussant à l'extrême, le côté émotif de la réalité. Et cela est encore plus visible dans l'une des scènes les plus violentes de la pièce, celle qui représente la punition corporelle que subissent ces *meretricae* pour n'avoir pas atteint les Carampane avant l'arrivée des *Signori di Notte* (les Seigneurs de la Nuit), défenseurs des lois dites *Santuarie,* relatives au *buon costume* (bonnes mœurs)[1220]. Plusieurs Buli les retiennent brutalement en stoppant leur course, dans le seul but de pouvoir encore une fois profiter d'elles avec mépris et violence. Les corps de ces femmes exposés dans leur nudité, dos au public, se dessinent sous la cruauté et la violence de la main invisible de la loi des *Signori di Notte*, qui entre-temps sont "arrivés" sur les lieux ; leurs violents coups de fouet claquent dans la salle, et les

[1220] Sur les *Signori della Notte*, et les formes restrictives contre le dit *malcostume*, cf. Rita Casagrande di Villaviera, *Le cortigiane veneziane nel cinquecento*, Milan, Longanesi & C., 1968, en particulier le chapitre « Leggi e condanne contro il malcostume », p. 85-142.

corps des actrices, ainsi fustigés, les reçoivent dans des mouvements toujours très harmonieux et très sensuels.



Ill. 18. *Mamole e Buli* - Giovanni Poli, mise en scène au Théâtre de l'Avogaria. Scène de la fustigation des *meretricae* (I,1). Cie Avogaria, Venise, ATP, (1976).

Cette esthétique particulière, déjà entrevue dans les spectacles précédents notamment les 'anthologies', comme *Cronache veneziane*, que Poli utilise à nouveau dans *Mamole e Buli*, souligne la cohérence de la pensée polienne sur le « réalisme » poétique au théâtre. En fait, il applique ici le même principe que lorsqu'il utilisait des types « musicaux » pour faire revivre les types *dell'Arte* ; des masques neutres sans pustules pour signifier la mort ; cette fois-ci, des corps harmonieux et sensuels pour signifier la cruauté du traitement que les *buli* font subir aux *mamole*. Poli affirme alors son autorialité, tout d'abord comme metteur en scène, puis comme auteur à part entière, en n'arrivant pas réellement à se détacher du monde de la Venise du XVI^{e} siècle, pas même pour affronter une question qui, nous l'avons vu, était essentielle au moment où il élabore son dernier opus. Mais en réalité, cette esthétique du "contraste" le porte aussi à créer des personnages qui se détachent de ceux tirés des « sources », pour devenir des personnages strictement poliens. Dans son enquête sur l'univers du proxénétisme de la Renaissance, Poli joue sur la construction identitaire de ces figures, et ce faisant il joue également sur la construction de son identité en tant qu'auteur. C'est ainsi que, dans son pamphlet, il montre des personnages fidèles à leur nature littéraire ou historique, comme c'est le cas pour Veronica Franco, symbolisant l'image mythique des belles courtisanes cultivées de la Sérénissime,

ou de Marco Venier, mais aussi des personnages qui sont le fruit d'une confusion des identités. C'est le cas pour la *Mamola Caterinella* (I, 4), personnage « monstrueux », fruit, si l'on peut dire, d'une hybridation des genres. Elle prend littéralement l'identité de l'homme qui l'a insultée, par la confiscation de ses habits, de sa masculinité, et de toutes ses protections, physiques et psychiques. Ou encore le personnage de la jeune vierge (I, 3) : le maquillage imposé par sa mère dans la maison du *Stuer*, devient symboliquement l'instrument et la trace-même de la violence que le corps de la femme subira. Il n'est plus, ou pas seulement, signe de beauté, mais métaphore du "travestissement" du corps d'une femme en celui d'une courtisane, comme le prédit Veronica Franco, dont Poli reproduit un passage de la lettre XXII[1221].

> À l'improviste, vous l'avez fait apparaître avec les cheveux défaits sur le front et le cou, avec la poitrine offerte pointant hors des vêtements, le front haut, découvert, avec tous les autres subterfuges et tous les artifices qui s'utilisent pour que la marchandise à vendre soit à son avantage. Il ne se passera pas beaucoup de temps avant que votre fille, s'étant rendue compte des immenses offenses que vous lui avez fait subir, vous échappe, pour l'avoir opprimée et abîmée au lieu de l'aider comme une mère se doit de le faire[1222].

Le caractère éminemment autorial de cette dernière « anthologie historique » se déploie alors, moins avec l'invention d'une dramaturgie innovante, l'auteur restant toujours lié à l'univers de la *Serenissima*, à ses personnages et aux sources littéraires où il puise le langage, mais essentiellement et surtout à travers ces tableaux vivants, soit des éléments visuels, picturaux, sculpturaux, et scéniques ; ce faisant, il crée un langage très personnel.

Depuis *La Commedia degli Zanni*, la méthode a changé ; à travers le mécanisme métathéâtral qui a figé tous les masques dans leurs caractéristiques spécifiques, Poli s'est libéré des personnages qui assaillent son imaginaire - on pense ici au tableau de Watteau, *Le Rêve de l'artiste*[1223] -, immortalisant ainsi sa perception de la *Commedia dell'Arte*, pour

[1221] Cf., Benedetto Croce (dir.), *Veronica Franco. Lettere dall' unica edizione del 1580*, cit.
[1222] Giovanni Poli, *Mamole e Buli*, cit., p. 28. [« D'improvviso l'avete fatta comparire co' capegli inanellati d'intorno alla fronte e il collo, col petto spalancato e che esce fuor de' panni, con la fronte alta e scoperta e con tutte quell'altre apparenze e con tutti quegli altri abbellimenti che s'usano fare perché la mercanzia trovi concorrenza nello spedirsi. Né trascorrerà molto tempo che vostra figlia medesima, avvedutasi della grandissima offesa da voi fattale, vi fuggirà, dovendo voi come madre aiutarla e l'avete al contrario oppressa e rovinata »].
[1223] Cette toile peinte probablement entre 1707 et 1719 représente la *sylloge*, la synthèse de l'œuvre picturale de Watteau ; les personnages de la *Commedia dell'Arte* apparaissent en rêve au peintre endormi à côté de sa toile, ils viennent en quête de leur auteur, comme dans la pièce de Pirandello. Mais le rapprochement n'est pas si simple, vu que les typologies fixes de *commedia* sont par antonomase des personnages sans auteur. Renzo Guardenti, lors du colloque international *Settecento italiano/Settecento europeo,* qui a eu lieu à l'Université de Florence le 4 et 5 octobre 2012, a présenté une intervention, « Drammaturgie pittoriche del

pouvoir se dédier à des thématiques plus prégnantes d'actualité et qui lui sont contemporaines. Mais comme nous l'a confié Piergiorgio Fasolo - l'un des meilleurs acteurs de l'Avogaria - pendant la création de *Mamole e Buli*, *sa Commedia dell'Arte*, celle de Poli bien évidemment, « était toujours là », même s'il avait entrepris un chemin qui les avait menés bien loin de l'univers des masques de la tradition. Nous ignorons quelles nouvelles anthologies scéniques cette vocation d'auteur aurait pu donner, car l'artiste s'éteint seulement trois ans plus tard, en 1979. Peut-être aurait-il réussi enfin à mener à bien son idée de réaliser une fresque sur le masque de Pulcinella, comme l'a suggéré son fils - lors d'un de nos nombreux entretiens à Venise - pour qui c'était là le grand projet jamais accompli par son père. Nous pensons avoir retrouvé, dans les archives, des études préparatoires de ce projet, telles que le texte *Pulcinella Tiepoleschi*, que nous proposons dans sa transcription originale en annexe[1224]. Au-delà de ces suppositions, à ce point de notre démonstration, il nous reste à constater que si les masques de la tradition sortent progressivement des spectacles de Poli, ils rentrent dans son théâtre par le biais de la pédagogie théâtrale, et ils se répandent dans le monde entier à travers un important travail de transmission qui se réalise y compris au niveau intragénérique, entre genres différents tels que le théâtre et l'Opéra.

secolo dei Lumi », où il démontrait comment l'idée *novecentesca* de la *Commedia dell'Arte* repose en grande partie sur les représentations picturales du XVIII[e] siècle.

[1224] Cf, *Pulcinella Tiepoleschi,* in Annexe, p. 135.

III^ÉME PARTIE - LA TRANSMISSION, OU DE LA PRATIQUE À LA PENSÉE

CHAPITRE I. LA PÉDAGOGIE THÉÂTRALE DE POLI : ABOUTISSEMENT DE SA PRATIQUE

I. ENTRE PASSION ET NÉCESSITÉ : LA CONSTRUCTION D'UNE PÉDAGOGIE

Peter Brook, dans son livre *The Empty Space*, s'attarde sur la formation de l'acteur contemporain. Concernant ce qu'il appelle le théâtre mortel – *The Deadly theatre* –, il déclare : « après avoir atteint un certain niveau, l'acteur ne fait plus d'exercices »[1225]. Selon lui, construire une carrière artistique ne va pas forcement de pair avec un développement personnel de sa propre pratique théâtrale. La raison en est simple puisque souvent les acteurs qui arrivent à entreprendre une véritable carrière dans le théâtre professionnel délaissent le travail de recherche artistique personnelle. Pour évoluer dans sa pratique, l'acteur a besoin d'aller plus loin, et de continuer à explorer, ce qui concrètement est difficilement réalisable. « Mais personne n'a le temps pour ce genre des choses »[1226], ajoute Brook : et le problème réside exactement là, c'est- à-dire dans le temps dont on dispose pour une recherche artistique en profondeur[1227]. Or, Giovanni Poli avait bien saisi ce problème, et, en tant que metteur en scène-pédagogue, il avait décidé de poursuivre ses recherches théâtrales, notamment sur la *Commedia dell'Arte*, en dehors du système du théâtre professionnel, en se tournant, comme nous l'avons vu, vers un théâtre amateur, d'abord à Ca' Foscari puis ensuite à l'Avogaria. Son choix de conjuguer à la fois la pédagogie théâtrale et la recherche – choix radical car mené en dehors de tout contexte économique – répond en réalité à une exigence qui traverse plus largement le paysage théâtral de l'époque, où l'on ressent la nécessité de définir une nouvelle figure d'acteur capable de mieux répondre à la recherche d'une nouvelle façon de faire du théâtre. La

[1225] Peter Brook, *The Empty space*, New York, Touchstone, 1996 [1968], p. 32. [« after he reaches a certain position the actor does no more homework »].
[1226] *Ibid.* [« what really comes hard. But no one has time for this sort of problem »].
[1227] Peter Brook écrit précisément : « Contracter seulement les muscles ne peut pas développer un art ; les gammes ne font pas un pianiste, le travail des doigts ne peut aider le pinceau du peintre : pourtant un grand pianiste pratique des exercices pour ses doigts pendant plusieurs heures par jour, et les peintres japonais passent leur vie essayant de dessiner un cercle parfait. L'art de l'acteur est en quelque sorte le plus exigeant de tous, et sans une pratique constante, l'acteur s'arrête à mi-chemin ». *Ibid.*, p. 34. [« Flexing muscles alone cannot develop an art ; scales don't make a pianist nor does finger work help a painter's brush : yet a great pianist practices finger exercises for many hours a day, and Japanese painters spend their lives practicing to draw a perfect circle. The art of acting is in some ways the most exacting one of all, and without constant schooling, the actor will stop half-way »].

formation de l'acteur, inexistante ou limitée à l'apprentissage des techniques propres à la tradition comme la déclamation et la diction, devient une opportunité pour la connaissance, l'approfondissement et le renouvellement du théâtre même. La tendance est de développer globalement l'artiste dans son individualité, pour en améliorer la créativité. Le travail sur la voix, le corps, la sensibilité et la réflexion sur la fonction sociale et éducative du théâtre sont ainsi partie intégrante de sa formation. En Italie, cette demande d'une formation spécifique est liée en particulier, à la naissance et au développement de la mise en scène[1228] ; on assiste alors à la naissance d'écoles et de laboratoires créés et dirigés par des metteurs en scène-pédagogues.

Poli qui, comme nous l'avons vu, est à l'origine – du moins en Italie – du mouvement de redécouverte et réinvention de la *Commedia dell'Arte*, se rend compte qu'il peut l'utiliser aussi comme outil pour la formation de l'acteur, en rejoignant ainsi une tendance déjà diffusée hors des frontières de la péninsule, comme le rappelle Anton Giulio Bragaglia : « Dans la première moitié de notre siècle, la *Commedia dell'Arte* a été revendiquée et sa disparition regrettée, dans tous les pays, et l'on essaie de la reconstruire au moins comme un exercice pour l'acteur en formation »[1229]. C'est Ferruccio Marotti, spécialiste italien d'études théâtrales, qui a souligné le premier, en 1998, que les Occidentaux étaient alors en manque d' « une tradition qui les aide à trouver une direction, une voie, un sens à la cérémonie publique que l'on nomme "théâtre" »[1230]. De fait, une collectivité, privée d'une vraie tradition, se résigne soit à l'impossibilité de faire autre chose que du « théâtre mortel », soit est obligée, selon Marotti, de faire de la recherche ; et à ce moment-là, il est alors possible de se tourner vers le passé pour y chercher une mémoire cachée ou perdue qui pourrait être réactivée. Giovanni Poli, comme nous avons pu le vérifier, était bien conscient d'être dans un processus de réinvention et dans une interview réalisée en 1966 par le périodique français *Presse*, il le formule de manière explicite :

> Le vrai théâtre c'est l'ancien. Chaque moment de rénovation théâtrale n'a jamais été qu'un retour aux sources. Notre but est de créer un mouvement théâtral qui s'inspire de l'ancien. Prendre l'essentiel pour l'adapter aux exigences de la scène moderne. Il s'agit d'inspiration... pas d'imitation[1231].

[1228] Cf. *supra*, nota 70, p. 41.

[1229] Anton Giulio Bragaglia (dir.), « Introduzione », in Andrea Perrucci, *Dell'Arte rappresentativa , premeditata e all'improvviso*, cit., 24. [« La Commedia dell'Arte nella prima metà del nostro secolo è stata rivendicata e rimpianta in ogni paese, e si tenta di ricostruirla almeno come esercizio dell'attore da educare »].

[1230] Ferruccio Marotti, « Introduction », in Peter Brook, *Lo spazio vuoto*, traduction de Isabella Imperiali, Rome, Bulzoni Editore, 1998, p. 14. [« Una tradizione che ci aiuti a trovare una direzione, una linea, un perché alla cerimonia pubblica che si chiama "teatro"»].

[1231] Giovanni Poli, « Le vrai théâtre, c'est l'ancien », in *Presse*, 3 avril 1966.

Il ne s'agit alors pas d'imiter une tradition perdue mais de s'inspirer des principes qui en sont à la base pour, comme il a déjà été dit, inventer une nouvelle tradition[1232], et c'est à partir de ce constat que nous avons trouvé plus adéquat, en parlant de ce phénomène moderne, de l'appeler *néo-Commedia dell'Arte*. D'où la nécessité d'interroger maintenant la figure de Poli en tant que pédagogue, car c'est en partie à travers cette réflexion pédagogique qu'il contribue au travail de transmission suggéré implicitement dans l'étymologie même du mot "tradition" : en latin *traditio*, « acte de transmettre », qui vient du verbe *tradere*, « faire passer à un autre, livrer, remettre ». La tradition, entre autre, est une transmission de génération en génération, ou d'un maître à un élève, – d'un secret dirait Taviani – à l'aide de la parole ou de l'exemple.

I. 1 Ca' Foscari et le projet de construction d'une école d'art dramatique

L'activité pédagogique est pour Giovanni Poli un élément intrinsèque et indissociable de sa longue pratique théâtrale, et il parvient à la formulation de sa méthode pour la formation psycho-physique de l'acteur seulement à la fin d'un long parcours d'expérimentation scénique, une fois arrivé à l'Avogaria. Ce parcours commence toutefois bien avant et en réalité l'artiste se présente à nous sous la triple casquette de chercheur, de metteur en scène et de pédagogue. Comme c'est souvent le cas dans le domaine artistique, ces trois champs de compétence et de pratique s'influencent mutuellement et sont étroitement liés l'un à l'autre. On perçoit, dès les premières réflexions du metteur en scène sur l'art théâtral, une attention particulière vis-à-vis de l'acteur, la conscience de la nécessité de lui servir de "guide", de ne pas le laisser seul dans son travail, de l'accompagner pas à pas dans la création théâtrale. Concrètement, Poli se questionne déjà sur ce point en 1946, dans son premier écrit poétique *Parlare per immagini* :

> Comment l'acteur peut-il maintenir les symboles qu'il a déjà créés si, pour des raisons évidentes, il lui manque généralement (à l'exception des grands acteurs) le *contrôle* nécessaire pour pouvoir se risquer à l'improvisation ? D'où la nécessité de la présence d'un esprit pour le secourir, coordonner ses expressions plastiques et phonétiques, l'insérer dans un ensemble, un esprit qui le guide dans la création : le metteur en scène-poète, c'est-à-dire le créateur d'images spectaculaires, traducteur fidèle de l'esprit de l'œuvre théâtrale, qui harmonise les

[1232] Cf. Eric Hobsbawm et Terence Ranger (dir.), *L'invention de la tradition,* cit.

> formes mélodiques et rythmiques. Fidèle interprète, nous le répétons, du contenu de l'œuvre littéraire, créateur autonome de formes théâtrales[1233].

Ces premières réflexions sont celles d'un metteur en scène à ses débuts, qui s'interroge sur la relation à tisser avec ses acteurs, souvent des pairs, et sur son rôle dans la mise en scène, sur sa place dans le processus de création. Nous sommes donc loin de ce qu'il deviendra plus tard, le *maestro* selon l'appellation de Piergiorgio Fasolo, un de ses élèves les plus fidèles à l'Avogaria, devenu lui-même un acteur professionnel de grande envergure[1234]. Mais déjà des notions apparaissent, comme celles de « contrôle » ou de « coordination[s] entre les expressions plastiques et celle phonétiques », qui seront les clés de sa future méthode. Ainsi, lorsque Poli se construit comme metteur en scène et forge ses premiers acteurs, il cherche parallèlement des instruments, parfois novateurs, dont il pourrait se servir pour apprivoiser ces jeunes compagnons d'aventure. Car c'est bien de cela qu'il s'agit au début, d'une aventure entreprise avec un groupe de fidèles compagnons. Il découvre ainsi dans les lectures à plusieurs voix un vecteur cognitif efficace pour l'apprentissage de la diction, la maîtrise de l'eurythmie du dialogue, mais surtout un moyen pour établir un premier contact avec le public[1235]. D'ailleurs, ce système de lectures non plus dramatisées devant un public, mais récitées dans l'intimité de la salle de répétitions, sera une constante du travail de Poli avec ses acteurs, mais aussi de ses cours pour la préparation de l'acteur à l'Avogaria, comme en témoigne encore Fasolo : « Avec Poli on se retrouvait souvent autour d'une table pour faire des lectures, et ensuite on montait le spectacle »[1236]. Mais la découverte la plus exceptionnelle de ces années-là, comme nous le savons, est bien celle de la *Commedia dell'Arte*, de ses formes, de ses dynamiques de jeu, de ses masques. Comme s'en souvient Poli, dans l'un de ses écrits restés inédits, *Prefazione e Mischa*, qui probablement date des années de la mise en scène de l'opéra de

[1233] Giovanni Poli, *Parlare per immagini*, in « Il Mattino del Popolo », cit. [« Come può l'attore mantenere i simboli che egli ha creato se per ovvie ragioni manca generalmente (facciamo eccezione per i grandi attori) di quel *controllo* necessario perché egli abbia ad incorrere nell'improvvisazione ? Di qui la necessità della presenza assidua di una mente che lo sovvenga, coordini le sue espressioni plastiche e fonetiche, inserendole nel tutto, una mente che lo guidi nella creazione: il regista poeta, cioè creatore d'immagini spettacolari traduttore fedele dello spirito dell'opera teatrale, concertatore di forme melodiche e ritmiche. Fedele interprete, ripetiamo, del contenuto dell'opera letteraria, creatore autonomo di forme teatrali »].

[1234] Cf. Piergiorgio Fasolo, entretien réalisé par nous, le 17 août, et proposé en Annexe, p. 293. Après sa formation à l'école d'art dramatique du Théâtre à l'Avogaria où il entre en 1972, Piergiorgio Fasolo (12 septembre 1953) commence sa carrière professionnelle en 1974 avec Giorgio Strehler qui le recrute pour jouer dans *Il campiello*; par la suite il collabore avec certains des metteurs en scène italiens et européens majeurs tels que Gianfranco De Bosio, Luigi Squarzina, Massimo Navone, Massimo Castri, Maurizio Scaparro, Luca De Fusco, Jacques Lassalle, Benno Besson, pour ne citer seulement que les plus connus, et fait également partie des plus importants *Teatri Stabili* et compagnies italiennes.

[1235] Cf. *supra*, chap. III.1 *Éduquer le public : créer un réseau*, p. 136.

[1236] Piergiorgio Fasolo, entretien réalisé par nous, en Annexe, p. 295. [« Con Poli si stava abbastanza a tavolino, a fare delle letture, e poi si montava lo spettacolo »].

Prokofiev *L'amore delle tre melarance*[1237] (1962), cette découverte était advenue par des chemins secrets.

> Mais peut-être la redécouverte du monde de Gozzi et de la *Commedia dell'Arte* du XVI^e^ au XVII^e^ siècle est-elle advenue par des voies secrètes, que nous-mêmes ne savons pas encore aujourd'hui reconnaître. Nous l'avons retrouvée à l'intérieur de nous-mêmes, acteurs, metteurs en scène et scénographes, dans la succession des émotions qui, de la lecture au jeu des textes de Goldoni, Gozzi, Ruzante, Calmo et divers anonymes, se manifestaient par des rythmes violents et des irruptions de sons et de gestes qui n'avaient jamais des formes réalistes, mais toujours abstraites ; explosions soudaines du corps et de la voix, notes stridentes et profondes de nature dodécaphonique, images figuratives selon les lignes compliquées et brisées – alogiques – de l'expressionisme pictural. En quelque sorte, la matière littéraire de la *Commedia dell'Arte* se reflétait en nous comme en un miroir déformant, sensible au point de pouvoir reproduire les thèmes dramaturgiques de notre temps[1238].

Une découverte à laquelle contribue aussi toute l'équipe de l'époque avec, en première ligne, Gian Campi, dans la mesure où – et nous tentons ici de résumer la pensée de tous ceux qui ont voulu partager avec nous leurs souvenirs sur l'activité de Ca' Foscari – cet acteur est, comme dans une équation mathématique, l'égal de Poli, de même que Moretti est l'égal de Strehler. C'est-à-dire que son apport dans la réinvention des mouvements et de l'univers des masques de *Commedia* a été fondamental. Peut-être même Poli l'aurait-il inclus en tant qu'enseignant dans son projet pour une École d'Art Dramatique, dont nous avons trouvé le témoignage dans l'un des dossiers des archives nommé *Scritti vari di Poli recenti e lontati* (Écrits divers de Poli, récents et anciens), où en effet figure, rédigé avec une belle calligraphie et pour une fois facilement lisible, un document intitulé *Progetto di costruzione di una Scuola di Arte Drammatica presso il teatro Universitario di Venezia - Ca' Foscari*[1239]. Il s'agit du plan détaillé de constitution d'une école de théâtre pour la formation du comédien, qui aurait été annexée à la compagnie stable du Théâtre de Ca' Foscari. Dans les intentions de Poli, qui pensait naturellement en prendre la direction, le cursus de formation, structuré sur six mois, prévoyait au total onze heures de cours

[1237] L'opéra fut présenté pour la première fois par le metteur en scène au Festival des Deux Mondes de Spolète en 1962, Mischa Scandella en réalise les scénographies.
[1238] Giovanni Poli, *Prefazione e Mischa*, in Annexe, p. 109. [« Ma forse la riscoperta del mondo di Gozzi e della Commedia dell'Arte dal '500 al '700 è avvenuta per vie segrete, che neppure noi sappiamo ancora oggi riconoscere. L'abbiamo ritrovata dentro di noi, attori, registi e scenografi, nel succedersi delle emozioni che dalla letteratura e dalla recitazione dei testi di Goldoni, Gozzi, Ruzante, Calmo e vari anonimi, si manifestavano in ritmi violenti e accesi di suoni e di gesti che mai avevano forme realistiche, ma sempre astratte; esplosioni improvvise del corpo e della voce, note stridule e profonde di natura dodecafonica, immagini figurative secondo le linee contorte e spezzate – alogiche – dell'espressionismo pittorico. In sostanza la materia letteraria della commedia dell'arte si rifletteva entro di noi in uno specchio deformante, sensibilissimo a riprodurre i temi drammaturgici del nostro tempo »].
[1239] Cf., in Annexe, *Progetto di costruzione di una Scuola di Arte Drammatica*, p. 133.

hebdomadaires, partagées selon trois grands domaines d'enseignement : le jeu (six heures), l'improvisation (trois heures) et l'histoire du théâtre (deux heures). L'admission à l'école devait être soumise à un concours d'entrée et il était aussi prévu un examen final pour les élèves. Il s'agissait donc d'une école avec des règles strictes, reposant non seulement sur l'engagement des jeunes acteurs, mais aussi sur leur talent, comme il est précisé au point quinze du projet : « l'élève qui n'aura pas fait preuve de suffisamment d'aptitudes peut, sans être remboursé des paiements versés, être exclu de l'École après délibération du Conseil des Professeurs »[1240]. Ce projet ne verra jamais le jour, probablement à cause des contraintes économiques d'une part, mais aussi et surtout des contraintes administratives et institutionnelles. Il aurait en effet fallu créer à l'intérieur d'un établissement de formation supérieure (l'université publique, à laquelle, ne l'oublions pas, la Compagnie Ca' Foscari était rattachée à tous points de vue), un organisme de formation quasi "privé", régi par un statut à part, et de plus payant[1241]. Faute d'avoir pu faire aboutir son projet, Poli continuera à former au fur et à mesure les nouvelles recrues de la compagnie qui, comme nous l'avons vu, subit un *turnover* important. Ce document, au-delà du fait qu'il témoigne de l'intérêt que Poli porte à l'activité pédagogique, et de sa volonté de "faire école", nous donne déjà des pistes sur la méthode de réinvention de la tradition de l'*Arte* qu'il commence justement à mettre en place pendant ses années à Ca' Foscari. De fait, dans ce projet d'école, même si l'emploi de la *Commedia dell'Arte* n'est pas évoqué explicitement, on trouve une référence directe à l'improvisation, ce « quid » spécifique au jeu masqué qui, comme le déclare Poli des années plus tard, avait attiré les plus importants représentants de l'avant-garde contemporaine :

> Taïrov, Meyerhold, Fuchs, Evreïnov et, pour certains aspects de sa méthode – les plus valides – en contraste avec ses idéaux artistiques liés au naturalisme, Stanislavski lui-même, tentèrent de redécouvrir dans la *Commedia dell'Arte* ce "quid" qui est l'essence première de l'art scénique et d'où surgit l'image : l'improvisation. Et tous retrouvèrent dans la *Commedia dell'Arte* cette fantaisie sans laquelle l'art théâtral devient une pâle imitation de la réalité quotidienne[1242].

L'improvisation, qui, comme nous l'avons vu à travers l'analyse de *La Commedia degli Zanni,* n'est pas utilisée lors de la mise en scène du spectacle, se révèle être un élément

[1240] Cf. Annexe p. 134. [« l'allievo che non abbia dimostrato sufficienti attitudini può, senza rimborso delle tasse pagate venire escluso dalla Scuola con deliberazione del Consiglio dei Professori »].
[1241] Sur le document retrouvé, il est spécifié le tarif pour le concours d'admission de l'école (300 lires). Sont aussi évoqués les frais de participation ainsi que ceux de l'examen final.
[1242] Giovanni Poli, *Prefazione e Mischa*, in Annexe, p. 109. [« Tairov, Majercold, Fuchs, Evreinof (*sic*) e, per alcuni aspetti del suo metodo - i più validi – in contrasto con i suoi ideali artistici legati al naturalismo, lo stesso Stanislawskij, tentarono di riscoprire nella commedia dell'arte quel "quid" che è l'essenza prima dell'arte scenica e da cui esplode l'immagine: l'improvvisazione. E insieme nella commedia dell'arte ritrovarono quella fantasia, senza la quale l'arte teatrale diviene mera imitazione nella realtà quotidiana »].

précieux pour la formation psychophysique de l'acteur, et cela dès le milieu des années soixante. En effet, le metteur en scène s'exprime explicitement sur ce sujet dans les *Annotazioni sulla teorica della Commedia dell'Arte*[1243], essai qu'il publie pour la première fois dans l'édition de *Zanni* du 1964. C'est en effet grâce au travail ininterrompu sur cette comédie que Poli arrive à forger sa propre poétique sur la *Commedia*. Outre ce texte fondamental, se trouvent dans les archives, précisément dans le dossier *Commedia dell'Arte scritti monografici*, deux autres documents particulièrement intéressants, qui datent de la même époque que les *Annotazioni*. Le premier, intitulé *La Commedia dell'Arte e la formazione psicofisica dell'attore* (La *Commedia dell'Arte* et la formation psychophysique de l'acteur), peut être identifié comme le plan d'un livre jamais écrit (du moins matériellement) sur le sujet. L'autre document intitulé *La poetica della Commedia dell'Arte* (La poétique de la *Commedia dell'Arte*) semble constituer les notes préparatoires du troisième chapitre de cet ouvrage qui, selon les intentions de Poli, aurait dû être composé de six chapitres. C'est ce que révèlent les titres répertoriés dans un autre document, nommé *Indice dei capitoli* (Sommaire des chapitres), dont voici le détail :

> - *La crisi del teatro ottocentesco e l'avvento di un teatro di astrazione formale* (La crise du théâtre du XIX^e^ siècle et l'arrivée d'un théâtre d'abstraction formelle)
> - *Cenni storici sulla Commedia dell'Arte* (Repères historiques sur la *Commedia dell'Arte*)
> - *La poetica della Commedia dell'Arte e sua validità attuale* (La poétique de la *Commedia dell'Arte* et sa validité aujourd'hui),
> - *La Commedia dell'Arte nei suoi rapporti con le teorie sceniche più avanzate* (La *Commedia dell'Arte* en relation avec les théories scéniques les plus avancées),
> - *La rinascita della Commedia dell'Arte ad opera del teatro Ca' Foscari di Venezia* (La renaissance de la *Commedia dell'Arte* grâce au Théâtre Ca' Foscari de Venise),
> - *Metodo di formazione psico-fisica dell'attore attraverso la Commedia dell'Arte* (Méthode de formation psycho-physique de l'acteur à travers la *Commedia dell'Arte*).

Bien qu'il n'ait finalement pas été suivi pour la rédaction du chapitre, le document *Poetica della Commedia dell'Arte*, a été, à notre avis, utilisé comme fondement pour le paragraphe des *Annotazioni sulla teorica della Commedia dell'Arte* (Z1964 *et sq.*), car on y retrouve tous les aspects du phénomène que Poli met en avant dans son écrit théorique, c'est-à-dire : l'absence d'un texte écrit (*Assenza del testo scritto*), facteur qui aurait entraîné les acteurs à être les créateurs même de leurs spectacles basés sur des canevas ; l'improvisation (*L'improvvisazione*) déterminée par l'absence du texte, mais qui – selon les voies de recherche les plus modernes, comme celle de Bragaglia – se profile plutôt comme

[1243] Cf. Giovanni Poli, « Annotazioni sulla teorica della Commedia dell'Arte », in *Commedia degli Zanni* (1964), cit., 89-91.

une improvisation préméditée et non pas comme le fruit du simple hasard ; le rôle (*Il tipo*), symbole immuable dans l'espace et le temps de catégories sociales bien définies, dont le masque porté sur le visage fige les caractéristiques morphologiques principales. À propos des rôles, Poli précise que leur mise en opposition est le fondement dramatique du théâtre *dell'Arte*, en rejoignant par là « les formidables leçons de Mario Apollonio »[1244] exposées en 1968[1245] et en 1971[1246]. Le schéma de Poli se termine avec les points 3-d et 3-c, respectivement sur l'expression du geste (*L'espressione del gesto*) et l'expression de la voix (*L'espressione vocale*) qui vont être longuement développés dans l'essai *Annotazioni* et que nous avons déjà analysés[1247].

Nous souhaitons maintenant aborder l'analyse théorique des principes qui, selon le metteur en scène, sont à la base de la Commedia et dont la validité est confirmée par les expériences menées sur les planches de différents théâtres européens, pour bien comprendre leur rôle dans la méthode de formation psycho-plastique de l'acteur à travers la Commedia dell'arte que Poli-pédagogue est en train d'esquisser. À ce moment-là de son parcours, Poli semble en avoir mis au point les caractéristiques principales, qu'il voulait insérer dans le sixième chapitre de ce livre jamais écrit, qu'il intitule *Metodo di formazione psico-fisica dell'attore attraverso la Commedia dell'Arte*. Dans ce chapitre, il distingue cinq sous-chapitres possibles pour développer sa méthode, intitulés respectivement : *Il dominio dei mezzi psico-fisici attraverso il rilassamento e la concentrazione* (La domination des moyens psycho-physiques à travers la relaxation et la concentration), *Diversità di forme d'espressione nel metodo Stanislavskij* (Diversité des formes d'expression dans la méthode de Stanislavski), *Esercizio acrobatico* (Exercice acrobatique), *Esercizio mimico* (Exercice mimique), *Il raggiungimento del tono formale* (La réalisation du ton formel). Notre intention est maintenant de chercher à donner corps et substance à ces indications, qui restent sur le papier des titres ou des notes non explicitées.

[1244] Ferruccio Marotti, Giovanna Romei, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, cit., p. XXV. [« le magistrali lezioni di Mario Apollonio »].
[1245] Mario Apollonio, « Prelezioni sulla Commedia dell'Arte », in *Contributi dell'Istituto di Filologia Moderna - Serie Storia del Teatro*, Milan, 1968, vol. I.
[1246] Mario Apollonio, *Il duetto di Magnifico e Zanni alle origini dell'Arte*, in *Studi sul teatro veneto fra Rinascimento ed età barocca*, Florence, Olschki, 1971.
[1247] Cf, *supra,* partie II, chap. III. 3, *Les différentes éditions,* p. 307 *et sq.*

I. 2 Théorisation de sa pratique (1969)

> Maintenant vous êtes un soldat. Un soldat qui dégaine l'épée et la brandit. Montrez-moi comme cette épée est longue et lourde. Par votre mouvement, vous devez me faire comprendre s'il s'agit d'une épée ou d'un fleuret[1248].

C'est par ces phrases que commence un des cours du "Théâtre pur", auquel assiste un journaliste du *Corriere d'informazione*. Ce cours est donné par Poli au Palazzo Durini à Milan, où enfin le metteur en scène-pédagogue a la marge de manœuvre nécessaire pour mettre en place à la fois une compagnie composée de neuf acteurs[1249] non professionnels, fraîchement sortis des écoles de théâtre traditionnelles et encore disposés à l'apprentissage, sélectionnés un par un par Poli lui-même – comme d'ailleurs il le revendique dans une interview : « J'ai choisi tous les acteurs moi-même »[1250] –, et un Séminaire de recherche pour la formation de l'acteur ouvert à la population. Comparé à son ancien projet de construction d'une école dramatique à Ca' Foscari, ce séminaire a une physionomie plus souple, les cours sont gratuits et ne sont pas obligatoires pour les participants (alors qu'ils le sont pour les acteurs de la compagnie qui suivent à la fois le séminaire et préparent la nouvelle production[1251]), et ces derniers viennent d'horizons divers. Selon le journaliste, environ une vingtaine de jeunes gens assistent au cours, mais aussi une dame d'un certain âge, des acteurs déjà expérimentés et même des personnes qui travaillent à la télévision et à la radio, venus suivre ce séminaire pour acquérir une meilleure maîtrise du geste et de la voix, selon « une méthodologie précise inspirée des principes de la *Commedia dell'Arte* »[1252] visant le perfectionnement de l'art de l'acteur. Hélas, ce journaliste ne nous en dit pas beaucoup plus. Il nous laisse avec l'unique image de ce jeune aspirant acteur, tenant une épée à la main, qui se concentre en vain pour visualiser l'arme qu'il a empoignée, probablement celle d'un Capitaine couard ; Poli toutefois n'est pas satisfait du résultat et lui reproche de « n'être pas suffisamment concentré », en déclarant : « Vous ne

[1248] E. F., « Actor's studio in via Durini », in *Corriere d'informazione*, 20-21 novembre 1964. [« Adesso lei è un soldato. E' un soldato che sguaina la spada e la leva in alto. Mi mostri come è lunga e pesante la spada. Lei col suo movimento, deve farmi anche sapere se si tratta di una spada o di un fioretto »].
[1249] Les premiers acteurs de la compagnie du Théâtre de Palazzo-Durino sont : Gian Campi, Nicola de Buono, Giuseppe de Maria, Anna Malvieca, Giancarlo Padoan, Nora Cosmo, Perla Peragallo e Aldo Suligoj.
[1250] Giovanni Poli in Anonyme, « L'outsider di Ca' Foscari », in *Panoram,* n° 117-118, 1964, p. 118. [« gli attori me li sono scelti tutti io »].
[1251] L'article « Actor's studio in via Durini » (cit.) dont nous tirons ces informations, a été écrit pendant les répétitions de la première mise en scène du théâtre, le spectacle *Diabolaria*, qui débute le 9 décembre 1964. D'ailleurs, dans les autres articles de presse que nous avons pu recueillir sur l'activité de Poli au Palazzo Durini, on ne parle presque plus du Séminaire qui a dû être supprimé dans les saisons suivantes ; nous rappelons que le metteur en scène reste à la direction de ce lieu seulement pour trois saisons.
[1252] *Ibid.* [« una metodologia precisa ispirata ai canoni della Commedia dell'Arte »].

devez pas penser comment est faite une épée : vous devez être mathématiquement sûr de la tenir en main. Quand vous sentirez son poids dans le fourreau et que vous commencerez à la toucher, alors vous saurez combien elle est longue et grosse »[1253]. C'est peut-être suffisant pour comprendre comment Poli travaille à la fois avec ses acteurs et avec les participants au Séminaire, à travers des exercices de concentration et de visualisation, pour les amener au fur et à mesure à se confronter, puis à s'identifier aux personnages-type de la *Commedia*. De fait, Poli explique encore au journaliste présent à la séance que pour que cela fonctionne, « ils doivent y arriver en se concentrant, en s'oubliant eux-mêmes et en sentant vraiment le poids des vêtements dont ils ne sont pourtant pas revêtus »[1254].

Quelques années plus tard, Poli a la possibilité d'exposer ses théories au cours d'une table ronde, *Ritorno all'espressione fisica dell'attore*, axée, comme l'indique le titre, sur l'expression physique de l'acteur, organisée par la Biennale de Venise en 1969[1255]. Le Directeur du Festival, Wladimiro Dorigo, avait invité à participer à cette rencontre les personnalités du milieu théâtral européen les plus sensibles à la question. La France est ainsi représentée par Jacques Lecoq[1256], pédagogue, metteur en scène et également Président de séance ; Jacques Bosson, professeur de l'École des Beaux-arts de Paris ; Pierre Byland, metteur en scène ; ainsi que par Georges Mounin et André Veinstein. Le porte parole de la Grande Bretagne est le metteur en scène Martin Esslin, alors que l'anthropologue Giuseppe Di Martino et Giovanni Poli, invités en tant que spécialistes de la *Commedia dell'Arte* – c'est du moins ainsi que Jacques Lecoq le présente à l'auditoire[1257] –, représentent l'Italie. La Biennale organise donc une table-ronde où sont rassemblés, autour d'un problème épineux pour le théâtre européen de cette époque, les plus grands spécialistes du domaine. Le Président de séance ouvre les travaux en esquissant clairement le cadre dans lequel ils devront insérer le débat :

[1253] E. F., « Actor's studio in via Durini », cit. [« non si è concentrato abbastanza» et « Lei non deve pensare a come è fatta una spada : deve essere matematicamente sicuro di tenerla in mano. Quando sentirà il suo peso nella guaina e incomincerà a toccarla, allora saprà come è lunga e come è grossa »].

[1254] *Ibid*. [« devono arrivarci concentrandosi, dimenticandosi di se stessi e sentendosi veramente addossi i panni che invece non hanno »].

[1255] Cf., *Ritorno all'espressione fisica dell'attore,* actes de la table ronde internationale organisée le19 septembre 1969 par la Biennale dans le cade du XXVIII[e] Festival international du théâtre de prose, Venise, 1970.

[1256] Jacques Lecoq fonde son École Internationale de Théâtre à Paris le 5 décembre 1956, peu de temps après ses expériences italiennes sous la direction de De Bosio d'abord, puis de Strehler. En 1976, l'école s'installe définitivement au 57 rue du faubourg Saint-Denis, dans un ancien gymnase, lieu ensuite dédié à la boxe. L'objectif de l'école est la réalisation d'un théâtre de création fondé sur le jeu physique et le langage corporel. Concernant la poétique de ce maître du théâtre du XX[e] siècle, cf. Jacques Lecoq, *Le corps poétique : un enseignement de la création théâtrale*, en collaboration avec Jean-Gabriel Carasso et Jean-Claude Lallias, Arles, Actes Sud-Papiers, 1997 ; mais aussi le récent ouvrage de Guy Freixe, *La filiation Copeau, Lecoq, Mnouchkine : une lignée du jeu de l'acteur*, préface de Georges Banu, Lavérune, l'Entretemps, 2014.

[1257] Jacques Lecoq, in *Ritorno all'espressione fisica dell'attore,* cit., p. 7.

> Il est important de constater que dans les manifestations théâtrales actuelles de divers pays, il existe un regain de l'expression physique de l'acteur comme langage théâtral au détriment, semble-t-il, de la parole. De nombreuses compagnies se créent et recherchent la communication avec le public par le langage direct et visuel de l'action corporelle, comme si les paroles ne devaient plus être le vecteur de ce rapport[1258].

Jacques Lecoq ainsi que Nicola Chiaromonte font remonter à la première période de l'après-Seconde Guerre mondiale cette sensibilité au geste et à l'expression corporelle. Selon eux, Jacques Copeau serait « l'annonciateur du retour du geste au théâtre »[1259], mais pas seulement lui, puisqu'ils identifient, au cours de cette période, l'émergence d'une tendance plus profonde et généralisée allant vers un retour à la corporalité et sa liberté. Pour Martin Esslin, la méfiance que cette nouvelle génération d'hommes de théâtre ressent vis-à-vis de la parole, en laquelle elle n'a plus confiance, réside dans le fait que, pendant les cinquante années précédentes, l'Italie, mais aussi l'Europe toute entière, est passée par une période où « on abusait terriblement de la parole. Il suffirait de citer des noms comme Hitler ou Mussolini »[1260]. C'est ainsi que lorsque les mots ne traduisent plus l'idée qui les a engendrés, lorsqu'ils perdent l'intention et signifient seulement ce que l'on veut qu'ils disent, ils ne sont plus en mesure d'assurer une communication efficace entre les personnes. C'est alors, comme dit Lecoq, qu'« on en revient aux gestes » [1261] et, en abandonnant les paroles, « on recommence l'ascension qui va du cri au signe » [1262]. Le corps se transforme, rejette ce qui l'étouffe et, en même temps, recherche un appui dans les signes qui le définissent.

Il est bien évident que la voie entreprise par une telle recherche vise à la création d'un langage universel, comme le souhaite d'ailleurs Giuseppe De Martino, car, explique-t-il, si la parole est perçue comme un élément de division, de séparation et de méfiance entre les gens, « le geste est précisément la recherche de quelque chose qui nous unit »[1263].

Les recherches de Poli s'insèrent ainsi parfaitement dans cette réflexion, tant et si bien que le metteur en scène prend la parole et explique de quelle manière la crise auquel le théâtre est confronté ces années-là l'a porté à sentir le besoin d'un retour à l'expression

---

[1258] *Ibid*., p. 6. [« E' importante constatare che nelle manifestazioni teatrali attuali nei diversi paesi esiste un richiamo all'espressione fisica dell'attore come linguaggio teatrale alle spese, sembrerebbe, della parola. Molte compagnie si formano e ricercano la comunicazione con il pubblico nel linguaggio diretto e visivo dell'azione corporale, come se le parole non dovesse più incaricarsi di questo rapporto »].
[1259] *Ibid.* [« l'annunziatore del ritorno del gesto a teatro »].
[1260] *Ibid.*, p.11. [« si faceva un terribile abuso della parola. Basterebbe citare nomi come Hitler o Mussolini »].
[1261] *Ibid.*, p. 6. [« si ritorna ai gesti »].
[1262] *Ibid.* [« si ricomincia l'ascensione che va dal grido al segno »].
[1263] Giuseppe De Martino, *Ibid*., p. 12. [« Il gesto è appunto la ricerca di qualche cosa che ci unisca »].

physique, dans le but de pouvoir communiquer avec le public en dehors des limites imposées par une parole perçue comme vide de sens : « La parole n'est plus capable, ou du moins l'acteur d'aujourd'hui ne sait plus communiquer ses émotions par la seule parole »[1264]. En rejoignant l'analyse formulée par Esslin, il est aussi conscient que le public lui-même n'est plus en mesure de percevoir la parole et qu'il lui faut quelque chose d'autre qui suscite l'émotion. Il déclare ainsi « que seul le geste est capable aujourd'hui d'exprimer des vrais émotions »[1265], un geste qui puisse s'exprimer à travers des formes pures comme celles qui, selon lui, caractérisent la *Commedia dell'Arte,* où il exprimait un réalisme poétique. Poli déclare : « C'est pourquoi je pense que la *Commedia dell'Arte* peut en quelque sorte enseigner quelque chose au monde d'aujourd'hui, au théâtre d'aujourd'hui, simplement parce qu'elle s'exprimait à travers le geste »[1266].

Pour Poli, cependant, l'acteur doit chercher le geste pur au-delà du mime, et c'est en ce sens que pour lui, « la tradition, qui va de Decroux jusqu'à Lecoq, est une tradition qui doit être renouvelée, puisqu'il y a encore la présence de la *mimèsis* et de l'imitation du réel »[1267]. C'est ce qu'il cherche à éliminer à travers la *Commedia dell'Arte,* en accomplissant ainsi ce renouvellement déjà mis en place, à travers d'autres moyens, par les mouvements d'avant-garde contemporains, tels le Living Theatre ou même Grotowski (en sachant d'ailleurs que Poli le regarde avec une certaine fascination), visant à donner au public les émotions à travers des gestes et des lignes totalement abstraits, "purs" dirait Poli, des explosions, des épiphanies du mouvement en action. Ainsi, pour le metteur en scène « le corps dans l'espace devient architecture, mais au sens dynamique »[1268]. Dans cette construction dynamique de l'espace à travers les lignes du corps, la voix assume aussi une place très importante car, c'est seulement grâce à la synergie du geste-mouvement et de la voix-son que l'acteur de demain pourra espérer redonner du sens aux mots.

> La récupération de la parole, qui sera certes très importante dans le théâtre de demain, nous devons l'effectuer, comme on le disait justement, à travers le geste ; mais tout d'abord, nous devons parvenir à récupérer la parole à travers le son pur. Et il me semble que dans le retour à l'expression physique de l'acteur, on doit inclure aussi l'ensemble des mouvements physiques du diaphragme, à la recherche

[1264] Giovanni Poli, in *Ibid*., p. 18. [« la parola non è più capace, o almeno l'attore di oggi non sa più comunicare le sue emozioni attraverso la sola parola »].
[1265] *Ibid.* [« E io penso che solo il gesto sia capace oggi di dare la vera emozione »].
[1266] *Ibid.* [« Penso perciò che la Commedia dell'Arte possa in qualche modo insegnare qualcosa al mondo di oggi, al teatro di oggi, soltanto in quanto essa si esprimeva attraverso il gesto »].
[1267] *Ibid.*, p. 19. [« la tradizione, che va da Decroux e giunge fino a Lecoq, sia una tradizione che va rinnovata in questo senso, perché c'è ancora la presenza della mimesi, dell'imitazione del reale ; cosa che cerchiamo anche noi di eliminare attraverso la commedia dell'arte : cerchiamo di riscattarci dal gesto naturalistico, per quanto stilizzato »].
[1268] *Ibid.* [« il corpo nello spazio diviene architettura ma in senso dinamico »].

> de ces sons purs. A partir de ces sons purs, nous pourrions arriver un jour à la parole, peut-être à un théâtre dans lequel la parole retrouve sa valeur, et qu'elle ne soit plus le mot dans les limites restreintes du monde d'aujourd'hui, mais qu'elle soit un mot capable de s'exprimer universellement[1269].

Cette déclaration met en relief la pensée antinaturaliste propre au metteur en scène. Dans sa répulsion à l'égard du théâtre du XIX[e] siècle et de son esthétique, il fuit toute imitation de la réalité quotidienne, y compris celle de la parole et du son naturaliste, ce qui le conduit, comme nous l'avons déjà vu, à l'utilisation exclusive des onomatopées dans la construction de certaines scènes de ses anthologies. Poli est de fait persuadé que ce dont la jeunesse a besoin, c'est d'un théâtre-poésie « dans lequel la parole ne soit plus de la chronique, ni de la prose, mais de la poésie, [avec] un retour non pas au vers, mais à la poésie considérée comme création de l'expression par le son »[1270]. Dans ce théâtre de poésie, l'acteur ne doit pas raconter des histoires mais être le véhicule des émotions. Cela nous semble être la plus grande aspiration de Poli : créer un théâtre où « nous ne racontons rien au public à travers le geste, mais nous lui donnons seulement des émotions »[1271]. Sa recherche, donc, vise à élaborer un théâtre fait d'émotion, ce que la parole, selon tous les intervenants à la table ronde, n'arrive apparemment plus à véhiculer. Ceci représente pour Poli le point de départ pour refondre le théâtre et pour, en même temps, revenir à la parole.

Dans la conclusion de son intervention, il affirme, avec l'humilité qui l'a toujours caractérisé, qu'il n'est pas (ou pas seulement) un théoricien, mais avant tout un praticien, poussé cependant par le sentiment très fort de devoir transmettre ses intuitions à la nouvelle génération d'acteurs pour qu'elle puisse bâtir elle-même ce nouveau théâtre. Il déclare ainsi ouvertement : « Je ne suis pas un théoricien, je cherche des choses sans - très souvent - penser à ce que je fais »[1272]. C'est peut-être pour cela, comme nous l'avons vu, que Poli n'écrira jamais le livre sur la formation de l'acteur dont il nous a laissé au moins le sommaire. Une fois ce sommaire rédigé, il passe directement à l'action en concrétisant, notamment à l'Avogaria, son idée de construire une école de théâtre. À travers son travail de mise en scène avec ses acteurs-étudiants, Poli construit une méthode pédagogique pour

[1269] *Ibid.* [« Il recupero della parola, che sarà certo molto importante nel teatro di domani, noi dobbiamo effettuarlo, come si diceva giustamente, attraverso il gesto; ma dapprima dobbiamo giungere a recuperare la parola attraverso il suono puro. E mi pare che nel ritorno all'espressione fisica dell'attore sia da includere anche l'insieme dei movimenti fisici del diaframma, alla ricerca di questi suoni puri. Da questi suoni puri noi potremmo arrivare un giorno alla parola, forse a un teatro in cui la parola ritorni ad avere un suo valore, non sia più la parola nei chiusi limiti del mondo d'oggi, ma sia una parola che possa esprimersi universalmente »].

[1270] *Ibid*., p. 38. [« in cui la parola non sia più cronaca, non sia più prosa, ma sia poesia, un ritorno non al verso, ma alla poesia intesa come creazione dell'espressione attraverso il suono »].

[1271] *Ibid*. [« noi non raccontiamo niente al pubblico attraverso il gesto, ma diamo soltanto delle emozioni »].

[1272] *Ibid*., p. 33[« non sono un teorico, cerco di fare delle cose senza - molte volte - pensare a quello che faccio »].

enseigner sa *Commedia dell'Arte* et, en 1974, il fonde dans son Théâtre, à Venise, une école de formation dramatique organisée sur deux années, où les élèves peuvent se former de manière complète et gratuite à l'art de la scène.

I. 3 Le Séminaire de l'Avogaria

La pratique quotidienne pour les acteurs de l'Avogaria tourne autour d'une préparation psycho-physique constante de l'acteur, et cela bien avant la constitution officielle d'une école de théâtre. La raison en est simple : « L'Avogaria est – écrit Poli – un théâtre-laboratoire pour la recherche, l'étude, l'expérimentation de nouvelles formes scéniques »[1273]. Il est dédié surtout à la *Commedia dell'Arte*, comme le spécifie l'appellation même du théâtre, mais il est ouvert aussi à d'autres formes d'expérimentations, dans la mesure où Poli est toujours à la recherche d'un théâtre pur et antinaturaliste, comme il le déclare dans son livre *Il Teatro della Commedia dell'Arte a l'Avogaria* sur les dix années – 1969/1979 – de travail avec sa compagnie :

> Nous sommes à la recherche d'un 'théâtre pur' dans lequel l'acteur est le seul, unique et autonome auteur de l'expression scénique. Comme le théâtre était au commencement de chaque civilisation : un théâtre nu, pauvre, qui n'a besoin de rien sinon du corps humain, qui se dessine avec dynamisme dans l'espace[1274].

Le moteur pour la constitution de ce lieu dépend de la passion inconditionnelle de Poli et de ses collaborateurs, les fidèles qui s'étaient formés avec lui à Ca' Foscari. Le noyau dur était composé par Efisio Coletti, Giovanni Perelda, Massimo Ceccato, Alfredo Borsato, Roberto Milani, et Giorgio Marcozzi, lesquels, une fois Giovanni Poli rentré à Venise après son expérience au Palazzo Durini, commencèrent à se rencontrer dans le studio du jeune sculpteur Gianfranco Tramontin. C'est au cours de ces réunions que se dessine l'idée de créer un théâtre autonome, un espace de recherche bien sûr, mais aussi de partage et de transmission, par conséquent un lieu qui serait à la fois théâtre et école, un peu sur l'exemple des studios des maîtres russes. Poli se rappelle que ce qui le poussa à accomplir ce choix ambitieux et exigeant au niveau économique, ce fut précisément cette nécessité de transmettre son savoir, de former et de communiquer cette passion de l'art du

[1273] Giovanni Poli, *I motivi che lo giustificano* in Annexe, p. 119. [« L'Avogaria è un teatro-laboratorio per la ricerca, lo studio, la sperimentazione di nuove forme sceniche »].
[1274] Giovanni Poli, *Il teatro della Commedia dell'Arte a l'Avogaria*, cit., p. 84. [« Siamo alla ricerca del "teatro puro" in cui l'attore sia il solo, unico e autonomo artefice della espressione scenica. Così com'era, almeno noi crediamo, il teatro agli inizi di ogni civiltà: un teatro nudo, povero, che non abbisogna se non del corpo umano, che dinamicamente si disegna nello spazio »].

spectacle vivant aux nouvelles générations d'acteurs, volonté d'autant plus légitime qu'à cette époque, comme il a été dit, Venise était encore dépourvue d'un théâtre de prose (le Goldoni étant encore fermé) et que dans toute la Vénétie, il n'y avait aucune école de théâtre.

> Constater que notre passion pour le théâtre était quelque chose que l'on pouvait encore aujourd'hui – à une époque essentiellement technologique – transmettre aux autres et surtout aux jeunes, nous fit venir à l'esprit l'idée d'avoir notre lieu, un vrai théâtre à nous, tout à nous[1275].

Se présente alors à Poli, vers la fin des années soixante, la possibilité d'acheter un vieux garage destiné à l'origine à la réparation de moteurs de bateaux : l'endroit parfait selon lui pour "construire" les corps et les esprits des jeunes recrus. Il explique au journaliste Gian Antonio Cibotto : « Les locaux, tous en rez-de-chaussée, étaient ce dont nous rêvions : l'immense espace où se trouvaient les machines pouvait devenir une salle capable de contenir cent places et plus, les pièces attenantes pouvaient servir de loges pour les acteurs, de salles d'exposition, de bar, de sanitaires et d'entrepôts »[1276]. Il était rentré de Milan avec quelque épargne, grâce aux nombreuses mises en scène d'opéras qu'il avait réalisées pendant ces années d'éloignement de la scène vénitienne, et c'est ainsi que, déclare Gian Campi, « au lieu de s'acheter une villa à Asolo, comme il le disait depuis toujours, il décida d'acheter un garage où construire son théâtre »[1277]. Un théâtre qui naît, comme nous l'avons déjà évoqué, sous les bons auspices de Jacques Lecoq qui l'inaugure en y tenant un stage de cinq jours, du 14 au 18 septembre 1969, avec ses collaborateurs Pierre Byland, Renée Citron et Philippe Avron. L'événement attire alors beaucoup de jeunes gens venus de toute l'Europe, et le maître français remercie Poli de son accueil avec des mots sincères et solidaires :

> Je tiens à remercier Giovanni Poli pour nous avoir accueillis dans son théâtre. Son hospitalité m'a beaucoup touché, parce que nous l'avons inauguré, c'est nous

[1275] Giovanni Poli, « Il teatro della Commedia dell'Arte a l'Avogaria », in 28° *Festival internazionale del Teatro di Prosa*, Venise, Biennale Teatro, p. 125. [« Il constatare che la nostra passione per il teatro era un qualcosa, che si poteva ancor oggi - in quest'epoca solo tecnologica - trasmettere ad altri e soprattutto ai giovanissimi, ci fece balenare l'idea di avere una nostra sede, un vero e proprio teatro, tutto nostro»].

[1276] Giovanni Poli, in G. A. Cibotto, « Aperta a Venezia una nuova sala teatrale per fare rinascere la Commedia dell'Arte », in *Il Gazzettino del lunedì*, 1er octobre 1969. [« I locali tutti a pian terreno erano quelli che sognavamo : il grande stanzone delle macchine poteva diventare una sala capace di cento e più posti, i vani attigui potevano servire come camerini per gli attori, sala per esposizioni, bar, servizi e magazzini »].

[1277] Gian Campi entretien, cit., in Annexe, p. 290. [« invece di comprarsi una villa a Asolo, come diceva sempre, decide di comprarsi un'officina dove costruisce il suo teatro »].

qui avons donné vie pour la première fois à ses scènes, et non pas lui, et ceci est très beau ; je le remercie vivement[1278].

Le théâtre Avogaria, qui tient son nom de la *calle* sur laquelle donne l'entrée principale, naît ainsi comme un théâtre ouvert, un lieu d'échange et de rencontre international, un espace de recherche et de réflexion sur les arts de la scène, ce qu'il deviendra, même si à une échelle beaucoup moins importante que celle espérée au départ. En effet, les moments d'échange théorique alterneront avec la pratique sur le plateau, et les moments propres à la recherche sur les dynamiques de jeu et les corps des acteurs seront mis à l'épreuve lors des mises en scène de spectacles. L'Avogaria parviendra même à organiser des stages de formation pour des acteurs étrangers. Mais après ce grand « enthousiasme empreint de curiosité »[1279], avec lequel un public nombreux était venu découvrir la structure, le théâtre se replie peu à peu sur lui-même, pas vraiment soutenu économiquement par la municipalité ni par les administrations locale. Il devra se prêter au jeu des subventions ministérielles qui lui imposent un calendrier serré, des représentations à l'étranger, une expérience enthousiasmante et positive pour les acteurs (même Poli en obtiendra satisfaction), mais qui entraîne le théâtre dans une spirale infernale de dettes et de contraintes logistiques tout sauf anodines. Il ne peut néanmoins en être autrement car pour Poli, l'entrée aux spectacles et la fréquentation du séminaire doivent rester gratuites, même dans les moments les plus critiques, telle la saison 1974/75, quand le bilan annuel affiche une dette de plus de 9 millions de lires (sur un chiffre d'affaires qui ne dépassera jamais, du moins pour les années examinées ici, c'est-à-dire jusqu'en 1979, les 20 millions de lires)[1280]. Poli ne dérogera jamais au précepte franciscain de « simplicité et substance »[1281], qui pour lui est à la base de son théâtre, de son « église laïque »[1282]. C'est un espace que l'on pourrait presque qualifier de sacré, au sens anthropologique du terme, c'est-à-dire un lieu où l'ordinaire doit rester au dehors, d'où les notions de banalité et de prosaïsme sont bannies. Le sacré devient alors synonyme de respect, mais aussi d'espoir, de confiance, tout en gardant sa valeur propre au rite. Dans ce contexte, s'insèrent les recherches de Poli, qui, comme le met en évidence le document manuscrit intitulé *I motivi*

[1278] Jacques Lecoq, in *Ritorno all'espressione fisica dell'attore,* cit., p. 6. [« Tengo a ringraziare Giovanni Poli per averci accolti nel suo teatro. Questa sua ospitalità mi ha commosso molto, perché noi l'abbiamo inaugurato, siamo stati noi a far vivere le sue scene per la prima volta, al posto suo, e questo è molto bello; io lo ringrazio vivamente»].
[1279] G. A. Cibotto, « Aperta a Venezia una nuova sala teatrale per fare rinascere la Commedia dell'Arte », cit. [« entusiasmo misto a curiosità »].
[1280] Informations repérées dans des documents administratifs en ATP.
[1281] Giovanni Poli, in Mario Cattafesta, « Un teatro sperimentale creato da Giovanni Poli », in *Il Gazzettino*, 24 octobre 1968. [« semplicità e sostanza »].
[1282] Giovanni Poli, *I motivi che lo giustificano* in Annexe, p. 119. [« chiesa laica »].

che lo giustificano, dont nous proposons un extrait ci-dessous, entreprend cette nouvelle aventure sans *a priori*, sans une ligne artistique bien précise à suivre, sinon la continuité de son parcours de recherche vers la *Commedia dell'Arte.*

> Nous ne savons pas quels seront les résultats de notre travail. Nous sommes toutefois convaincus que dans la *recherche d'un théâtre perdu* tel qu'il l'était à ses origines, car seulement alors le théâtre était communication d'esprit, fraternisation, véritable moyen de communication entre les hommes, nous puissions avancer en redécouvrant et en proposant à nouveau ce que nous, en tant qu'hommes historiques, étions au début de notre civilisation[1283].

À partir de 1973 – après que sur la scène de l'Avogaria certains de ses élèves ont commencé à agir à titre de metteurs en scènes, se confrontant à un répertoire plus vaste que le répertoire proprement vénitien, s'ouvrant ainsi vers d'autres horizons et d'autres dramaturgies, y compris les dramaturgies contemporaines[1284] –, Giovanni Poli ressent la nécessité de réglementer les activités du séminaire pour la préparation psycho-physique de l'acteur, déjà effectives en réalité à partir de 1969, comme il tient à le préciser dans son essai *Il seminario per la preparazione dell'attore*[1285]. Il explique dans ce texte l'importance et la valeur qu'il donne au séminaire, qui représente en fait pour les étudiants le moment théorique pour l'apprentissage des techniques théâtrales. Ce moment est suivi d'une période, à partir de 1977, de « pratique scénique » pour la mise en scène de spectacles parallèles et complémentaires à ceux de la compagnie de l'Avogaria[1286]. De ce fait, le séminaire, dont nous avons retrouvé le règlement officiel, datant du 3 octobre 1974 et proposé en annexe, est considéré comme la « pépinière »[1287] de la compagnie, au point que

---

[1283] Giovanni Poli, *I motivi che lo giustificano* in Annexe, p. 119. [« Non sappiamo quale saranno i risultati del nostro lavoro. Siamo tuttavia convinti che nella *ricerca di un teatro perduto* così come era nelle origini, ché solo allora il teatro era comunicazione di spirito, affratellamento, vero mezzo di comunicazione tra gli uomini, noi si possa procedere riscoprendo e riproponendo ciò che noi, come uomini storici, eravamo all'inizio della nostra civiltà »].

[1284] En 1972, Marco Gasparini, déjà acteur à l'Avogaria, met en scène *Alcesti* (*Alceste*) d'Euripide, inspiré par les idées et l'esthétique de Jerzy Grotowski ; en novembre de la même année Giovanni Perelda, qui suit le travail de Poli depuis 1956, réalise la *Commedia goliardica* (*Comédie goliardesque*), un montage anthologique de textes de l'humanisme, où le jeune metteur en scène utilise également la technique polyphonique de jeu dans un univers expressionniste. Puis, en 1974, il écrit et met en scène, avec Franco Zardo, *Non è reato mettere gli occhiali ai fagiani* (*Ce n'est pas un crime de mettre des lunettes aux faisans*), un texte sur les mouvements de 1968 dans l'école primaire. En 1975, c'est encore Perlera qui met en scène *Frankenstein fabbricatore di mostri* (*Frankenstein constructeur de monstres*), un nouveau montage anthologique de textes sur la thématique du "monstre".

[1285] Giovanni Poli, « Il seminario per la preparazione dell'attore », in *Id.*, *Il teatro della commedia dell'arte a l'Avogaria*, cit., p. 77.

[1286] À partir de 1977, à la fin du séminaire annuel, sont présentés des essais scéniques sur des textes adaptés par les élèves eux-mêmes : en 1977, *Lisistrata* (*Lysistrata*) d'Aristophane, en 1978, le montage anthologique *Le donne di Goldoni* (*Les femmes de Goldoni*), et enfin la tragédie *Le troadi* (*Les Troyennes*) d'Euripide.

[1287] Giovanni Poli, « Metodo per l'espressione gestuale e il controllo della voce », in *Id.*, *Il teatro della commedia dell'arte a l'Avogaria*, cit., p. 83 [« vivaio »].

vers la fin de son activité, Poli confie à Gian Antonio Cibotto, ami et journaliste : « mais comment puis-je t'expliquer que les spectacles ne pourraient pas naître sans la réalité de l'école, la richesse du séminaire »[1288].

En réalité le *Seminario Teatrale,* financé par l'Association Avogaria, né comme un organisme autonome par rapport à la compagnie, était conçu sur une période de deux ans, au terme de laquelle l'étudiant passait un examen. Il s'agissait d'une formation diplômante, avec un calendrier de rencontres bien définies se déroulant sur six mois, de novembre à avril (probablement parce que les autres mois de l'année la compagnie était souvent en tournée). À la différence de son ancien projet d'école de théâtre à Ca' Foscari, l'inscription était gratuite et l'admission non soumise à une audition, mais la fréquentation des cours était obligatoire, contrairement au séminaire du Palazzo Durini ; de plus, les élèves avaient aussi le droit d'assister aux répétitions de la compagnie. Pendant la première année, les élèves suivaient des cours d'expression du corps et de la voix, d'improvisation et d'histoire des avant-gardes du XX^{e} siècle, tous assurés par Poli, ainsi qu'un cours de psychosomatique avec le Docteur Michele Pallini, un cours d'éducation rythmique de la voix avec le maestro Lino Tornati (remplacé à partir de 1976 par Daniela Foà, actrice au sein de la compagnie), et enfin un cours de pratique scénique assuré par Giovanni Perelda. Pendant la deuxième année, étaient maintenus et approfondis les cours de Giovanni Poli, ainsi que ceux de Giovanni Perelda, auxquels venaient s'ajouter un cours de maquillage assuré par Cristiana Bertini (collaboratrice du Théâtre de la Fenice), et un cours de mime assuré pendant les premières années par Gian Campi[1289]. Ce programme d'études était donc aussi riche que vaste et, chaque année, il attirait un nombre très conséquent d'élèves, les inscriptions pouvant atteindre le nombre de quatre-vingt-dix[1290]. Tous étaient acceptés, mais, au fur et à mesure, la sélection naturelle réduisait les participants à un nombre raisonnable, comme l'explique Poli lors d'une interview :

> Les promus sont moins d'une trentaine, mais parmi eux, à chaque saison, éclôt la fine fleur des acteurs désormais prêts à monter sur la scène d'un théâtre célèbre. Comme ça a été le cas pour Michela Martini et Piergiorgio Fasolo, tous deux embarqués au Piccolo de Milan, et avec bien d'autres dont la liste serait trop longue à rappeler. L'accès à une pleine maturité ne doit pas te sembler le fruit d'une indulgence affective, puisque nos enseignements vont désormais de l'expression de la voix à l'expression scénique, comprennent en somme toutes les disciplines

[1288] G. A. Cibotto, « Il sogno di una scuola », in *Il Gazzettino*, 28 décembre 1977. [« Ma come ti posso spiegare che gli spettacoli non potrebbero nascere senza la realtà della scuola, la ricchezza del seminario? »].
[1289] Pour voir dans le détaille les titres de chaque cours ainsi que leurs descriptif cf. *Seminario Avogaria* in Annexe p. 182.
[1290] Cf., Giovanni Poli, « Il seminario per la preparazione dell'attore », cit., p. 77.

> nécessaires à un jeune acteur qui entend agir sérieusement et ne pas se limiter à une expérience qui soit un divertissement[1291].

Poli se réserve bien sûr l'enseignement central du *Seminario*, c'est-à-dire l'expression des gestes de l'acteur et le contrôle de sa voix, dans le cadre qu'il parvient à mettre au point, grâce à une méthode de travail bien précise, où les formes stylisées de la comédie à l'italienne sont atteintes grâce aux techniques de relaxation et de concentration théorisées par les maîtres de l'avant-garde russe, en particulier celles de Stanislavski. Il en laisse une trace écrite dans le texte *Il metodo per l'espressione gestuale e il controllo della voce*[1292], publié en annexe dans le volume *Il teatro della Commedia dell'Arte a l'Avogaria*, probablement le dernier écrit par Poli, qu'il n'aura même pas le temps de terminer, laissant inachevée la partie sur la technique propre à la maîtrise de la voix. Après son décès, l'essai sera terminé par son ancienne élève Daniela Foà, enseignante d'expression vocale, signe irréfutable de la réussite de cette continuité que Poli a toujours voulu établir, avec ses collaborateurs et ses étudiants. Ceux-ci ont en effet recueilli, de manière concrète, l'héritage de ses enseignements, en réalisant ainsi le dernier désir de leur maître, lequel avait confié à Cibotto :

> Écris que mon unique rêve c'est de voir l'Avogaria continuer dans le temps, au-delà de ma personne. Surtout après ma maladie, la structure vacille, et cela ne doit pas arriver parce que l'Avogaria est la seule école existante dans la Vénétie. Écris-le, tu as compris ?[1293]

Mais le fait de l'avoir écrit n'a pas changé grand-chose, car l'Avogaria sans Poli a perdu sa force et sa singularité, même si elle a continué son activité (aujourd'hui encore sous la direction de son fils, Stefano Poli), surtout pédagogique, grâce au fort engagement des ex-élèves de Poli : c'est le cas de Daniela Foà, mais aussi de Bepi Morassi qui a pris les rênes de l'école-compagnie après le décès de son maître, et surtout de Carla Picozzi qui

[1291] Giovanni Poli in G. A. Cibotto, « Il sogno di una scuola », in *Il Gazzettino*, 28 décembre 1977. [« I promossi non raggiungono la trentina, ma fra questi ogni stagione spunta il fiore dell'attore ormai pronto a saltare sul palcoscenico di un teatro famoso. Come è accaduto con Michela Martini e Piergiorgio Fasolo, approdati entrambi al Piccolo di Milano, e con altri che sarebbe troppo lungo ricordare. L'accenno a una piena maturità non ti sembri frutto di indulgenza affettiva, poiché le nostre materie di insegnamento vanno ormai dall'espressione della voce all'espressione del gesto, dal mimo alla psicosomatica, dal trucco alla sperimentazione scenica, insomma comprendono tutte le discipline necessarie, a un giovane attore che intenda fare sul serio e non limitarsi ad un'esperienza che sa di divertimento »].

[1292] Giovanni Poli, « Il metodo per l'espressione gestuale e il controllo della voce », in *Id.*, *Il teatro della commedia dell'arte a l'Avogaria*, cit., p. 83-84.

[1293] Giovanni Poli, « Il seminario per la preparazione dell'attore », cit., p. 77. [« Scrivi che il mio sogno è uno solo, vedere l'Avogaria continuare nel tempo, oltre la mia persona. Specie dopo la malattia, la struttura vacilla, e ciò non deve accadere perché l'Avogaria è l'unica scuola esistente in area veneta. Scrivilo, hai capito? »].

est devenue la Directrice du Théâtre, en assumant aussi toutes les fonctions administratives. Tous on fait un grand effort pour garder vivante la mémoire de cet homme de théâtre passionné, mais comme nous l'a confié Piergiorgo Fasolo : « De fait, il n'a jamais été remplacé. Il était le pivot, le centralisateur, il était l'Avogaria »[1294] ; reste de lui l'empreinte de sa méthode de travail, que l'on peut encore deviner dans les locaux du petit théâtre et redécouvrir grâce à un documentaire réalisé lors du séjour à l'Avogaria, en juillet 1975, précisément du 21 juin au 14 juillet, de dix-sept étudiants de la troisième année du Conservatoire de Montréal et du Québec, venus de très loin pour participer à un stage de trois semaines sur la *Commedia dell'Arte*. Cette vidéo réalisée à la fin de leur formation comme témoignage du travail accompli est un document exceptionnel pour sa rareté qui s'avère d'une importance capitale pour connaître de prés la méthode de Poli et en percer les secrets.

II. UNE MÉTHODE SYNCRÉTIQUE POUR L'APPRENTISSAGE DE LA *COMMEDIA DELL'ARTE*

Vers la fin de sa carrière, Giovanni Poli éprouve la nécessité de laisser une trace écrite[1295] de la méthode employée lors du Séminaire annuel organisé dans son Théâtre de l'Avogaria, concernant en particulier l'expression gestuelle de l'acteur, fondée sur les formes "pures" atteintes au cours de ses années de travail sur les masques de la *Commedia*. Ses descriptions rendent compte des exercices préliminaires de concentration et de relaxation que l'acteur doit accomplir chaque jour pour préparer son corps au travail de création, mais il n'explique pas quels sont leurs liens avec les mouvements des masques de *Commedia*, et surtout à travers quelle dynamique de travail il arrive à faire passer son savoir-faire à ses élèves. En revanche, il est possible de saisir cette dynamique et de comprendre de quelle manière et à quel moment intervient le travail sur les personnages masqués grâce à la vidéo réalisée par les étudiants canadiens. En visionnant le document restitué grâce à l'aide de Patrice Besnard[1296], il nous est apparu que l'enregistrement vidéo pouvait être structuré en quatre séquences correspondant à quatre étapes de travail des

[1294] Piergiorgio Fasolo, entretien, cit., in Annexe p. 297. [« non è stato di fatto sostituito. Era lui il perno, l'accentratore, era lui l'Avogaria »].
[1295] Giovanni Poli, « Il metodo per l'espressione gestuale e il controllo della voce », in *Id.*, *Il teatro della commedia dell'arte a l'Avogaria*, cit., p. 83-84.
[1296] Cf., *supra*, « Introduction », p.44.

acteurs : *le corporel, l'histoire, les masques, la pantomime*. Le document ainsi réorganisé dans un montage de quarante et une minutes, présenté en annexe[1297], propose une synthèse de la méthode de Poli dans son intégralité, et révèle que les formes et les mouvements des personnages de *Commedia* étaient à la fois un but et un moyen pour entraîner le corps de l'acteur. Celui-ci doit se soumettre à un important travail de composition, lent, long et minutieux, que Poli considère absolument « passionnant »[1298]. Toutefois, comme il l'explique aux étudiants canadiens dans le documentaire, si la *Commedia dell'Arte* est aujourd'hui importante pour la formation corporelle de l'acteur, il n'entend pas suivre « la méthode ancienne de la *Commedia dell'Arte* », mais il la fait ressurgir à travers les techniques de relaxation et de concentration théorisées par Constantin Stanislavski dans *La formation de l'acteur*[1299], publié en Italie en 1956 et que Poli cite dans ses écrits à plusieurs reprises. Ce que Poli entendait exactement par "ancienne méthode" reste pour nous un mystère qu'il serait vain de vouloir éclaircir, car, aucun document en notre possession n'atteste d'une méthode d'apprentissage, au-delà du système de transmission oral et intergénérationnel qui était pratiqué par les compagnies de l'époque[1300]. L'information principale qu'il faut retenir, c'est que sa réinvention moderne des techniques de travail des comédiens de la *Commedia dell'Arte* s'appuie sur une « méthode » pour laquelle il a eu recours à des théories très contemporaines d'hommes de théâtre – comme Constantin Stanislavski -, mais aussi de psychologues - comme Johannès Heinrich Schultz[1301] –, visant la parfaite maîtrise de l'activité psychique et émotive des acteurs. De fait, l'autocontrôle des divers systèmes musculaires ne fait pas seulement

[1297] Cf. Annexe vidéo de la thèse.

[1298] Giovanni Poli, in Anonyme, « Le vrai théâtre, c'est l'ancien », in *Presse*, 3 avril 1966. L'article où sont cité de passage de l'entretien est en français.

[1299] Constantin Stanislavski, *La formation de l'acteur*, traduit de l'anglais par Élisabeth Janvier, préface de Jean Vilar, paris, Édition Payot & Rivages, 2001, [1963], p. 129. Ce livre de théorie théâtrale représente avec *La Construction du personnage* et les *Cahiers de régie*, écrits aussi par le metteur en scène-pédagogue russe, la base pour la création de la technique d'interprétation utilisée à l'*Actors Studio*. *La formation de l'acteur* a été publiée pour la première fois en 1936 en anglais par la maison d'édition américaine Theatre Art Inc., et la version russe ne fut publiée que deux ans plus tard. L'ouvrage est consacré à la préparation "intérieure" de l'acteur, alors que le deuxième volume sur *La Construction du personnage* est, quant à lui, conçu plutôt pour la préparation "extérieure". Poli a pu consulter l'ouvrage dans sa traduction italienne, sous la direction de Gerardo Guerrieri, parue en italien en 1956 pour les éditions de la Biblioteca dello spettacolo. Il nous confirme cela le fait que dans les bibliographies qu'il prépare pour ses cours d'histoire du théâtre à l'Académie de Beaux Arts de Venise en 1970, il cite l'ouvrage dans cette édition.

[1300] À ce sujet il faut tenir compte de l'effort tardif de François Antoine Riccoboni (1707-1772) pour écrire un traité sur l'art de l'acteur, *Art du Théâtre* (1750), où il définit des exercices à l'usage des aspirants comédiens. Cf. Emanuele De Luca, *François Antoine Valentin Riccoboni (1707-1772): vita, attività teatrale, poetica di un attore-autore nell'Europa dei Lumi*, thèse de doctorat sous la direction de Andrea Fabiano et de Maria Ines Aliverti, soutenue à l'Université Paris-Sorbonne, 2 septembre 2013.

[1301] Johannès Heinrich Schultz (1884-1970) est un psychiatre allemand connu pour avoir élaboré, autour de 1930, la méthode du training autogène qu'il rend publique en 1932 dans l'ouvrage *Thérapie Autogène* (*Id*., *Das Autogene Training*, Leipzig, Thieme, 1932).

l'objet d'un travail physique, mais aussi d'un travail mental, et pour cela les expérimentations psychosomatiques conduites par Schultz pour atteindre la relaxation générale du corps de l'acteur et augmenter ses capacités d'introspection à travers le « training autogène » sont d'une extrême importance. En effet, l'acteur doit arriver non seulement à une parfaite maîtrise de son corps, mais aussi de sa psyché car, comme l'explique Poli à un journaliste de *La Presse*, « la vérité ne nous impose pas ses bornes »[1302]. Or, lors du séminaire mis en place à l'Avogaria (celui du cycle complet sur deux ans), Poli bénéficie de la collaboration de Michele Pallini, spécialiste de psychosomatique, pour aider ses acteurs à gérer leurs émotions et si possible à les dominer, surtout lors du « transfert dans le personnage », c'est-à-dire le passage mental que doit accomplir l'acteur pour entrer dans la peau du personnage. C'était précisément cette maîtrise du transfert qui avait fait défaut au jeune étudiant qui avait essayé de s'approprier l'épée du Capitaine pendant le cours au Palazzo Durini[1303]. Le docteur Pallini explique :

> Oublier son Moi et sa propre identité avec ses expériences vécues et les réactions connexes qui en découlent, particulièrement inscrites dans le complexe biocosmique psycho-physique de chacun de nous, n'est pas facile. Si, à cette identité individuelle qu'il faut oublier, on ajoute un bond en arrière vers une société et une mentalité du passé, ou tout du moins très différente de la réalité dans laquelle l'acteur vit, on peut comprendre facilement combien il est important d'atteindre cette capacité[1304].

Dans la salle du Théâtre à l'Avogaria, les élèves du Séminaire étaient ainsi soumis à une véritable séance de **«** training autogène **»** sous la direction de Pallini. Celui-ci, après avoir créé une atmosphère propice à ce genre d'expériences – salle en pénombre, réchauffée et insonorisée –, faisait entrer les participants dans une attitude mentale propice au travail, dans un état de calme intérieur, en vidant leur esprit de toute préoccupation quotidienne.

[1302] Giovanni Poli, in Anonyme, « Le vrai théâtre, c'est l'ancien », cit.
[1303] Cf. *supra*, p. 44.
[1304] Michele Pallini, « Introduzione alla preparazione psico-somatica », in Giovanni Poli, *Il teatro della commedia dell'arte a l'Avogaria*, cit., p. 79. Cet essai est fondé sur le travail avec les acteurs de Poli au Théâtre de l'Avogaria. [« Dimenticare il proprio Io e la propria identità con le esperienze vissute e le relative reazioni connesse particolarmente disegnate sul complesso biocosmo psico-fisico di ciascuno di noi, non è facile. Se poi a questa identità individuale da dimenticare, si aggiunge un salto ulteriore verso società e mentalità del passato o comunque molto diverse dalla realtà in cui l'attore vive, si può facilmente comprendere quanto importante possa essere raggiungere questa capacità »].



Ill. 19. Une séance de « training » pendant le séminaire de l'Avogaria. Au centre, debout, Michele Pallini ; à gauche la tête penchée à l'avant, Poli, à coté de ses élèves, ATP, (années 70)

Comme on le voit sur cette image très suggestive, les élèves pouvaient adopter différentes positions – au nombre de trois, pour être précis – : soit assis sur une chaise longue, telle la jeune fille au centre de la photo, soit, comme les garçons qui l'entourent, assis avec la partie supérieure du buste pliée en avant, ou bien encore allongés par terre. Quelque soit leur position, ils devaient tous garder les yeux fermés, dans le but d'atteindre un état de tranquillité, et se livraient pour cela à la répétition de mantras appropriés. De cette façon, les participants étaient censés parvenir progressivement à une concentration de plus en plus intense sur leur propre corps, qui se concrétisait par étapes successives : ils passaient de la lourdeur à la chaleur, puis ils devaient éprouver une sensation de fraîcheur sur le front qui aboutissait à une relaxation totale. Les effets et les bénéfices obtenus par cette méthode étaient, selon le compte-rendu du Docteur Pallini dans son essai *Introduzione alla preparazione psico-somatica*[1305], des plus satisfaisants, et au-delà du contrôle du corps, elle permettait également l'auto-sédation, la récupération de l'énergie, le contrôle vasomoteur, l'amélioration de la mémoire et de l'introspection. Pour Poli, cette préparation en amont du travail sur les personnages et sur les textes est fondamentale, pour pouvoir ensuite entamer non seulement les exercices sur l'improvisation, mais aussi ceux dédiés spécifiquement à l'entrainement de la voix[1306]:

[1305] *Ibid*., p. 79-80.

[1306] Cf. Daniela Foà, in Giovanni Poli, « Il metodo per l'espressione gestuale e il controllo della voce », in *Id*., *Il teatro della commedia dell'arte a l'Avogaria*, cit., p. 85. Dans ce paragraphe, écrit après le décès de Poli, Daniela Foà explique la méthode employée à l'Avogaria pour éduquer la voix des acteurs-étudiants, qui comme un instrument, a besoin d'être "accordée". En particulier, elle met en avant l'exercice du « *soffiato* » (souffle), très efficace, obligeant les jeunes apprentis à utiliser et développer le muscle diaphragmatique.

> L'abandon de la réalité quotidienne et la relaxation psychologique concernent à la fois l'improvisation du geste et l'improvisation de la voix : dans les deux disciplines, on parle de supprimer à l'intérieur de nous ce qui est étroitement connecté avec notre personnalité et avec notre "moi" quotidien : sentiments, inclinaisons inhérentes en nous-mêmes et chaque affect qui afflige et réjouit notre existence. En d'autres termes, on parle de supprimer le monde "quotidien" et "individuel", d'abandonner la dimension des affects "humains" et d'atteindre la dimension de la "fantaisie". Il nous est donné ici de découvrir notre "moi" dans son essence, le "moi" que notre tradition culturelle a pollué et dénaturé[1307].

Les étudiants canadiens, eux, ne bénéficiaient pas de cette expérience de "training autogène" qui requiert beaucoup de temps et de pratique. En revanche, en l'espace de trois semaines, ils ont réussi à aborder tous les exercices fondamentaux qui étaient à la base de la méthode polienne, dont le but ultime consistait à atteindre la dimension de l'imagination, précisément là où résidaient et prenaient forme les personnages de *Commedia*.

II. 1 Un témoignage unique : les élèves du Conservatoire du Québec (1975)

Dans le souvenir de Sylvie Gosselin[1308], ancienne élève du conservatoire québécois, la promotion qui, en 1975, c'est-à-dire à la fin de la troisième année d'études, s'était rendue à Venise, était particulière. Il s'agissait d'une classe très engagée politiquement, qui voulait « dire des choses à travers le théâtre »[1309], et n'acceptait pas les injustices sociales. Au Conservatoire de Montréal, à l'époque, un prix était décerné au meilleur acteur et à la meilleure actrice, et ce fut cette même promotion qui le contesta pour la première fois. Les

---

Puis elle décrit une série d'exercices sur la respiration, mais aussi sur l'articulation, nécessaire pour la diction correcte des mots. Une fois ces techniques acquises, "l'instrument" que l'acteur est désormais devenu pourra « jouer » selon des rythmes, des tonalités et des intensités différents.

[1307] Giovanni Poli, « Il metodo per l'espressione gestuale e il controllo della voce », in *Id*., *Il teatro della commedia dell'arte a l'Avogaria*, cit., p. 83. [« L'abbandono della realtà quotidiana e il rilassamento psichico riguardano sia l'improvvisazione del gesto che l'improvvisazione della voce: in entrambe le discipline si tratta di cancellare dentro di noi ciò che è strettamente connesso con la nostra personalità e con il nostro «io» quotidiano: sentimenti, inclinazioni connaturate in noi e ogni affetto che affligge e allieta la nostra esistenza. In altre parole si tratta di rimuovere il mondo « quotidiano » e « individuale », abbandonare la dimensione degli affetti « terreni » e raggiungere la dimensione della « fantasia ». Qui ci è dato di scoprire il nostro «io» nella sua essenza, l'« io » purificato dalle incrostazioni sociali, religiose, affettive, quel « io » che la nostra tradizione culturale ha inquinato e snaturato »].

[1308] Sylvie Gosselin est une actrice québécoise, diplômée du Conservatoire d'Art Dramatique de Montréal en 1977, après y avoir suivi une formation de comédienne. En 1977/1978, elle suit différents stages en Europe, notamment à Venise, à Paris et aux Pays-Bas. Sylvie Gosselin est principalement connue pour sa participation à la populaire série télévisée *Le Temps d'une paix* à *Radio-Canada*. Elle y jouait le rôle d'Alexandrine Belleau née Fournier. Elle est également connue pour son rôle de "Tourmaline" dans la dernière génération de *Passe-Partout,* diffusée entre 1987 et 1991 à *Radio-Québec.*
Source électronique: http://fr.wikipedia.org/wiki/Sylvie_Gosselin, consulté le 5 mars 2013.

[1309] Sylvie Gosselin, entretien réalisée par nous, le 20 février 2013, à Montréal, in Annexe p. 322.

étudiants voulaient que toute la classe puisse en profiter et prirent ainsi la décision d'utiliser l'argent attribué aux deux lauréats pour partir tous ensemble à Venise et participer au stage de Giovanni Poli, considéré au Canada comme « le grand spécialiste de la *Commedia dell'Arte,* […] l'un des grands maîtres européens, et dans l'absolu, le plus important connaisseur de la *Commedia dell'Arte* »[1310]. Cette appréciation de l'acteur Bernard Meney[1311],– camarade de classe de Sylvie Gosselin, appartenant comme elle à la promotion de 1975 qui se rend à Venise en 1977 pour participer au stage d'été – est une vision largement partagée par tous les acteurs que nous avons pu rencontrer et interviewer au Canada lors de notre séjour de recherche en février 2013. Giovanni Poli, repéré par la directrice du Théâtre du Rideau Vert, Yvette Brind'Amour, lors du Festival des Nations à Paris en 1960, avait été appelé pour la première fois au Canada en 1971, lorsqu'elle lui avait demandé de monter *Le baruffe chiozzotte* (*Barouf à Chioggia*) de Goldoni dans son théâtre ; il avait accepté et les représentations eurent lieu du 12 au 29 octobre 1971. À la suite du succès obtenu, l'École Nationale du Théâtre du Canada (E. N. T.) engagea Poli l'année suivante, pour une période de six semaines (du 2 octobre au 12 décembre 1972) pour mettre en scène avec les élèves de deuxième et troisième années de la section "jeu", *L'Alphabet des habitants*, version traduite en français archaïque du collage anthologique de Giovanni Poli *L'alfabeto dei villani*. Par la suite, les invitations se succèdent, mais Poli est contraint de les décliner à cause de son état de santé et préfère alors accueillir dans son Théâtre de l'Avogaria les élèves canadiens qui viennent à deux reprises suivre ses stages, en 1975 et en 1977. Lors du second stage, puisque Poli était déjà gravement malade, les élèves travaillèrent plutôt avec ses assistants : Piergiorgio Fasolo qui intégra ensuite la compagnie du Piccolo Théâtre de Milan, et Bepi (Giuseppe) Morassi, le futur Directeur de production du Théâtre de la Fenice de Venise. En 1975, en revanche, comme le montre bien la vidéo, Poli était encore en activité et, microphone à la main, il ressemble assez à la description qu'en avait faite quelques années auparavant un journaliste de *La Presse* :

[1310] Bernard Meney, entretien réalisé par nous, le 21 février 2013, à Montréal, in Annexe p. 320.

[1311] Né à Montréal en 1953, Bernard Meney obtient le Bac de français en 1973. Inscrit à l'Académie des Grands Ballets canadiens et au Conservatoire d'Art Dramatique du Québec, il est diplômé de ces deux institutions à la fin des années 1980. Dès lors, il entreprend une double carrière des deux côtés de l'Atlantique. En Europe, il danse notamment pour les Ballets du XX^{e} siècle, sous la direction de Maurice Béjart, et pour les Ballets de Wallonie. Au Québec, il monte sur les planches du Théâtre de Quat' Sous, du Théâtre du Nouveau Monde et du Rideau Vert. Passionné de littérature, il joue aussi dans de nombreuses productions du Théâtre Ubu. En 2006, il participera à *Forêt*s, la nouvelle création de Wajdi Mouawad. Source électronique: http://www.editionsxyz.com/auteur/264.html consulté le 5 mars 2013.

« Les cheveux sont gris clair, une petite lumière clignote dans le regard quand il parle de ce qu'il aime »[1312].

II. 2 Sur les pas de Stanislavski

Poli explique à ses élèves, dans un français très guttural et avec un fort accent italien, l'importance de la *Commedia dell'arte* pour la formation du "nouvel acteur", mais il parle aussi de Venise et de l'étroit lien entre cette ville et le monde des masques. D'ailleurs, toute la première partie du documentaire, celle dédiée à la concentration et aux exercices de relaxation (*Le corporel*), ainsi que la dernière, où est présentée la « scène des puces » (*La pantomime*), qui, comme nous l'avons vu, appartient à son spectacle *La Commedia degli Zanni*[1313], sont filmées en extérieur, dans la cour face au théâtre de l'Avogaria, la *corte* Zappa qui donne juste sur le canal. Poli invite ses étudiants canadiens à s'approprier cet espace naturel, cadre idéal pour la redécouverte des principes de la *Commedia dell'Arte*, dont le plus important est, selon lui, l'expression très accentuée du corps. Comme on peut le constater dans la vidéo, les étudiants occupent l'espace du *campo* en face du théâtre et portent tous des tenues très décontractées. Les garçons sont pour la plupart torse nu, en pantalons larges, les filles en body noir, les jambes nues ou avec des collants ; tous portent des chaussons noir de gymnaste, similaires à ceux employés dans les cours de mime. La chaleur caniculaire a peut-être un peu conditionné le choix vestimentaire de ces jeunes apprentis comédiens, mais il semble surtout avoir été dicté à la fois par le modèle de l'école de mime française (les chaussons), et par une ouverture d'esprit (torse nu ou en body noir) liée au contexte des années 1970. Leur tenue vestimentaire n'est en effet pas sans rapport avec la revendication du droit de chacun à se réapproprier son corps, idéal qui, sur le chemin tracé par les mouvements de l'après 68, avait conquis l'ensemble des lieux de la sociabilité urbaine, y compris les salles de théâtre, à plus forte raison celles relevant d'un théâtre universitaire. Poli, en ouvrant les portes de l'Avogaria, et en faisant faire les exercices juste à côté du canal où les travailleurs déchargeaient leurs bateaux, mettait aussi en pratique l'idée d'un théâtre politique accessible à tous, en le transférant directement sur une place, lieu public par excellence.

De plus, cette ouverture sur la ville de Venise acquiert une valeur symbolique pour la recherche des mouvements des personnages de *Commedia* car, selon Poli, c'est seulement

[1312] Giovanni Poli in Anonyme, « Le vrai théâtre, c'est l'ancien », cit.
[1313] Cf, *Supra*, p. 313 *et sq.*

au contact des lieux et dans l'interaction avec leurs habitants qu'il est possible de saisir pleinement cet univers. Dans ses souvenirs, il aime bien mettre en avant ce côté un peu romantique de sa recherche, comme si cette ville-théâtre portait l'empreinte biologique de la *Commedia dell'Arte*. Il en arrive même à nier ses premières recherches théoriques avec les fidèles de l'Arco, et notamment Scandella, pour célébrer en revanche une recherche presque anthropologique :

> Plus que de vraies études à proprement parler ou des recherches bibliographiques, pour Scandella et moi, il s'agissait de recueillir les images scéniques dans un climat d'architecture, par le contact quotidien avec le peuple, les humbles gens des petites places et des ruelles des quartiers pauvres, qui conservent intacts leurs modes de vie et le langage de la république disparue, et non la classe aristocratique qui porte, aussi bien physiquement que spirituellement, les signes de la décadence[1314].

Les élèves canadiens se disposent en demi-cercle pour effectuer les premiers exercices de relaxation empruntés – comme Poli tient à le préciser – à la méthode de Stanislavski, et plus spécifiquement à sa partie concernant l'entraînement de l'acteur, qui contient des suggestions proches aux exercices décrits par Poli dans les pages de ce que l'on peut considérer comme le traité exposant sa méthode, *Il metodo per l'espressione gestuale e il controllo della voce*[1315] : les corps des acteurs sont bien droits, les bras et les mains le long du corps, les talons ainsi que les orteils légèrement écartés, les yeux ouverts fixent un point haut et loin. La voix posée et calme du *maestro* demande aux acteurs de détendre chaque muscle (si des tensions apparaissent, elles doivent être chassées par des mouvements brusques) ; la relaxation totale est obtenue lorsque chaque muscle est en position de repos, disponible pour l'autocontrôle du mouvement, et les sens ne perçoivent désormais plus aucune image consciemment, ni même aucun son ou aucune odeur. Quand l'acteur arrive psychiquement à accéder à un monde « neutre »[1316], alors il est "disponible" pour entrer dans une dimension onirique. Une fois atteint cet état de totale relaxation psychophysique, peuvent alors débuter les exercices spécifiques de concentration qui visent à stimuler la disponibilité des corps des élèves à travers des modalités proches des exercices de gymnastique sur les différents groupes musculaires, afin de les habituer au

[1314] Giovanni Poli, *Prefazione e Mischa*, in Annexe, p. 109. [« Più che di studi veri e propri o ricerche bibliografiche per Scandella e per me si è trattato di cogliere le immagini sceniche nel clima dell'architettura, nel quotidiano contatto con il popolo, la gente umile dei campielli e delle calli dai quartieri poveri, che mantengono inalterati i modi di vivere e il linguaggio della scomparsa repubblica e non la classe aristocratica che reca sia fisicamente che spiritualmente i segni del decadimento »].
[1315] Giovanni Poli, « Il metodo per l'espressione gestuale e il controllo della voce », in *Id.*, *Il teatro della commedia dell'arte a l'Avogaria*, cit., p. 83-84.
[1316] *Ibid.*, p. 83. [« neutro »].

mouvement indépendant. Pour ce faire, Poli propose progressivement des images, suite auxquelles l'acteur ajuste son mouvement, en essayant de l'analyser et de le contrôler. Le rythme du mouvement doit être d'une lenteur paroxystique, pour s'assurer que chaque geste soit limpide et non "souillé" par d'autres mouvements inutiles. Comme le conseille d'ailleurs Léo à son ami Kostya, le protagoniste de l'ouvrage de Stanislavski, *La formation de l'acteur*, conçu comme un journal intime d'un apprenti comédien, où l'auteur s'exprime à la fois par l'intermédiaire de l'élève et de son professeur : « Seuls les muscles qui sont absolument indispensables pour maintenir la position choisie doivent rester contractés, à l'exclusion des autres, même les plus proches »[1317]. L'objectif est également, pour les élèves de Poli, de pouvoir utiliser les parties du corps intéressées, en laissant les autres relaxées et disponibles. Sont combinés alors ensemble des exercices dits psychophysiques, dans lesquels on ajoute au geste une image-guide. Le premier que Poli demande d'effectuer à ses apprentis est celui de « *l'incedere* » – en français la marche en avant – vaguement inspiré de la discipline du mime français, qu'il décrit également dans son essai théorique. Cet exercice intéresse tout particulièrement le système musculaire des pieds et des jambes : les élèves sont invités à « marcher sur place ».

> Si psychiquement, une fois tombés en « transe », nous sentons que nous avançons, le rythme de nos pieds s'élevant et s'abaissant sera instinctif et non « voulu » : nous serons alors entrés dans une dimension différente de celle contingente: les rues de la ville ou les routes de campagne apparaîtront ; nous deviendrons tristes ou joyeux ; nous serons jeunes ou vieux, heureux ou désespérés ; le terrain sur lequel nous avançons sera boueux ou enneigé, inaccessible ou plat ; la saison sera froide ou chaude : en d'autres termes, nous vivrons dans la dimension du monde de la libre fantaisie, où se trouve la « poésie »[1318].

L'entrainement sur le *campo* Zappa continue, et l'on commence à percevoir le lien avec les mouvements que nécessitent, selon Poli, les masques de *Commedia* pour pouvoir s'exprimer au mieux. Ainsi, pour développer la souplesse et l'élasticité du corps propres à ces personnages, il propose à ses élèves l'exercice de la « *palla di gomma* » (la balle de caoutchouc), cité également dans son essai théorique parmi d'autres exercices pensés pour que le corps de l'acteur puisse s'exprimer dynamiquement dans l'espace. On voit dans la

[1317] Constantin Stanislavski, *La formation de l'acteur*, cit., p. 129.

[1318] Giovanni Poli, « Il metodo per l'espressione gestuale e il controllo della voce », in *Id.*, *Il teatro della commedia dell'arte a l'Avogaria*, cit., p. 83. [« Se psichicamente, caduti in "trance", sentiremo di incedere, il ritmo dell'alzarsi e abbassarsi dei piedi sarà istintivo e non "voluto": saremo entrati allora in una dimensione diversa da quella contingente : appariranno le vie della città o le strade di campagna; diverremo tristi o lieti; saremo giovani o vecchi, felici o disperati; il terreno su cui ci muoviamo sarà fangoso o nevoso o impervio o piano; la stagione sarà fredda o calda : vivremo in altre parole nella dimensione del mondo della libera fantasia, in cui sta la "poesia" »].

vidéo dix-sept jeunes gens qui sautent et rebondissent sur le pavé de la place, avec une extrême élégance et maîtrise du corps. Puis ils attaquent une courte session de travail consistant à travailler séparément les mouvements du genou, du bassin (fondamental, dit Poli, pour développer par exemple le sentiment de libido de la Courtisane ou du Pantalon), puis du dos. Dans ses indications, nous pouvons percevoir un écho de celles que Torstov, le professeur et metteur en scène du Kostya dans *La formation de l'acteur* de Stanislavski, donne à ses apprentis acteurs, en leur expliquant que « lorsqu'on fait travailler un groupe de muscles "isolés", que ce soit l'épaule, le bras, la jambe, ou le dos, toutes les autres parties du corps doivent rester libres et détendues »[1319].

Puis Poli passe à des exercices plus complets, qui demandent aussi l'engagement de l'imagination, élément fondamental pour l'acteur, qu'à défaut, selon Stanislavski, « il faut développer »[1320]. Il propose alors « l'exercice de l'arbre », autrement dit de l'élévation vers le ciel, suivi de "l'effacement" vers le sol. Dans la photo que nous proposons ci-dessous, les élèves se préparent en tendant les bras vers le ciel, baignés par la lumière du soleil.



Ill. 20. Séquence de travail en plein air, lors du séminaire avec les acteurs canadiens : exercice de « l'arbre », *corte* Zappa en face de l'Avogaria, ATP, (1975).

Les deux approches que Poli emploie pour expliquer cet exercice, sur le papier et de vive-voix, sont légèrement différentes. De fait si dans son essai, lors de la formalisation de sa méthode, il explique qu'il est purement psychique, n'ayant lieu que collectivement, focalisant par là l'attention du lecteur sur le fait qu'il est nécessaire d'avoir recours à la

[1319] Constantin Stanislavski, *La formation de l'acteur*, cit., p. 134
[1320] *Ibid*., p. 78

méthode de lévitation apprise par les élèves du séminaire annuel avec le docteur Pallini, en revanche, lors du stage avec les jeunes Canadiens, il s'appuie plutôt sur des images concrètes que l'acteur doit visualiser pour exécuter correctement l'exercice. Dans son essai, Poli écrit précisément :

> Les bras, pour former deux branches de l'arbre ou pour se hisser vers le ciel, doivent se lever par lévitation ; dans la phase d'effacement, les bras puis le cou, le tronc et les membres inférieurs tombent lentement le long d'une ligne verticale, jusqu'à ce que le corps soit complètement plié sur lui-même, devenant le plus petit possible[1321].

Il est intéressant de noter la satisfaction qui éclaire le visage de Giovanni Poli présent lors de l'expérience sur la photo d'archive proposée ci-dessous – l'un des rares documents visuels attestant du travail concret du Docteur Pallini avec les élèves du séminaire –, qui montre justement le moment final de l'exercice de lévitation, quand le bras de la jeune actrice se lève tout seul, indépendamment de sa volonté, sous l'influence de l'hypnose exercée par le psychologue.



Ill. 21. Séquence de travail avec Michele Pallini dans les locaux du Théâtre de l'Avogaria. À gauche, assis, Giovanni Poli, à ses côtes son assistant Nino Spadaro, débout le docteur Pallini, puis assise sur une chaise, l'actrice sous hypnose ATP, (années 70).

[1321] Giovanni Poli, « Il metodo per l'espressione gestuale e il controllo della voce », in *Id.*, *Il teatro della commedia dell'arte a l'Avogaria*, cit., p. 84. [« le braccia, per formare due rami dell'albero o per elevarsi al cielo, debbono alzarsi per levitazione; nell'annullamento braccia e quindi collo, tronco e arti inferiori ricadono lentamente lungo una linea verticale, sino a che il corpo è completamente ripiegato su se stesso, divenendo il più piccolo possibile »].

En revanche, dans les indications qu'il donne aux étudiants canadiens, comme nous l'avons dit, il emploie des images plus concrètes, notamment celle évoquant la grandeur de Dieu, qu'il faut atteindre en levant les bras au ciel, et la petitesse de l'être humain, qui n'est rien d'autre que de la terre à laquelle les étudiants sont invités à retourner en se recroquevillant sur eux-mêmes. Cette description du mouvement, suggestive et cohérente avec l'univers poétique du metteur en scène, nous permet d'imaginer les *villani* de son *Alfabeto*, tous ces personnages d'humble condition liés aux valeurs de la terre, à ses lois et à ses cycles. Toujours dans la série des exercices réalisés dans le but de s'éloigner de la dimension du quotidien et d'atteindre la dimension de la fantaisie nécessaire au travail sur les masques de *Commedia*, l'un des plus efficaces est celui dit de l'« angoisse » (ainsi appelé par Poli dans la vidéo) pendant lequel les élèves doivent mettre à distance quelque chose qui les opprime et lutter contre un ennemi invisible : « le monde », comme le suggère Poli. Ce même monde extérieur qui représentait l'antagoniste physiquement absent dans *L'alfabeto dei villani,* dans cette lutte contre « quelque chose de terrifiant » où les corps se tortillent, toujours sous la cadence du rythme très lent imposé par le pédagogue. Les images de la vidéo sont extrêmement captivantes. On a l'impression d'assister à une danse apotropaïque, comme le montre ainsi cette image photographique qui fige le mouvement.



Ill. 22. Séquence de travail en plein air, lors du séminaire avec les acteurs canadiens : exercice de « l'angoisse », ATP, (1975).

Les acteurs assument des postures et des gestes que la sémiotique définit comme expressifs (en les distinguant des "gestes pragmatiques" utilisés pour répondre à une

nécessité contingente, ou résoudre une situation, et des "gestes communicatifs" aptes à la communication), c'est-à-dire exprimant un état d'âme ou une attitude. Cette exaspération du geste, que l'on peut apprécier dans la photographie proposée (Ill. 22), était en revanche bannie du système de Stanislavski, qui, à la manière d'Antoine, visait le naturel et la spontanéité dans le mouvement des acteurs. Poli affirme au contraire :

> Nous pratiquons de nombreux autres exercices, certains assez simples, d'autres complexes, afin qu'il nous soit donné de « créer » avec notre corps des images capables de s'exprimer de façon autonome, sans instruments auxiliaires illégitimes comme la scénographie, le costume et même les lumières[1322].

À partir de ce moment, le chemin du Vénitien s'écarte de celui indiqué par le maître russe ; il invente de toutes pièces son propre système de références physiques, gestuelles et posturales, en relation avec les personnages types de *Commedia*, le corps de l'acteur étant le seul et unique moyen d'expression dans cette forme idéalisée du théâtre.

II. 3 Les Zanni au centre : masques et pantomime

Lors du stage d'été de 1975, les moments de travail physique alternent avec des moments de réflexion et de confrontation théorique avec Poli et ses assistants, dont Nino Spadaro, Marina Tessari, Piergiorgio Fasolo. Lors d'une de ces séances tenues vers la fin de la première semaine de travail – comme le rappelle un des étudiants qui prend la parole à la fin du premier chapitre de la vidéo nommé *Le corporel* – les élèves avaient exprimé ouvertement leurs inquiétudes, ne saisissant pas exactement comment appliquer toute cette série d'exercices psychocorporels au travail proprement dit sur la *Commedia dell'Arte*, pour lequel ils étaient venus à Venise. En fait, comme Poli l'explique clairement, le travail sur les mouvements des personnages doit découler directement, et naturellement, de ces exercices, et tant que l'acteur n'a pas atteint la maîtrise totale de son corps, la conscience du mouvement de chaque groupe musculaire, l'élasticité nécessaire pour assumer et défendre les mouvements expressifs propres aux masques, il lui est impossible d'entrer dans ce système de signes, qui en réalité se révèle très structuré et précis. Comme l'explique Poli lors de l'interview pour *La Presse* : « Il faut faire beaucoup d'improvisation

[1322] Giovanni Poli, « Il metodo per l'espressione gestuale e il controllo della voce », in *Id.*, *Il teatro della commedia dell'arte a l'Avogaria*, cit., p. 84. [« Pratichiamo numerosi altri esercizi, alcuni assai semplici, altri complessi, affinché ci sia dato di "creare" con il nostro corpo immagini capaci di esprimersi autonomamente, senza l'ausilio di strumenti spuri, quali la scenografia, il costume e le stesse luci »].

à la manière de Stanislavski. Improvisation physique et psychique. Il faut trouver [ou former] de jeunes acteurs avec des qualités rythmiques, et un sens très exact de l'harmonie entre gestes et paroles »[1323]. Ce n'est qu'à la suite de cette première semaine d'entraînement plus physique – période, comme nous l'avons dit, beaucoup plus longue pendant le séminaire annuel – que le metteur en scène-pédagogue commence à donner les premières informations d'ordre historique sur la *Commedia dell'Arte* (*L'histoire*), selon une lecture très personnelle et subjective. Il se sert pour cela de toute une documentation iconographique mise en place à travers des panneaux où sont reproduits les images les plus célèbres qui ont été produites dans le passé, entre le XVI^e^ et le XVIII^e^ siècles, autour du phénomène, des gravures de Jacques Callot à celles du Recueil Fossard, en passant par les illustrations de la *Raccolta Corsiniana*[1324] et du *Codice Menaggio*[1325], sans oublier l'univers très abstrait présenté dans les peintures de Gilles Watteau. Poli lit ces iconographies de manière chronologique à travers un hypothétique fil rouge concernant l'évolution des masques, principalement celui du Zanni qui, selon les indications données aux étudiants, serait le premier masque de la tradition, représentation de l'homme de la montagne qui vient à Venise pour travailler, pauvre et mal habillé. Poli poursuit son exposé sur l'évolution de ce masque en expliquant que lorsqu'il arrive à Venise, il est d'abord porteur de charbon, puis exerce ensuite un métier plus plaisant, celui de messager d'amour. Dans cette analyse – que nous ne proposons pas dans une transcription diplomatique de l'extrait vidéo, étant donné la syntaxe française approximative, et le vocabulaire trop italianisant employé par Poli – nous retrouvons exactement les passages évolutifs du personnage que le metteur en scène avait voulu démontrer à travers le montage anthologique de *Le storie di Arlecchino* (1957), sinon que, comme nous le savons, ce spectacle était pensé et structuré en grande partie sur les pièces de Goldoni, excepté l'utilisation d'une scène (III, 1) de *La venexiana* où apparaissait Bernardus, considéré par le metteur en scène comme l'ancêtre du Zanni. Dans la lecture de la documentation iconographique proposée, il semble que Poli essaie de réaliser un montage,

[1323] *Ibid.*

[1324] Avec le terme *Raccolta Corsiniana*, on désigne communément le recueil de canevas intitulé, *Raccolta di scenari più scelti d'istrioni* (assemblé probablement entre 1621 et 1642), conservé à Rome à la Bibliothèque de l'Accadémie Nationale des Lincei et Corsiniana. Ce recueil est agrémenté de toute une série d'illustrations des masques de *Commedia*, qui souvent sont reproduits sur le frontispice de chaque canevas. Cf. Anna Maria Testaverde (dir.), *I canovacci della Commedia dell'Arte*, cit.

[1325] Le *Codice Menaggio*, qui date environ de 1618, a été réalisé par Dionisio Menaggio, jardinier du Gouverneur de Milan. Les dessins, en partie décorés avec des plumes d'oiseaux, représentent un grand nombre de personnages de *Commedia*, tous peints dans un contexte agreste, étranger au théâtre. Ce codex est actuellement conservé à la bibliothèque de la Mc Gill University de Montréal au Canada ; pour avoir un aperçu de la richesse de ce codex, cf. Cesare Molinari, *La Commedia dell'Arte*, cit., p. 152-160.

non pas à partir de textes dramatiques comme de coutume, mais de figurations picturales. Et si l'on suit sa reconstruction, les gravures de Jacques Callot seraient postérieures[1326] à celles du Recueil Fossard, de la *Raccolta Corsiniana* et du *Codice Menaggio*, et représenteraient une phase postérieure à celle du "naturalisme" de la *Commedia*, une phase tendant à l'abstraction. Poli en effet, comme nous l'avons déjà signalé[1327], élabore, à partir des images et de leur lecture, une vision historique de la matérialité et de la signification des masques et fonde sa conviction (et là nous proposons une transcription de la bande son de la vidéo) : « Callot a fait l'abstraction de la comédie de l'art ». Une telle déclaration mérite attention, car elle laisse entendre que, tout en adoptant une démarche historiographique, Poli a la juste intuition que ces différentes sources iconographiques n'attestent pas de l'évolution du phénomène théâtral, mais seulement de sa perception par des artistes d'art figuratif provenant d'horizons culturels très différents. Il suppose, à juste titre comme cela a été démontré ultérieurement, que Callot cherche moins à reproduire fidèlement un spectacle vivant, qu'à formuler graphiquement sa perception – sans doute réelle – de spectacles en plein air, selon son propre style figuratif. C'est peut-être pour cette raison que ce sont les gravures fantasmées de l'artiste français que Poli érige en paradigme de sa réinvention scénique et de sa pédagogie, précisément pour l'abstraction du geste qui est au centre de sa recherche. Et ce qui est plus fascinant encore, c'est que pour chaque personnage il bâtit tout un ensemble de postures et de mouvements différents qui en réalité gardent toujours comme modèle de base les Zanni de Jacques Callot. À partir de ces images, – nous savons aujourd'hui qu'elles ne sont en rien une reproduction fidèle de la *Commedia dell'Arte* mais seulement une vision fantasque du graveur français – Poli élabore son idée, très personnelle et originale, selon laquelle tous les masques de *Commedia* ne seraient que des Zanni déguisés. Et il va jusqu'à déclarer :

> Tout le monde est Zanni. Il y avait les Zanni valets, les Zanni capitaines (tradition du Don Quichotte, souvenir du passage des Espagnols en Italie), les Zanni docteurs (allusion aux docteurs pédants de la vieille université de Bologne) les Zanni vieillards (avares, "érotiques", futurs "pantalon") les Zanni amoureux etc.

[1326] La datation des *raccolte* est difficile car, si celle de *Balli di Sfessania* de Callot est datable des années 1620/21, celle de Fossard est plus problématique, parce qu'elle est composite. Son titre en *extenso* est *Recueil de plusieurs fragments des comédies italiennes qui ont été représentées en France sous le règne de Henri 3* - dit recueil Fossard - donc les scènes sont celles de comédiens du temps de Henri III, mais le recueil est plus tardif, datant de la deuxième moitié du XVII^{e} siècle. De plus, le recueil dit Fossard est plus « documentaire » que celui de *Balli di Sfessania*, moins onirique. Callot propose une vision très personnelle des corps et des *duetti*, donc une « poétisation » de la réalité même si inspirée très probablement par des acteurs "réels" (c'est ce que pense par exemple Sara Mamone, cf. *Id*., « Callot, et lo spettacolo fiorentino: il risparmio e lo spreco », in *Le incisioni di Jacques Callot nelle collezioni italiane*, Milan, Mazzotta, 1992, p. 69-77).

[1327] Cf., *supra*, p. 313.

> Il y a le vieux Zanni qui devient riche : le Pantalon ; le Zanni qui a fait la guerre : le Capitaine[1328].

Le Zanni est donc bien le personnage principal du théâtre d'art de Poli. Il n'est désormais plus seulement l'emploi désigné par Andrea Perrucci dans son traité *Dell'Arte Rappresentativa premeditata e all'improvviso*[1329], mais il redevient, comme c'était le cas à la fin du XVI[e] siècle, « le bouffon, l'acteur qui interprète un certain type de personnage avec une technique nouvelle et qui remporte tous les suffrages du public »[1330], indiquant alors la collectivité des acteurs, comme dans les vers de Lasca :

Così da i Zanni vinti e superati
Possono ire a impiccarsi i letterati.[1331]

Comme pour Lasca et pour d'autres auteurs contemporains du Florentin, Zanni est aussi synonyme d'acteur pour Poli. Ce nom identifie alors chaque personnage de *Commedia*, car chaque masque est bien interprété par un acteur. Son spectacle-manifeste *La Commedia degli Zanni* est en réalité un hommage à la comédie des "acteurs nouveaux", et cela expliquerait pourquoi les protagonistes de la pièce ne sont pas seulement des Zanni, mais également tous les masques de cette néo-tradition. Comme toute tradition, elle a besoin pour être transmise de reposer sur un système précis de formes que Poli prétend avoir eu l'intuition de déceler dans les images du passé, tout en les réactivant grâce au bagage théâtral propre à la ville de Venise et à ses habitants. À l'un des élèves qui lui demande dans la vidéo : « Comment avez-vous fait pour reconstruire une méthode de formation si précise sur la *Commedia dell'Arte,* alors qu'elle est une tradition orale? », Poli répond, de manière très significative, en disant que l'homme est pour lui un « homme historique », qui porte en soi toute une tradition, une expérience atavique, et que cette connaissance ancestrale lui a permis de découvrir quels étaient les mouvements des masques à partir des iconographies de Callot. Selon cette perspective, les formes et les modules de « l'ancienne » *Commedia dell'Arte* stimulent, encouragent et enrichissent les recherches contemporaines qui s'ouvrent inévitablement à de nouvelles formes scéniques. La grammaire des mouvements des masques de Poli, reposant sur le travail entrepris à

[1328] Giovanni Poli in Anonyme, « Le vrai théâtre, c'est l'ancien », cit.
[1329] Andrea Perrucci, *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*, Antonio Bragaglia (dir.), Florence, 1961, p. 215 et suiv.
[1330] Françoise Decroisette, « Le zanni ou la métaphore de l'opprimé dans la commedia dell'arte », in Elie Konigson (éd.), *Figures théâtrales du peuple*, cit., p. 75
[1331] Anton Francesco Grazzini, « Rime burlesche » (1578), in Vito Pandolfi, *La Commedia dell'Arte*, cit., vol I, p. 169 Traduction en français : « Vaincus et dépassés par les Zanni, les doctes écrivains peuvent aller se faire pendre ».

partir des gravures de Callot, a comme couleur de fond les positions dansantes de ces Zanni sur lesquelles s'insèrent des mouvements spécifiques pour chaque masque.

Le troisième volet de l'enregistrement vidéo du séminaire (*Les masques*) nous permet de pénétrer plus loin dans le fonctionnement de cette "grammaire". Les apprentis-acteurs canadiens qui, entre temps, se sont déplacés à l'intérieur du théâtre pour effectuer cet exercice, prennent place sur la scène, ordonnés en rangées parallèles ; ils commencent, toujours guidés par la voix de Poli, à traverser l'espace selon la marche et les mouvements propres à chaque personnage. Aucun d'entre eux ne porte le masque correspondant au type présenté, ce sont seulement leurs corps qui se transforment dans des postures qui deviennent symbole du caractère. Le Zanni, souple et élégant (dans la vision de Poli), bouge de manière un peu ridicule, en accomplissant d'amples mouvements expressifs concernant à la fois les jambes et les bras, son corps un peu penché en avant donne l'impression d'être toujours à la recherche de biens matériels, ceux du ventre ou du sexe. Pour ce faire, le bassin des acteurs est totalement en ouverture, comme l'est celui du Docteur, lui aussi attiré par les plaisirs du ventre ; mais dans son cas les bras sont portés au-dessous de la tête, car à l'instar de sa pensée, son expression corporelle est confuse et compliquée, avec des mouvements qu'il prétend communicatifs, mais qui en réalité se perdent dans la nébuleuse de l'hermétisme savant universitaire dont il est le symbole. Comme on le voit dans cette photo (Ill. 23) prise également lors du stage, pendant une séance d'exercices à l'extérieur, les acteurs, une fois qu'ils ont assumé la position de base du Zanni, l'intègrent avec les mouvements caractéristiques d'autres personnages, et chaque acteur peut dans cette grammaire s'octroyer un espace de liberté. C'est ce dont se souvient l'actrice canadienne Martine Beaulne[1332], présente à ce stage en 1975 : « À partir des

[1332] Comédienne de formation, Martine Beaulne (Montréal 1952) poursuit depuis plusieurs années une carrière de comédienne, de metteur en scène et de professeur. Diplômée du Conservatoire d'Art Dramatique en 1975, elle débute comme membre et fondatrice du Théâtre Parminou. Pendant neuf ans, elle crée et joue plus de vingt-cinq spectacles au Québec, au Canada, en France et en Afrique. Par la suite, elle participe comme comédienne à plusieurs productions avec le Théâtre des Gens d'en Bas, le Nouveau Théâtre Expérimental, le Théâtre du Sang-neuf, le Théâtre populaire du Québec et le Théâtre du Nouveau Monde. Elle a poursuivi sa formation pour le théâtre au Japon, avec le groupe de danse butō Dairakudakan, le Théâtre Tenkei et maître Nognuchi, en Italie avec Giovanni Poli, et au Danemark avec Eugenio Barba. C'est au début des années quatre-vingt-dix qu'elle se tourne vers la mise en scène. Elle signe depuis de nombreux spectacles, chaleureusement acclamés par le public et la critique. Martine Beaulne est aussi professeur de thèâtre et de mise en scène à l'École Supérieure de Théâtre de l'UQÀM depuis 1993. Elle a publié à l'automne 2004 un essai sur la mise en scène intitulé *Le passeur d'âmes,* qui lui a valu une nomination au Prix Victor-Barbeau de L'Académie des Lettres du Québec.
Source électronique: http://www.theatre.uqam.ca/corps-enseignant/41-Martine-Beaulne.html consulté le 5 mars 2013

positions des Zanni, il cherchait l'authenticité de chaque personnage, de même que les caractéristiques singulières de chaque acteur »[1333].



Ill. 23. Séquence de travail en plein air, lors du séminaire avec les acteurs : exercice sur la marche du Docteur, ATP, (1975).

Dans la méthode de Poli, l'objet masque est inséré dans un second temps, ou peut ne pas l'être du tout, car de la même façon que l'on peut identifier à l'intérieur de ces objets des lignes précises qui ont trait au caractère des personnages, on peut aussi mettre en évidence une "raideur" propre au caractère présenté directement sur les corps des acteurs. En effet, comme nous l'explique le créateur de masques Stefano Perocco, chaque ligne sur le masque en cuir représente un signe par lequel on a voulu isoler une "idée fixe" propre au personnage ; par exemple dans le cas du demi-masque du Docteur – personnage qui se met souvent dans des états colériques – conçu pour le spectacle *Arlequin valet de deux maîtres* réalisé par Carlo Boso avec le Théâtre de l'Éveil (Mons - 1997), les lignes sur le front symbolisent ses soucis, car dans la pièce de Goldoni, le personnage craint le déshonneur suggéré par le patronyme familial "i Bisognosi", d'autant que Pantalon, simple marchand, après lui avoir promis sa fille Clarice pour son fils Silvio, menace de rompre l'accord de mariage. Dans ce processus, c'est le metteur en scène qui, une fois le personnage analysé, partage ses intuitions avec le créateur de masques qui essaie à son tour de les traduire dans l'objet. Le masque ainsi créé influence à son tour le mouvement du corps de l'acteur, car, selon ce procédé qui a été à la base de la reconstruction élaborée par Giorgio Strehler, c'est le masque qui oblige l'acteur à créer une autre gestuelle et une

[1333]Martine Beaulne, entretien réalisée par nous à Montréal, le 23 février 2013.

autre posture physique. L'artiste, privé de son expression mimique faciale, doit traduire avec tout son corps ses intentions en se métamorphosant en un caractère. De ce fait, Strehler se souvient que :

> La conquête du masque fut pour tous un douloureux cheminement, parsemé d'embûches imprévues. Nous manquions d'une tradition perpétuée, d'une habitude physique et psychologique, et surtout nous faisait défaut une véritable technique appropriée à "l'instrument[1334].

Strehler découvre le monde des demi-masques à partir de 1952, quand il commence sa collaboration avec le sculpteur Amleto Sartori qui redécouvre le premier, en la sortant du néant, une technique perdue : celle des maîtres créateurs de masques du XVI^{e} siècle. Le metteur en scène et le créateur de masques forment ainsi un binôme indispensable à la création de ces personnages, comme le seront plus tard, dans les années quatre-vingt, le binôme Carlo Boso - Stefano Perocco, ou bien celui, encore plus connu, formé par Ariane Mnouchkine - Erhard Stiefel. Mais ces trois metteurs en scène (Strehler, Boso et Mnouchkine) conduisent avec leurs collaborateurs un travail de création spécifique pour chaque spectacle, à partir des coordonnées de base établies par Amleto Sartori sur les lignes fondamentales illustrant les différentes typologies. Cependant, les créateurs de masques ne reproduisent pas fidèlement un prototype mais essaient de modeler, selon les exigences du metteur en scène, les traits singuliers de chaque personnage. C'est ainsi que le masque de Polichinelle créé par Stiefel et joué par Lucia Bensasson dans *L'Age d'or* d'Ariane Mnouchkine, sera différent de celui imaginé par Perocco, joué par Marco Manchisi pour le spectacle *Il ritorno di Scaramouche* de Leo de Berardinis (autre metteur en scène qui pour certaines de ses créations, travaille aussi en binôme avec Stefano Perocco[1335]). L'objet masque et la sensibilité de l'acteur entraînent un développement singulier de la gestuelle de chaque personnage, tout en respectant sa nature propre (un Polichinelle sera toujours un serviteur paresseux).

Poli poursuit en revanche une toute autre démarche, n'attachant en définitive pas autant d'importance au masque. Ce dernier est évidemment utile – comme nous l'avons relevé auparavant – pour éloigner l'acteur de la réalité contingente et du danger du naturalisme, mais il n'est pas destiné à lui faire trouver les mouvements spécifiques des

[1334] Gorgio Strehler, « Préface », in Donato Sartori, Bruno Lanata (dir.), *L' art du masque dans la Commedia dell'arte*, avec le concours du Centro maschere e strutture gestuali, Malakoff, Solin, 1983, p. 5.
[1335] Giulia Filacanapa, «La *néo-commedia dell'arte* ou « l'invention d'une tradition » : Carlo Boso et Leo de Berardinis, deux *capocomici* modernes» in *Langues Néo-latines*, 109^{e} année, n°372, mars 2015, p. 55-68 ; *Id*., « Leo de Berardinis e le maschere. Intervista a Stefano Perocco di Meduna », in *Atti&Sipari*, n°2, avril 2008, p. 42-44.

personnages, que Poli a repérés lui-même dans les gravures de Callot et qu'il transmet tels quels. Ce qui peut paraître comme une limite de la pensée de Poli est en réalité sa grande innovation et unicité, car, même si les personnages masqués sont évacués de sa dramaturgie comme ils le seront dans *L'alfabeto dei villani*, *Cronache Veneziane*, ou plus encore dans *Mamole e Buli*, ils sont malgré tout toujours réintégrés dans la phase préparatoire de ses spectacles, pendant l'entrainement de l'acteur. De fait, Poli, à partir de *La Commedia degli Zanni,* n'utilise presque plus ces personnages stylisés dans ses créations ultérieures, comme nous l'avons souligné lors de l'analyse des anthologies scéniques à l'époque de l'Avogaria ; il prend au contraire de la distance avec le monde de la *Commedia dell'Arte*. Mais dans les souvenirs des acteurs qui ont travaillé avec lui, ce processus d'effacement n'est pas présent : c'est le cas par exemple de Piergiorgio Fasolo qui nous a confié que dans ce théâtre, les personnages de *Commedia* étaient partout. Ce qui signifie en réalité qu'ils étaient instruments de connaissance et outils de travail plutôt que personnages à part entière. De fait, comme Poli l'explique à ses élèves vers la fin de la séance de travail filmée : « Je ne sais pas si dans votre profession vous aurez besoin de faire ces mouvements et ces gestes-là, mais je pense que le contrôle du corps sert aussi pour le style naturaliste, au théâtre, au cinéma et à la télé ». C'est toute la perspective qui change radicalement, puisque la *Commedia dell'Arte,* réinventée pour renverser l'esthétique du naturalisme dominant sur la scène du XIX^{e} siècle, et adoptée encore plus tard pour le grand et le petit écran, devient pour l'acteur un instrument de maîtrise corporelle. Ainsi, au moment de mettre en pratique les mouvements appris, dans une forme dramatique plus structurée et articulée, Poli ne propose pas à ses étudiants canadiens de travailler sur les canevas, mais leur fait jouer la scène fétiche, dite des puces[1336], en la présentant comme une pantomime qui montre le combat des hommes contre la nature, alors qu'il s'agit d'une des scènes parmi les plus réussies et abouties de son spectacle sur les Zanni.

[1336] Cf. *supra*, p. 318-320.



Ill. 24. Pantomime des puces, séminaire étudiants canadiens. Au centre sur un tabouret Nino Spadaro (Magnifico), à droite, assis, Piergiorgio Fasolo (Courtisane), avec Marina Tessari (Servante), ATP, (1975).

La partie dialoguée de la scène est confiée aux assistants tandis que les étudiants canadiens, représentant le chœur des Zanni que l'on voit autour du Magnifico (Ill. 24), prennent part à l'action pantomimique sur un rythme presque dansé, réagissant aux affirmations et aux mouvements des trois masques protagonistes de la scène. Pour Poli, même dans les exercices, il est fondamental de proposer cette dimension chorale qui dérive formellement de la tragédie grecque, car le théâtre, selon lui, doit toujours se faire le véhicule d'une problématique ou d'une souffrance collective, jamais individuelle. En parlant de cette scène, Poli déclare à ses élèves : « Je ne sais pas si c'est la vraie *Commedia dell'Arte*. C'est une poésie tirée d'un recueil de Vito Pandolfi que j'ai transformée en un petit numéro. C'est une poésie populaire. C'est mon interprétation de la *Commedia dell'Arte* ».

La *néo-Commedia dell'Arte* de Poli n'apparaît plus comme un univers mythique constellé de codes et de formes nouvelles, mais se transpose alors en un système de références pour la formation de l'acteur. Comme ce dernier exemple le démontre, des années de pratique théâtrale découle directement la pensée qui est à la base de cette pratique pédagogique appréciée tout particulièrement par ses élèves étrangers, venant du monde entier. Car ce fut en particulier en dehors de la péninsule et surtout outre-Atlantique que Poli sera reconnu en tant que « Chef de file du théâtre d'avant-garde en Italie »[1337] et que sa méthode ainsi que son univers poétique seront enfin compris et estimés.

[1337] Brochure, « Barouf à Chioggia », in *Théâtre du rideau vert*, saison 1971-71, vol. 12, n° 2, 19 octobre 1971, p. 2.

CHAPITRE II. LES VOYAGES DE POLI ET DE SA *COMMEDIA DELL'ARTE*

I. LE THÉÂTRE DE POLI EST-IL UN PRODUIT EXPORTABLE ?

La question est purement rhétorique. Le théâtre du vivant de Poli, nous l'avons vu tout au long de notre étude, est un théâtre qui voyage, et cela dès ses débuts. Un théâtre exportable, fortement demandé à l'extérieur des frontières. La raison en est simple : il représente la réponse idéale, peut-être même stéréotypée, de ce que l'on considère comme la marque de l'italianité : la *Commedia dell'Arte*. Un théâtre haut en couleurs, très visuel et physique, fondé sur les qualités gestuelles et vocales des acteurs. Le journaliste Ermanno Ferriani avait déjà fait ce constat au temps de la compagnie universitaire :

> Le théâtre de Ca' Foscari, interprétant ce type de *Commedia*, représente et reflète une coutume et un univers italiens que les étrangers ne connaissent pas, et suscitent un intérêt particulier, provocant chez les spectateurs des sensations nouvelles et particulièrement chaleureuses[1338].

La nouveauté de l'offre spectaculaire de cette compagnie - qui propose également un travail de recherche sur la tradition dramaturgique italienne, mission culturelle fondamentale pour un théâtre qui se dit universitaire - se fait connaître tout d'abord à l'occasion de festivals universitaires internationaux auxquels elle participe, d'abord en Italie, notamment à celui de Parme (dès 1953), puis très rapidement aussi à l'étranger[1339]. Le festival d'Erlangen est un des premiers à les inviter, suivi de toute une série de rendez-vous internationaux. Pour donner un exemple du rythme soutenu par la compagnie pendant cette période, soit disant la plus fructueuse - celle qui s'écoule entre 1958, année de la création de *La Commedia degli Zanni*, et 1962, avant le départ de Poli pour New-York, il suffit de savoir qu'entre avril et juillet 1959, ils prennent part à quatre tournées différentes. En effet, après la mise en scène vénitienne de *Piovana*, qui débute le 7 avril 1959, la compagnie entame « un calendrier intense qui pourrait faire envie à n'importe

[1338] Ermanno Ferriani, « Giovanni Poli lascerà la direzione della più famosa compagnia studentesca? », in *Ca' Foscari*, Venise, mai 1964. [« Il teatro di Ca' Foscari, interpretando questo tipo di *Commedia*, rappresenta e rispecchia un costume ed un ambiente italiano, che gli stranieri non conoscono, e suscitano particolare interesse, provocando sugli spettatori sensazioni nuove e particolarmente calde »].

1339 Cf. *Tableau Activité de Poli à l'étranger*. In Annexe p. 388.

quelle compagnie confirmée » [1340] : le 24 avril, elle joue à Madrid puis à Barcelone, le 7 mai, elle part pour Grenoble, et du 13 au 19 juin, elle est sur scène à Kiel en Allemagne. Sans plus de répit, à la mi-juillet, elle participe à une importante tournée en Allemagne, où elle se produit dans les Instituts de Culture Italienne de Berlin, Nuremberg et Francfort. Enfin, les étudiants de la compagnie reprennent les livres pour se préparer à la session d'examens d'automne. « Sans exagérer », commente un journaliste de *Il Giornale del Mattino*, « on peut vraiment dire que le complexe de Ca' Foscari est en train de devenir la compagnie universitaire la plus recherchée au monde »[1341].

Poli avait largement contribué à ce succès, non seulement par la qualité de son travail et par la caractéristique italienne de sa proposition scénique, mais aussi pour l'importance qu'il attachait à la circulation des œuvres théâtrales dans l'Europe de l'après-guerre, et aux cultures hétérogènes. Pour travailler avec Poli, se souvient Gian Campi, l'important « était d'avoir le passeport et de respirer », puis il ajoute « que le passeport était encore plus important que le reste »[1342]. La tournée acquiert alors une valeur centrale dans la pensée et la pratique polienne, comme elle l'avait été pour les compagnies *dell'Arte* au XVI^{e} siècle, et, comme Georges Banu le confirme, pour la grande majorité des compagnies théâtrales actives à l'époque :

> La tournée européenne, après la deuxième guerre mondiale, acquiert souvent un sens politique. Non seulement par le spectacle, mais aussi par l'appartenance de la troupe à un système ou à un autre. Le théâtre invité incarne par sa présence même l'autre Europe. À cette époque, de tels voyages étaient de véritables expéditions - remarque Barrault. La guerre avait séparé les peuples. Nous étions chargés de renouer les liens qui dataient depuis très longtemps[1343].

À sa mesure, c'est exactement ce qu'était en train de mettre en place Giovanni Poli avec ses étudiants à qui, avant même de savoir s'ils étaient capables de jouer, il demandait s'ils étaient en possession d'un passeport. Le voyage et l'exportabilité du théâtre polien sont alors la cause et l'effet de sa vision théâtrale dans laquelle la *Commedia dell'Arte* offrirait

[1340] L.M., «Il Festival Internazionale del Teatro Universitario. "La Commedia degli Zanni" », in *Giornale del Mattino*, 13 avril 1959 [« un calendario intensissimo che potrebbe fare invidia a qualsiasi complesso di grido »].
[1341] *Ibid.* [« Senza paura di esagerare, si può certo dire che il complesso di Ca' Foscari sta diventando la compagnia più ricercata la mondo »].
[1342] Entretien, Gian Campi, cit, in Annexe p. 392. [« era avere il passaporto e respirare » et « ma forse il passaporto era ancor più importante del resto »].
[1343] Georges Banu, « Cet objet venu d'ailleurs », in *Théâtre en Europe*, Paris, Edition Beba, No. 7/1985, p. 122.

toutes les possibilités d'un « recours historique »[1344] à des formes de l'abstraction, dans l'idée de s'opposer sans relâche au naturalisme encore dominant sur la scène européenne et ailleurs. À travers cette ferme conviction, il arrive à créer une compagnie tout à fait exceptionnelle, comme tient à le souligner Gian Campi :

> Nous étions une compagnie exceptionnelle, nous faisions des voyages d'au moins 54 heures en train, nous dormions n'importe où, nous sommes allés à Salonique, les communistes nous ont donné la permission de traverser le mur, le Berliner Ensemble nous a invités à venir voir un de ses spectacles, nous étions très forts[1345].

Le succès maximal de la compagnie, et de Poli en tant que metteur en scène, est atteint avec l'invitation de Claude Planson à participer au Théâtre des Nations de Paris en 1960, que Daniela Peslin définit comme le « baromètre »[1346] de la vie politique internationale ; un Festival qui, comme nous l'avons déjà souligné, à employé toutes ses énergies au service de la découverte des traditions théâtrales mondiales. Poli était « bienheureux et flatté»[1347] d'avoir reçu cette invitation directement de la part du Directeur Artistique du festival[1348], où il emportera le prix pour la meilleure mise en scène, et ce aux côtés du Berliner Ensemble dirigé par Helene Weigel à qui, en 1960, est attribué le Challenge, le prix le plus important du Théâtre des Nations, pour l'ensemble des spectacles présentés au cours de la saison : *Artur Ui*, *La Mère*, *La Vie de Galilée*, et *Mère Courage*[1349].

[1344] Poli fait souvent référence aux théories anticartésiennes de Gian Battista Vico (1668-1744), sur les recours historiques auxquels il affirme adhérer. Cf. Ruggero Jacobbi,« In Usa lo volevano morto », in *Avanti!*, Milan, 7 août 1964.

[1345] Entretien, Gian Campi, cit, in Annexe p. 392. [« Noi eravamo una compagnia eccezionale, ci facevamo dei viaggi anche di 54 ore, in treno, dormivamo ovunque, siamo stati a Salonicco, i comunisti ci hanno dato il permesso per attraversare il muro, il Berliner Ensemble ci ha invitato a vedere uno dei loro spettacoli, eravamo fortissimi »].

[1346] Daniela Peslin, *Le Théâtre des Nations : une aventure théâtrale à redécouvrir*, préface de Georges Banu, Paris, l'Harmattan, 2009, p. 217.

[1347] Giovanni Poli, fax du 9 janvier, cf. in *Scatole lignee*, n° 43- 3.

[1348] Poli reçoit l'invitation à travers un fax datant du 6 janvier 1960, cf. in *Scatole lignee*, n° 43-3.

[1349] C'était le *Cercle international de la jeune critique pour la recherche artistique et les échanges culturels*, qui réunissait de jeunes journalistes, artistes et intellectuels appartenant à vingt-cinq nations différentes, qui devaient attribuer chaque année ce Challenge - un objet d'art réalisé par un membre du Cercle, le jeune sculpteur Emanuel Ruiz Pipo - puis toute une série de diplômes. Ceux décernés en 1960 furent : meilleur ensemble traditionnel (Ensemble national de la Côte d'Ivoire) ; meilleur metteur en scène (Giovanni Poli pour sa mise en scène de *La Commedia degli Zanni*) ; meilleure direction musicale (Georg Solti pour sa direction musicale des œuvres *Loulou* d'Alban Berg et *Elektra* de R. Strauss, Opéra de Francfort) ; meilleurs décors (The little ballet troup de Bombay, pour les éléments décoratifs, costumes et masques de *Ramayana* et *Panchatantra*) ; meilleur chorégraphe (Maurice Béjart pour sa chorégraphie du *Sacre du Printemps* du Théâtre Royal de la Monnaie, Bruxelles) ; meilleur acteur (Cyril Cusack pour son interprétation de *Le Héros et le Soldat* et *La dernière bande*, Cie Acyril Cusack, Dublin ; une mention est faite aussi à Bob Grant pour son interprétation dans *Chacun selon son caractère*, Théâtre Workshop, Londres) ; à la meilleure actrice (Mme Papathanassiou pour son interprétation dans *Électre* du Théâtre du Pirée ; une mention est faite à Melle Luitgad Im pour son interprétation dans *Nathan le Sage*, Schauspielhaus de Düsseldorf) ; à la meilleure chanteuse (Helga Pilarczyk, pour son interprétation de *Loulou*, Opéra de Francfort) ; au meilleur danseur (Narasimha Rao pour son interprétation dans la Cie d'Indrani, Inde) ; à la meilleure danseuse (Joan

Suite à cette expérience, toute une série d'importantes récompenses arrivent, comme la Noce d'Oro à Gian Campi[1350], pour son interprétation du Primo Zanni dans *La Commedia degli Zanni*, en tant que meilleur jeune acteur de la saison 1960 ; et le prix I. D. I. décerné à Poli pour l'activité à l'étranger avec la compagnie Ca' Foscari. Ces reconnaissances importantes n'ont pas les prolongements heureux auxquels on s'attendrait, et entraînent toute une série de décisions qui dont plus porteuses d'enfermement sur soi que d'ouverture. Poli commence à se détacher de la compagnie, acceptant des contrats avec des compagnies professionnelles, tant au théâtre qu'à l'opéra, et même à la télévision. L'expérience du metteur en scène avec ce media est réduite à deux collaborations, la première avec la RAI (Radio télévision italienne) en 1961, et la deuxième avec une chaîne télévisée française en 1963. Pour la télévision italienne, Poli écrit une série de saynètes sur le personnage d'Arlecchino dans le cadre d'un programme dédié à l'enfance, *TV dei Ragazzi*, auxquels il ne doit pas attacher une grande importance dans son parcours dramaturgique, puisque sur cinq[1351] scénarios produits, il n'en conserve que deux dans ses archives, ceux que nous avons retranscrits en annexe *Arlecchino finto medico*, et *Arlecchino soldato per forza*[1352], qu'en outre il ne fait même pas publier, peut-être parce que le contrat avec la RAI l'engageait à douze mois d'exclusivité. Mais après cela, récupérant ses droits, il aurait très bien pu les diffuser au théâtre ou même les publier. Les cinq *farse*, ainsi appelées dans le contrat - appellation qui en soulignait le caractère de divertissement - était jouées par les acteurs de Ca' Foscari qui eux-mêmes n'ont pas gardé des souvenirs particuliers de cette expérience, la considérant plutôt comme une *marchetta*[1353] que comme une partie du travail de recherche de Poli. D'ailleurs, comme on l'apprend dans les contrats signés par le metteur en scène avec la chaîne télévisée, les

---

Cadow, pour son interprétation des *Études Chorégraphiques* et de *Suite en Blanc*, Het Nederland Ballet, Pays-Bas) ; à la meilleure recherche pour un théâtre populaire (Gianfrancesco Guarnieri, pour son œuvre *Gimba*, Théâtre d'art populaire du Brésil).

[1350] La Noce d'Oro (*La Noix d'Or*) était un prix décerné aux meilleurs jeunes acteurs émergents du théâtre, cinéma et télévision. La manifestation avait été créée par Malio Raffo et Eugenio Tacchini en 1956, et fut interrompue en 1965. Entre temps elle avait acquis une forte importance dans les milieux artistiques nationaux et internationaux. Cf. http://www.primopianoitalia.tv/2012/12/13/amarcord-varesino-le-noci-doro-mauro-della-porta-raffo-ricorda-che-il-premio-consisteva-in-effetti-in-una-noce-d%E2%80%99oro-massiccio-e/

[1351] Les cinq scénarios s'appellent respectivement : *Arlecchino messaggero per fame ovvero le peripezie di una lettera* (8 mars 1961), *Arlecchino soldato per forza* (28 mars 1961), *Arlecchino finto medico* (10 mars 1961), *Arlecchino e gli sbirri e l'avventuriero ovvero il principe d'oriente* (15 mars 1961), *Arlecchino contro i briganti* (1er mai 1961). Nous indiquons entre parenthèses la date de l'émission du programme, à savoir que chacun d'entre eux a été diffusé une seule fois.

[1352] Cf. Annexe III, p. 187-222.

[1353] Terme souvent employé dans le domaine théâtral, en Italie, pour désigner une opération réalisée selon un intérêt précis, le plus souvent d'ordre économique. En effet, ces contrats avec la RAI représentent pour Poli une importante entrée d'argent, car chaque scénario lui est payé en moyenne entre 500.000 et 600.000 lires.

répétitions se limitaient à deux-trois jours de travail sur des textes assez courts - chaque émission durait environ quarante-cinq minutes - où les acteurs et Poli lui-même puisaient dans le bagage des personnages et des situations comiques conçus lors de mises en scène antérieures plus conséquentes. De ce fait, on retrouve, outre Arlecchino, des personnages comme Capitan Cardone[1354] de *L'Amfiparnaso* d'Orazio Vecchi, que Poli avait eu l'occasion de bien étudier dans la *Commedia degli Zanni*. D'une toute autre envergure, peut-être, est le projet français dont malheureusement il ne nous reste que des études préparatoires - de brefs canevas ou même simplement des annotations de situations comiques[1355] - portant sur l'écriture d'un cycle de douze courts métrages en couleur sur la *Commedia dell'Arte* qu'il crée à Paris aux côtés du metteur en scène Masson, sur lequel nous n'avons pas d'autres informations. Structurés en trois volets, ces canevas correspondent à l'évolution du Zanni du XVI^e^ au XVIII^e^ siècles ce qui signifie que Poli a repris la même thématique que dans l'un de ses premiers montages anthologiques *Le storie di Arlecchino*. Grâce à la correspondance que Poli entretient avec sa femme lors de ce son séjour à Paris, du 8 au 14 juillet 1963, nous devinons qu'il a produit les canevas tout seul, à un rythme impressionnant, comme il l'écrit à sa femme : « Hier soir j'ai beaucoup travaillé, avec une certaine rapidité. Je suis arrivé à produire rien moins que quatre sujets que j'ai revus aujourd'hui avec Masson »[1356] ; mais on comprend aussi qu'en réalité, il n'a pas pris part à la mise en scène à proprement parler, dont s'est plutôt occupé le metteur en scène français, lequel a aussi traduit les canevas en français[1357].

On a la sensation que l'intense activité des années qui suivent l'obtention du prix au Théâtre des Nations commence à fatiguer le metteur en scène qui confie à sa femme : « Je suis un peu fatigué de vadrouiller, de ne pas être à la maison. Peut-être que ces années de voyages m'ont changé »[1358]. Cette activité professionnelle prive aussi de sa présence la structure universitaire. C'est ainsi que le moment venu, la nouvelle génération prend le relais.

La personnalité de Renato Padoan s'impose alors parmi ses jeunes collègues, et Poli, qui entretemps, comme nous l'avons dit, avait reçu la proposition de passer à la direction du Teatro de Palazzo Durini, abandonne Venise pour Milan, mais ce passage ne se fait pas

[1354] Cf. Annexe III, *Arlecchino soldato per forza*, p. 203.
[1355] Cf. Annexe III, *Commediole e soggetti per la Commedia dell'Arte*, p. 238-252.
[1356] Cf, Annexe IV, *Lettre n°2 : Parigi, 9/7/1963,* in *Lettere nostre,* p. 260. [« Ieri sera ho lavorato molto e con una certa rapidità. Son riuscito a buttar giù ben 4 soggetti che oggi con Masson ho riveduti »].
[1357] Cf, Annexe IV, *Lettre n°1 : Parigi 8/7/1963,*in *Lettere nostre,* p. 259.
[1358] Cf, Annexe IV, *Lettre n°2 : Parigi, 9/7/1963*, in *Lettere nostre,* p. 260. [« Sono un po' stanco di girare, di non essere a casa. Forse questi anni di viaggi mi hanno cambiato »].

en douceur. Si l'on en croit les souvenirs de Stefano Poli, son père aurait toujours eu la sensation d'avoir été trahi par une partie de ses propres acteurs. Ces informations restent de l'ordre de la pure spéculation, car nous n'avons pas de documents qui permettent de l'affirmer, et les souvenirs des uns comme des autres sont déformés par le temps et une implication très personnelle et subjective des événements. Le fait est que pendant ces années, Poli n'est plus, ou pas seulement, considéré comme le metteur en scène d'une compagnie universitaire, mais le dépositaire d'une (néo)tradition que le monde entier a envie de connaître… jusqu'en Amérique.

III. 1 Poli et *Green Bird* à New York au I.A.S.T.A (1962)

Outre-Atlantique, ce sont les États-Unis qui remarquent les premiers l'originalité du travail de Giovanni Poli, qui est invité au I.A.S.T.A (Institute for Advanced Studies in the Theater Arts) en 1962 pour la mise en scène du chef d'œuvre de Carlo Gozzi *L'augellino belverde*. Cette invitation doit être aussi attribuée au succès que le metteur en scène a obtenu au Théâtre des Nations de Paris, dont nous venons de parler. Il suscite le vif intérêt du chercheur John D. Mitchell et de sa femme Miriam, directeurs de la structure américaine. Le I.A.S.T.A a la particularité de promouvoir des séminaires pour les acteurs d'Amérique du Nord, en invitant chaque année un metteur en scène parmi les plus prestigieux sur la scène mondiale, considéré comme « le plus typique de chaque pays »[1359]. Avaient été accueillis avant Poli : Onoe Baiko, directeur du Théâtre Kabuki de Tokyo, Jacques Charon, directeur de la Comédie Française, George Devine, directeur du Burgteater de Vienne et des Théâtres Sclosspark et Shiller de Berlin, Yuri Zavadsi du Théâtre d'Art de Moscou, et Dimitri Rondirsi, directeur du Théâtre National grec.

Ce faisant, comme l'explique Poli au journaliste Franco Calderoni, à son retour de New-York, la structure « se propose comme but d'offrir aux acteurs professionnels américains, la possibilité d'étudier, par l'expérience scénique directe, les orientations et les tendances les plus importantes du théâtre mondial »[1360]. La question que l'on se pose immédiatement est : pourquoi, pour conduire ce travail avec les acteurs américains des théâtres de Broadway et de l'off-Broadway, n'a-t-on pas invité plutôt Giorgio Strehler qui, avec son

[1359] Anonyme, « L'outsider di Ca' Foscari », in *Panorama*, n° 27, 1964, p. 117-118. [« il più tipico di ogni paese »].

[1360] Franco Calderoni, « Broadway studia dal vivo », in *Il Giorno*, 14 mars 1962. [« si prefigge lo scopo di offrire agli attori professionisti americani la possibilità di studiare attraverso l'esperienza scenica diretta gli orientamenti e le tendenze più importanti del teatro mondiale »].

Piccolo Théâtre de Milan, avait essayé, avec Paolo Grassi, de combler l'écart du manque d'un théâtre proprement national.

L'explication se trouve peut-être dans ce qu'écrit le journaliste Perrini en 1962 : « L'Italie a été invitée seulement après de longues discussions entre les dirigeants du I.A.S.T.A. La majeure partie d'entre eux soutenait que le théâtre italien ne possède pas une physionomie précise, car il est pour la majeure partie un "théâtre d'imitation" »[1361], c'est-à-dire un théâtre qui a plutôt tendance à reproduire les dramaturgies étrangères comme la dramaturgie française, particulièrement en vogue à l'époque avec les mises en scène des textes de Becket et de Ionesco, ou allemande, avec Brecht en première ligne. Et les rares auteurs dramatiques italiens actifs sur le territoire, dont la haute qualité artistique était reconnue (comme Eduardo De Filippo qui venait juste d'être représenté à New-York avec pour résultat un fiasco total), étaient considérés à l'époque trop liés aux réalités régionales pour être reconnus et salués au niveau international. Poli en revanche, était engagé dans la recherche d'une stylisation formelle, il fut donc choisi car, comme un journaliste de *Panorama* en émet l'hypothèse : « C'est peut-être l'unique metteur en scène de chez nous qui ait créé un style personnel, une poétique comparable à nulle autre, et qui lui est propre, mais surtout, qui est italienne »[1362]. La presse et la critique italiennes réservent à l'événement sa juste importance, comme en témoigne le nombre conséquent d'articles sortis pour l'occasion, et leurs contenus très élogieux[1363].

Pendant son séjour à New-York et selon son habitude, Poli agit sur plusieurs fronts : d'une part, il expose sa pensée théâtrale à un large public d'acteurs, d'intellectuels et d'auteurs de théâtre, avec l'aide d'un interprète, car comme le rappelle Graziano Sardielli, quand le metteur en scène est arrivé aux États Unis, « il ne savait pas un mot d'anglais »[1364]. À ses côtés, lors des trois conférences tenues dans différents lieux de la

[1361] Alberto Perrini, « Le iniziative I.A.S.T.A. La commedia all'italiana », in *Lo specchio*, 25 mars 1962. [« l'Italia è stata invitata ma solo dopo lunghe discussioni dei dirigenti dello I.A.S.T.A. I più sostenevano che il teatro italiano, non possiede una precisa fisionomia essendo per la massima parte un "teatro di imitazione" »].

[1362] Anonyme, « L'outsider di Ca' Foscari », cit., p. 118. [« è forse il nostro unico regista che abbia creato un suo stile preciso, una poetica inconfondibile che è decisamente sua, ma che soprattutto italiana »].

[1363] M.R. Cimnaghi, « La commedia dell'arte fa scuola a Brodway », *Il Popolo*, 7 mars 1962 ; L . Tr., « Broadway scopre Giovanni Poli », in *Paese Sera*, 13 mars 1962; Franco Calderoni, « Brodaway studia dal vivo », in *Il Giorno*, 14 mars 1962 ; P., « Panorama del teatro di prosa », in *Nazione-Sera*, 20 mars 1962 ; Alberto Perrini, « Le iniziative IASTA. La commedia all'italiana », in *Lo specchio*, 25 mars 1962 ; Graziano Sardelli, « L'Augellin Belverde di Gozzi ha entusiasmato gli americani », in *Il Gazzettino*, 25 mars 1962 ; L. Mamprin, « Per la gente di Broadway la commedia dell'arte dei ragazzi di Poli è vicina alla perfezione », in *L'Italia*, 1 avril 1962 ; « Un regista italiano a New York », in *Sipario*, avril 1962 ; « L'augellin Belverde di Carlo Gozzi allo IASTA di New York », in *Il Dramma*, avril 1962 ; Ruggero Jacobi, « In USA lo volevano morto », in *Avanti!*, 7 agosto 1964.

[1364] Graziano Sardielli, « L'augellino belverde di Gozzi ha entusiasmato gli americani », cit. [« non sapeva una parola d'inglese »].

ville, parmi lesquels le prestigieux Collège Sarah Lawrence, se tiennent Madame Pallavicini, vice-directrice du Centre d'Information Culturel Italien (où Poli est également invité pour une conférence) et Carlo Mazzoni (1920-2000), un acteur de Padoue arrivé en Amérique à la fin des années cinquante, après s'être formé en Italie avec Gianfranco De Bosio et Lecoq. Lors de ces rencontres sont évoquées - entre autres - la question du réalisme de Goldoni et la ligne du développement de la *Commedia dell'Arte* dans le contexte de la scène moderne.

D'autre part, comme nous l'avons dit, il met en scène l'œuvre gozzienne, totalement inconnue aux États-Unis, mais qui en revanche lui est très familière. D'ailleurs, les coupures de presse soulignent particulièrement le fait que c'est Poli qui a convaincu les directeurs du I.A.S.T.A de la validité de cette œuvre, alors qu'initialement, il avait était contacté pour mettre en scène un Goldoni. Son aisance avec ce texte, qu'il avait déjà mis en scène à plusieurs reprises en italien, lui permet de réaliser une double mise en scène de la *fiaba*, dans l'adaptation faite par Nina Savo. En six semaines, il réalise deux propositions très différentes du même texte : la première est le résultat d'une approche plus canonique, ce que Poli considère être l'esthétique du théâtre du XVIII^{e} siècle ; la deuxième est en revanche basée sur un style clownesque jouant ironiquement le texte. Pour marquer encore plus la distance entre ces deux conceptions de l'œuvre gozzienne, les deux distributions sont appelées respectivement S. Luca et S. Samuele, comme les deux théâtres rivaux au temps de la Sérénissime.

Une centaine d'acteurs se présentent aux auditions pour participer à ce séminaire-spectacle, parmi lesquels Poli choisit personnellement ceux qui lui semblent « plus adaptés à l'expérimentation »[1365]. Mais comme s'en souvient le metteur en scène, le choix n'était pas facile car :

> Pratiquement tous les acteurs américains viennent de l'Actor's Studio qui enseigne la technique de la relaxation et de la concentration psychique, à travers des systèmes presque mécaniques... Mais j'ai vu que l'on pouvait obtenir le résultat requis en utilisant justement cette disposition particulière[1366].

Dans ce contexte, Poli a la possibilité de toucher de près les avantages du "système" Stanislavski, dans la mesure où les acteurs avec qui il travaille - des noms importants à l'époque comme Doro Merande, Natalie Ross, John Collum, Peggy Wood, Ryth Sabotka,

[1365] Ruggero Jacobbi,« In Usa lo volevano morto », cit. [« più adatti all'esperimento »].

[1366] *Ibid.* [« quasi tutti gli attori americano vengono dagli Actor's Studios che insegnano la tecnica di rilassamento e della concentrazione psichica, attraverso sistemi quasi meccanici … Ma ho visto che si poteva ottenere il risultato richiesto proprio sfruttando questa particolare disposizione »].

et Dorothy Sands, que le public italien avait eu la possibilité d'apprécier dans la récente tournée de l'American Repertory Company[1367] - le suivent dans son intégralité pour arriver à une identification physique, affective et psychologique totale de l'acteur avec son personnage. C'est probablement à ce moment-là que Poli se rend compte que marier les deux méthodes, "système" de Stanislavski (plus naturaliste), et la sienne - celle de Poli - (plus figurative) peut en effet, comme nous l'avons évoqué plus haut, très bien fonctionner. Tellement bien que cette expérience fut un très grand succès au point que Poli « chaque soir, recevait quinze rappels de suite »[1368]. Et après cette rencontre, son assistant Carlo Mazzoni-Clementi[1369] fut le promoteur de la diffusion de la *Commedia dell'Arte* en Amérique du Nord et en 1974, il fonda la *Dell'Arte School of Mime and Comedy* en Californie (encore active aujourd'hui sous le nom de *Dell'Arte International School of Physical Theatre*).

Les échos de ce succès, fortement médiatisé par la presse en Italie, semblent déranger, comme le remarque quelques années après un journaliste milanais, lors de la venue de Poli au Palazzo Durini : « L'invitation de Poli [à New York] a peut-être rompu l'équilibre de l'échelle des valeurs »[1370]. L'incompréhension est telle qu'une fois rentré dans son pays, aucune structure professionnelle ne lui a plus proposé de mise en scène, exception faite des propositions, par ailleurs prestigieuses comme nous verrons, pour des mises en scène d'opéra. « Peut-être est-ce que je dérange »[1371], commente Poli à l'époque se confrontant à cette réalité. Et sans doute cela était-il vrai, car en Italie, il était considéré comme le directeur d'une compagnie d'amateurs, d'excellents amateurs si l'on veut, d'étudiants amoureux du théâtre, et non pas des professionnels. Comme le suggère encore le journaliste milanais, un succès dans une catégorie qui n'était pas la sienne, pouvait « déranger » :

> On a voulu ignorer tant qu'on l'a pu, qu'à l'étranger, il est allé récolter des lauriers que les metteurs en scène professionnels italiens ne parvenaient pas à obtenir. E c'est peut-être pour cela qu'à Milan, Poli est attendu avec les fusils

[1367] Werther Cauli, « La vecchia commedia dell'arte da Ca' Foscari a New York », in *Tribuna nuova*, Rome, 25 mars 1962.
[1368] Graziano Sardielli, « L'augellino belverde di Gozzi ha entusiasmato gli americani », cit. [«ogni sera veniva chiamato alla ribalta quindici volte di seguito»].
[1369] Cf. Joan Schirle, « Arlecchino Applessed : Or how Carlo Mazzone-Clementi brought Commedia to the New World », in Judith Chaffee and Olly Crick (dir.), *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*, Routledge, Oxon, 2015, p. 386-397.
[1370] Anonyme, « L'outsider di Ca' Foscari », cit., p. 118. [« L'invito di Poli ha forse rotto l'equilibrio della classe dei valori »].
[1371] *Ibid.* [« Forse disturbo »].

> braqués sur lui ; s'il se fourvoie, un concurrent dangereux est éliminé et l'équilibre des valeurs est rétabli. Et s'il ne se fourvoie pas ?[1372]

La fin de l'histoire, nous la connaissons déjà. Après quelques saisons à Durini, Poli rentre à Venise, un peu vaincu, un peu déçu par le système du théâtre professionnel dans lequel il ne se retrouve pas. Quoi d'étonnant à ce qu'un soir, dans une cave à vin, alors que son ami le journaliste Gastone Geron le pousse à persévérer dans son activité à Durini – car, selon lui, les temps étaient venus de s'imposer « afin qu'un certain snobisme culturel, typiquement milanais, prenne enfin conscience qu'à Milan, en ces années-là, il n'y avait pas que le monopole de l'institution du Piccolo Teatro »[1373], Giovanni Poli, le verre à la main, lui réponde : « Comment fais-tu pour vivre dans ce bordel ? […] Vas te faire voir toi et aussi le Piccolo. Moi je rentre à Venise »[1374]. Et c'est exactement ce qu'il fit.

En Amérique en revanche, où les dynamiques du système italien étaient totalement méconnues, le nom de Poli a continué à circuler dans le milieu théâtral, aussi parce que John D. Mitchell, enthousiasmé par le résultat de la pièce, commence la traduction de *The Green Bird*[1375], à partir des indications de mise en scène de Poli avec qui il continue à rester en contact et à planifier d'autres échanges qui n'ont malheureusement jamais eu lieu. La renommée de Poli arrive jusqu'au Canada où il est appelé une dizaine d'années plus tard pour mettre en scène une pièce de l'autre vénitien : Carlo Goldoni.

III. 2 *Barouf à Chioggia* à Montréal (1971) : le réalisme fantastique

« Le spectacle que vous verrez ce soir a été monté par l'un des plus célèbres metteurs en scène italien »[1376] ; ainsi est présenté Giovanni Poli dans le programme de salle de *Barouf à Chioggia* (*Le baruffe chiozzotte* - 1761) de Carlo Goldoni qu'il est appelé à mettre en scène au Théâtre du Rideau Vert à Montréal, du 19 octobre au 5 décembre 1971.

[1372] *Ibid.* [« S'è voluto ignorare, fin che si è potuto, il fatto che all'estero andasse raccogliere allori che i registi professionisti italiani non riuscivano ad avere. Ed è forse per questo che a Milano Poli è atteso con i fucili spianati se sbaglia, un pericoloso concorrente è eliminato e viene ristabilito l'equilibrio dei valori. E se non sbaglia? »].

[1373] *AMP_Commemorazione Nino* [« perché un certo snobismo culturale, tipicamente milanese, cominciasse a dar atto che, nella Milano di quegli anni, non c'era soltanto l'istituzione monopolistica del Piccolo Teatro »].

[1374] *Ibid.* [« *Come fastu a viver in sto casìn?* […] *Va a remengo ti e anca el Picolo. Mi torno a Venezia* »].

[1375] Carlo Gozzi, *The Green Bird, A Commedia dell'Arte play in three acts*, John D. Mitchell (éd.), Northwood Institute Press, 1985 ; John D. Mitchell, « Giovanni Poli », in *Id.*, *Serch for Style*, Northwood Institute Press, 1982, p. 137-146 ; John D. Mitchell, « Giovanni Poli : biography », in *Id.*, *Actors talk: about styles of acting*, Northwood Institute Press, 1988, p. 268-269.

[1376] « Barouf à Chioggia », in *Théâtre du Rideau Vert*, saison 71-71, vol. 12, n° 2, 19 octobre 1971, p. 2.

Il s'agit pour Poli d'un important contrat, non seulement parce que le théâtre fondé en 1949 par les deux directrices, Yvette Brind'Amour et Mercedes Palomini, est le premier théâtre professionnel francophone du pays et l'un des plus importants de la ville, mais aussi parce que cette expérience permettra à Poli de tisser des liens de forte collaboration avec l'École Nationale du Théâtre (E.N.T.) qui, comme nous l'avons déjà évoqué, l'appellera l'année suivante pour la mise en scène de sa pièce anthologique *L'alfabeto dei villani*, et commencera à envoyer régulièrement ses élèves à Venise pour être formés par celui qui, encore aujourd'hui, est considéré au Canada comme « le grand maître de la *Commedia dell'Arte* »[1377].

Poli arrive au Canada tout seul, un mois avant le début du spectacle. Il lui est tout de suite réservé un accueil plus qu'attentionné. Madame Maria Palleschi, directrice des relations publiques d'Alitalia, l'attend à l'arrivée de l'avion. Cela n'est pas seulement un détail de chronique, c'est un indicateur de la perception qu'on avait outre-Atlantique de ce personnage si singulier.

Les directrices du théâtre, qui avaient repéré Poli à Paris lors du Théâtre des Nations, et avaient apprécié les échos newyorkais, mobilisent tous les acteurs de la ville pour participer au casting du spectacle. Encore une fois, c'est Poli qui choisit personnellement les acteurs avec qu'il a l'intention de travailler, mais dès cette première étape du travail, les acteurs - dont nous avons recueilli les témoignages - perçoivent tout de suite l'originalité de la méthode du travail du metteur en scène. Il ne fait pas passer d'auditions individuelles, il demande simplement aux acteurs de s'installer sur scène et de faire comme si de rien n'était. Comme nous l'a raconté Lenie Scoffié (qui interprète Donna Libera dans la pièce goldonienne) que nous avons eu l'occasion de rencontrer lors d'un séjour de recherche à Montréal : « Poli nous demandait seulement de nous asseoir à côté d'une personne plutôt que d'une autre, et à la fin, il nous a communiqué la distribution ». Aurait-t-il eu l'intime conviction de pouvoir faire jouer n'importe quels acteurs vu que, comme nous l'a souvent répété Gian Campi, pour travailler avec lui il suffisait de "respirer" ? Il faut tout de même avouer que Poli a le privilège de pouvoir choisir parmi les meilleurs acteurs de la ville, avec des noms connus à l'époque, surtout Guy Hoffmann[1378] « star absolue de la pièce »[1379], qui avait été appelé pour jouer à la Comédie

[1377] Lenie Scoffié, entretien réalisé par nous, cit., In Annexe, p.309.
[1378] Guy Hoffman interprétait Le Patron Fortunato, sur scène à ses côtés : Georges Carrère-Le Patron Toni, Georges Carrère-Le Patron Toni, Arlette Sanders-Donna Pasqua, Mireille Lanchance-Lucietta, Jean Peraud-Tita-Nane, Lènie Scoffié-Donna Libera, Marthe Choquette-Orsetta, Françoise Lemieux-Checca, Beppe Thisdale-Beppe, Ronald France-Le Patron Vincenzo, Hubert Gagnon-Toffolo, Jean-Marie Lemieux-Isidoro,

Française avec l'opportunité de devenir sociétaire, mais, comme nous l'a confirmé Lenie Scoffié, il avait refusé.

La méthode de travail que Poli transporte au-delà de l'océan perturbe les acteurs, et cela dès le départ. De la même façon qu'à l'Avogaria, les longues séances de travail sur le texte durent longtemps, comme nous le confie l'actrice canadienne Arlette Sanders (Donna Pasqua dans la pièce) : « On travaillait assis, il ne fallait pas bouger ; nous sommes restés assis pendant des semaines et des semaines sans bouger, les directrices du Rideau Vert s'arrachaient les cheveux »[1380]. En effet, tout le monde s'inquiétait au point que, comme l'écrit Poli à sa femme dans une lettre : « La jeune fille qui me sert d'assistante m'expliquait que les acteurs sont habitués à se lever après une première lecture »[1381]. Alors que lui proposait aux acteurs un travail d'analyse et d'appropriation sur les personnages, comme nous le décrit avec beaucoup d'authenticité Lenie Scoffié :

> Il nous disait: « Imaginez comment ils vont être habillés, imaginez vos accessoires, imaginez ce qu'ils vont faire, et vous me le dites; vous me dites ce que vous les voyez faire ». Et je lui disais: « Mais vous ne me dirigez pas » et lui répondait : « Non, je ne fais pas ça, parce que votre vérité c'est votre vérité à vous, ce n'est pas la mienne, donc ne me demandez pas de vous faire voir comment moi je ferais; il y plusieurs vérités dans un seul personnage. On peut jouer de plusieurs façons mais le tout c'est que ce soit vrai ». […] On a fait tellement de tours de table que l'on s'est dit : mais à quel moment on va se lever? On était peut-être à une semaine de la générale et nous avons commencé à avoir vraiment peur, on se disait : « Mais ce n'est pas possible. Comment va-t-on retenir la mise en scène? ». Et lui nous répondait : « Mais il n'y a pas de mise en scène, vous allez tout trouver ; c'est vous qui allez la trouver tout seul » et nous alors [*Lenie baisse sa voix*] on s'est dit : « Mais il est vraiment fou ce type, comment on va faire? »[1382].

Et Lenie continue, avec dans les yeux la joie d'une vieille dame élégante qui a enfin la possibilité de raconter son plus beau souvenir de théâtre :

> Ouh la la ! se disait-t-on, il est bizarre ce type-là, qu'est-ce qu'il est bizarre! Il ne veut pas que nous apprenions le texte, il ne veut pas nous faire de mise en scène, il ne veut pas nous dire ce que nous allons avoir comme accessoires, et puis tout cela s'est fait tout seul, effectivement. Parce que lorsqu'on s'est levé, on avait fait tellement de tours de table, on avait tellement appris à respirer dans la respiration

---

Victor Désy-L'Huissier, Jean-Denis Leduc-Calmar, Marc Hébert-Le Serviteur. Les pécheurs : Marc Briand, Jean.Marie Moncelet, Léo Vanasse.

[1379] *Ibid.*

[1380] Arlette Sanders, entretien réalisé par nous, cit., In Annexe, p. 304.

[1381] Giovani Poli, lettre manuscrite adressée à Madame Poli et datée comme suit : Montréal, 24 septembre, 1971, in *Lettere nostre*, in Annexe, p. 264. [« la ragazza che mi fa da aiuto mi spiegava che gli attori sono abituati ad andare in piedi dopo una prima lettura »].

[1382] Lenie Scoffié, entretien réalisé par nous, cit., In Annexe , p. 309.

de l'autre que les répliques arrivaient tout de suite. On a jamais appris ce texte-là, et on l'a toujours su, c'est ça qui était extraordinaire avec lui[1383].

Le 24 septembre 1971, Poli écrit enfin à sa femme : « ma méthode de travail est acceptée avec enthousiasme »[1384]. Les acteurs qui cette fois n'étaient pas des étudiants mais des hommes et des femmes d'expérience, avec tous au moins une dizaine d'années de métier à leur actif, découvrent petit à petit la validité de cette conception du travail de mise en scène : « Tout d'un coup, on n'était pas fatigué, on ne se rendait pas compte qu'on avait travaillé pendant des heures, on était bien, tout le monde s'amusait et puis tout ça marchait trop bien »[1385]. Poli n'impose pas les mouvements des personnages de *Commedia dell'Arte*, mais applique plutôt la même méthode que nous avons décrit - grâce au témoignage de Gian Campi - lors de la mise en scène de la première version de *L'Augellin Belverde* à Ca' Foscari. Car la mise en scène de *Barouf* était une nouveauté aussi pour lui qui ne s'était pas encore confronté à ce chef-d'œuvre de la production goldonienne. Pour ce faire, et comme nous l'avons déjà fait remarquer plusieurs fois, Poli revient au rythme qui anime selon lui la vie intérieure de cette comédie goldonienne et en général, de toute la production goldonienne, ou du moins des comédies dites de carnaval, son terrain de recherche privilégié.

Il battait la mesure et nous disait: "La *battuta*, la *battuta*, faites attention à la *battuta*!". Et si l'on ratait une mesure, on reprenait du début. On travaillait assis, il ne fallait pas bouger. Poli disait toujours: « Ne faites aucun mouvement ; le jour où vous vous lèverez, vous ferez les gestes du personnage, autrement vous ferez des gestes faux - il nous disait - lisez, lisez seulement le texte » et ainsi pendant environ trois semaines, nous sommes restés assis à répéter le texte[1386].

Voici les souvenirs d'Arlette Sanders qui prononça même en italien « *la battuta*! ». Poli « était obsédé par la *battuta* », c'est-à-dire par le rythme. Ce rythme qui anime la vie intérieure de cette comédie goldonienne, chef d'œuvre « absolu et inimitable »[1387] , selon le linguiste italien Gianfranco Folena, et dans laquelle le grand dramaturge peint, comme il le dit dans ses Mémoires : « cette population nombreuse et tumultueuse de pêcheurs, de matelots et de femmelettes, qui n'ont d'autre salle de compagnie que la rue »[1388]. Goldoni amène ainsi le spectateur au cœur de ce Chioggia où il a passé plusieurs années et dont il a

[1383] *Ibid.*
[1384] Giovani Poli, lettre, Montréal, 24 septembre 1971, cit., in *Lettere nostre*, in Annexe, p. 264. [« viene accettato con entusiasmo il mio metodo di lavoro »].
[1385] Lenie Scoffié, entretien réalisé par nous, cit., in Annexe, p. 315.
[1386] Arlette Sanders, entretien réalisé par nous, cit., in Annexe , p. 306.
[1387] Gianfranco Folena, *L'italiano in Europa : esperienze linguistiche del Settecento*, Turin, Einaudi, 1983, p. 180.
[1388] Carlo Goldoni, *Mémoires de Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et de celle de son théâtre*, II, Milan, Charles Signorelli éditeur, 1930, p. 146.

ensuite immortalisé les habitants à travers l'amusant pastiche qu'il fait de « leur langage singulier, leur gaieté et leurs malices »[1389]. La *battuta* sur laquelle Poli insiste autant est toutefois une mesure reconstruite dans une traduction française contemporaine[1390], celle de Michel Arnaud, qui de plus n'est pas pensée pour la scène, mais pour la lecture. Le metteur en scène est conscient que, dans le passage à la langue française, le texte perd une bonne partie de sa musicalité originale, mais comme il l'explique à la journaliste Zelda Heller :

> La caractéristique la plus importante de l'œuvre de Goldoni est la musicalité de la langue. Naturellement, il perd quelque chose dans la traduction, mais j'essaie, par la compréhension et la simplicité, de permettre aux acteurs de rendre la même musicalité ; de leur donner le rythme du texte[1391].

Il essaie donc de traduire sur scène les rythmes des personnages, même privés de leurs logos d'origine, pour en garder la portée symbolique. L'acteur, avec les outils spécifiques de son métier, c'est-à-dire la voix et le geste, doit réussir à traduire l'harmonie du temps de Goldoni, à condition que la pureté du rythme reste inchangée, même dans une langue étrangère. D'ailleurs, à un journaliste qui lui demande quelle est la relation avec les personnages de *Commedia dell'Arte*, Poli explique que même si ceux de Goldoni ne sont pas des masques stylisés, ils restent néanmoins des constructions-rythmiques théâtrales : « Ainsi, les gestes des interprètes ne peuvent pas être les gestes stylisés de la *Commedia*, ils doivent être réalistes. Cependant, un réalisme fantastique, non pas le naturalisme »[1392].

[1389] *Ibid.*

[1390] Carlo Goldoni, *Théâtre choisi*, traduit de l'italien par Michel Arnaud, Paris, Édition Denoël, 1963, à l'intérieur duquel figure *Le baruffe chiozzotte* traduit par *Chamaillis à Chioggia*.

[1391] Zelda Heller, « Fantastic realism », in *The Montreal Star*, 9 décembre 1971. [« The most important characteristic of Goldoni's work is the musicality of the language. Naturally it does lose something in translation, but I'm tying by understanding and simplicity to enable the actors to give the same musicality; to give them the rhythm of the text »].

[1392] *Ibid.* [« So the gestures of the performers can't be the stylized gestures of the commedia, they have to be realistic. A fantastic realism, not naturalism, however »].



Ill. 25. *Barouf à Chioggia* - Carlo Goldoni, Théâtre du Rideau Vert, Montréal, Canada, BAQ (1971).

Sur la petite scène du théâtre du Rideau Vert, dans les décors signés par Robert Prévost, qui venait juste de rentrer d'un long séjour en Italie, la vie quotidienne des habitants de ce village de pêcheurs baigné par le soleil vénitien s'anime. Seul élément concret de la scénographie, les façades des maisons avec leurs portes et les fenêtres, que Poli demandait aux acteurs d'utiliser sans réserve, comme on le voit dans cette reproduction d'une image du programme de salle (ill. 25). De plus, il les incitait également à faire claquer portes et fenêtres, toujours selon le rythme du texte et avec « une précision extraordinaire »[1393]. En revanche, la geôle et le port était reproduits par des éléments métonymiques, une table et une chaise dans le premier cas, et un filet de pêcheurs pour le deuxième.

Les costumes étaient de François Barbeau qui, sur les indications de Poli, avait habillé les filles de façon identique, amies et ennemies confondues, reprenant ainsi sa conception chorale de la scène, avec d'autant plus de facilité que son choix était justifié par le cadre de la pièce : dans un petit village, tout le monde est plus ou mois parents, et tout le monde se ressemble un peu, amies comme ennemies. Le spectacle a un succès phénoménal, les spectateurs dans la salle « pleuraient de rire »[1394]. Le journaliste Jacob Siskind le définit comme « l'un des spectacles de théâtre les plus délicieusement imaginatifs que j'ai vus.

[1393] Arlette Sanders, entretien réalisé par nous, cit., in Annexe, p. 306.
[1394] Lenie Scoffié, entretien réalisé par nous, cit., in Annexe , p. 315.

Les décors et les costumes sont des modèles d'inventivité, l'éclairage est évocateur, et la mise en scène toujours présente mais jamais oppressante »[1395].

Cette affirmation confirme que non seulement, le théâtre de Poli, qui prend ses racines dans celui des masques, est un théâtre "exportable", dans tous les sens du terme, aussi bien dans des tournées accompagnées de conférences tenues dans le monde entier, comme celles qu'il pratique en abondance, que dans l'application de sa pratique de metteur en scène à d'autres types de spectacles, comme il le fait avec l'opéra.

II. UN VOYAGE INTRAGÉNÉRIQUE : POLI ET LA MISE EN SCÈNE LYRIQUE

À partir du début des années soixante, et en particulier après l'obtention du Prix pour la meilleure mise en scène au Festival des Nations de Paris avec la *Commedia degli Zanni*, l'activité de Poli connaît un succès important dans le domaine théâtral, mais aussi opératique. On commence à faire appel à lui pour monter des spectacles avec des acteurs professionnels. Le premier à lui faire confiance est Sergio D'Osmo, directeur du théâtre de la ville de Trieste qui, en décembre 1960, lui confie la mise en scène de *La vedova scaltra* (*La Veuve rusée*) de Carlo Goldoni ; puis l'année suivante, Gianfranco De Bosio sollicite sa collaboration dans son théâtre à Turin pour la mise en scène de l'anthologie scénique *Il capitano*, un mélange de scènes de *Miles gloriosus* de Plaute et de *L'Olimpia* du napolitain Giambattista Della Porta (1535-1615). Les mises en scène de théâtre de prose alternent avec celles de théâtre lyrique et en 1961, Poli est appelé au Théâtre de La Fenice pour la mise en scène de *Il matrimonio segreto* (*Le mariage secret*) du compositeur Domenico Cimarosa (1749 -1801). À partir de ce moment, et tout au long de sa carrière, comme le décrit le tableau proposé ci-dessous, le travail de Giovanni Poli sur le théâtre parlé est accompagné par une activité soutenue dans le domaine du théâtre lyrique professionnel. Il est invité à mettre en scène de nombreux opéras dans des théâtres prestigieux comme La Fenice de Venise, ou bien le Teatro dell'Opera de Rome, avec grand succès.

[1395] Jacob Siskind, « Rideau Vert paly a real delight », in *The Gazzetta*, 1er novembre 1971 [« it is one of the most delightfully imaginative theatrical shows I have seen. The sets and costumes are models of inventiveness; the lighting is evocative, and the direction in ever present but never oppressive »].

Année	Opéra	Compositeur	Théâtre
1961	*Il matrimonio segreto*	Cimarosa	Teatro La Fenice de Venise
1961	*La via della croce*	Ghedini	Festival Biennale de Venise
1962	***L'amore delle tre melarance***	Prokofiev	Festival dei Due Mondi de Spolète (reprise : Teatro Verdi de Trieste)
1962	*Wozzeck*	Berg	Teatro La Fenice de Venise
1964	*Il barbiere di Siviglia*	Rossini	Teatro La Fenice de Venise (reprise : Teatro Verdi de Trieste)
1964	*Turandot*	Puccini	Teatro Verdi de Trieste
1965	*Wozzeck*	Berg	Teatro Nuovo de Turin
1966	*Canto di Natale*	Liviabella	Teatro Comunale de Bologne
1966	*Hansel e Gretel*	Humperdinck	Teatro Comunale de Bologne
1967	*Il sorriso ai piedi della scala*	Bibalo	Teatro Verdi de Trieste
1968	***Mefistofele***	Boito	Teatro Verdi de Trieste
1968	*La sposa sorteggiata*,	Busoni	Teatro Verdi de Trieste
1968	*Peter Grimes*	Britten	Teatro Nuovo de Turin (reprise : Teatro Verdi de Trieste)
1969	*Il giocatore*	Prokofiev	Teatro dell'Opera de Rome
1969	*La sposa sorteggiata*	Busoni	Teatro dell'Opera de Roma
1969	*Turandot*	Puccini	Teatro Comunale de Bologne
1970	***Mefistofele***	Boito	Terme di Caracalla – Teatro dell'Opera de Rome
1970	*Madama Butterfly*	Puccini	Festival de Ljubljana (reprise : Teatro Verdi de Trieste)
1970	*Il paese dei campanelli*	Lombardo et Ranzato	Teatro Verdi de Trieste
1971	*Il ratto del serraglio*	Mozart	Teatro La Fenice de Venise
1971	*Rappresentazione e festa di carnasciale e della quaresima*	Malipiero	Teatro dell'Opera de Rome
1972	*Il campiello*	Wolf-Ferrari	Teatro Verdi de Trieste

À un journaliste qui lui demande les raisons de ce compromis insolite pour un artiste qui a consacré toute sa vie à la recherche théâtrale, Poli répond :

> C'est le prix à payer dans la vie ! Mis à part mes accointances avec le théâtre musical, je poursuis depuis longtemps la musique-parole, basée sur une ouverture mélodique plus colorée que la voix normale, un investissement plus grand du chœur dans une dynamique et un phrasé qui recèlent l'art du son[1396].

[1396] Giovanni Poli, in C.G., « Non si va a teatro soltanto per ridere », in *Il Piccolo,* 19 février 1972. [« Sono i costi della vita. A parte una mia certa aderenza al teatro in musica, io inseguo da tempo la parola-musica,

Sans doute est-ce "le prix à payer" pour pouvoir continuer ses expériences théâtrales en totale autonomie, dans la mesure où, ne l'oublions pas, sans cette importante activité opératique, Poli n'aurait jamais eu les moyens d'acheter les locaux pour construire son Théâtre Avogaria. Mais au-delà de ces intérêts purement économiques, Poli trouve dans le théâtre d'opéra – par la multiplicité de ses codes esthétiques – le milieu idéal pour exprimer son univers fantastique, le *dramma per musica* étant dès l'origine, l'« art de l'émotion, des *affetti*, du plaisir »[1397]. De plus, l'histoire du *dramma per musica* croise, dès les origines, celle de la *Commedia dell'arte* : la *commedia harmonica* d'Orazio Vecchi, on l'a vu, dans laquelle Poli puise largement pour ses collages, est fondée sur les situations et les types de la nouvelle comédie proposée à la fin du XVI[e] siècle par les Zanni mercenaires, et le *dramma giocoso,* tel qu'il se construit progressivement au milieu du XVII[e] siècle à l'intérieur des drames sérieux, pour arriver jusqu'à Goldoni qui le réforme aussi au XVIII[e] siècle, est largement débiteur de l'univers et des techniques *dell'Arte*. Il est donc possible d'intégrer certaines mises en scène proposées par Poli pour les scènes lyriques dans son parcours à l'intérieur de la tradition des comédiens improvisateurs, que ce soit des mises en scène portant sur des œuvres relevant expressément de l'histoire de la *Commedia dell'Arte*, comme *L'amore delle tre melarance* de Prokofiev, ou des mises en scène portant sur des textes qui n'en font pas partie, comme *Mefistofele* d'Arrigo Boito. L'une comme l'autre nous révèlent le potentiel imaginaire de Poli.

II. 1 *Le tre melarance* de Prokofiev : le mariage parfait entre tradition et expérimentation

En 1962, à l'occasion de l'inauguration du V[e] Festival dei due Mondi de Spolète[1398], Poli est sollicité pour mettre en scène *L'amore delle tre melarance* (*L'Amour des trois oranges*) de Sergueï Prokofiev, d'après la pièce homonyme de Carlo Gozzi, en compagnie

basata su un'apertura melodica più colorita della voce normale, un più largo impego del corpo con una dinamica e un fraseggio ricavati dall'arte dei suoi »].

[1397] Françoise Decroisette, « L'autre Dario Fo », cit., p. 7. Adresse électronique : http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web22/Decroisette.pdf (article consulté le 7 décembre 2014)

[1398] Le Festival des Deux Mondes de Spolète, qui existe encore aujourd'hui, fut créé en 1958 par le compositeur Gian Carlo Menotti. C'était à la fois un festival de musique, de danse, de théâtre et d'opéra. Il était à l'époque l'un des festivals les plus prestigieux d'Italie où étaient proposés des spectacles d'avant-garde, mais aussi de la tradition classique. Pour plus d'informations sur cette manifestation cf. http://www.festivaldispoleto.com/

du *maestro* américain Julius Rudel, de son fidèle ami Mischa Scandella – à qui est confié la réalisation des décors –, et du talentueux costumier Peter Hall. L'équipe artistique ainsi que le cadre de la représentation sont prestigieux et Poli en est conscient, même s'il se plaint auprès du journaliste Lamberto Trezzini du fait qu'en Italie, pour être apprécié, « il faut travailler en Amérique »[1399], faisant allusion à sa tournée à New-York. Du moins, le fait d'être reconnu outre-Atlantique comme le spécialiste de *Commedia dell'Arte* lui permet-il de décrocher ce contrat qui entraînera par la suite une réédition de l'opéra, avec les mêmes interprètes[1400], au Théâtre Verdi de Trieste, sous la direction du jeune *maestro* Claudio Abbado[1401].

Poli a ainsi la possibilité de revenir à la dramaturgie de l'un de ses Vénitiens préféré, Carlo Gozzi, car le drame de l'opéra de Prokofiev est basé sur la première *fiaba treatrale* gozzienne *L'amore delle tre melarance*, présentée pour la première fois en 1761 au théâtre San Samuele de Venise. Gozzi, à son tour, s'était inspiré du *Cunto de li cunti* (*Le Conte des contes*) de Giambattista Basile, écrit vers 1630 et publié après la mort de l'auteur en 1634[1402], où il puise l'essentiel pour la trame de sa *fiaba*, en mêlant des éléments tirés du conte-cadre[1403] et de l'avant-dernier conte, *Les trois cédrats*[1404] (récit n° V-9).

[1399] Lamberto Trezzini, « Intervista con Giovanni Poli. Moda 1921 per Carlo Gozzi », in *Paese Sera*, 10 juin 1962. [« occorre lavorare in America »]. Cf. aussi sur la mise en scène de l'opéra de Poli : C. Belli, « *L'amore delle tre melarance* forse non farà epoca a Spoleto », in *Il Tempo*, 22 juin 1962 ; G. Cardini, « Il miglior Prokofief a Spoleto », in *La Nazione*, 22 juin 1962 ; Luigi Pizzuti, « Prokofief ha aperto il Festival dei Due Mondi », in *Il Paese*, 22 juin 1962 ; M. Rinaldi, « *L'amore delle tre melarance* di Prokofief inaugura il Festival dei due Mondi a Spoleto », in *Il Messaggero*, 22 juin 1962 ; G. Zaccaro, « Prokofief a Spoleto : un'edizione perfetta », in *Avanti!*, 22 juin 1962 ; P. Dallamano, «*L'amore delle tre melarance* », in *Paese Sera*, 22-23 juin 1962 ; Fernando L. Lunghi, « *L'amore delle tre melarance* a Spoleto », in *Il Giornale d'Italia*, 22-23 juin 1962 ; M. G. Guglielmino, « La straordinaria "Black Nativity" vale bene un viaggio a Spoleto », *Il Mattino*, 4 juillet 1962 ; G. A. Baldi, « Il quinto festival dei due mondi a Spoleto », in *Rassegna Musicale Curci*, 3 juin-4 août 1962 p. 22-23.

[1400] Les acteurs solistes étaient : Franco Bonisolli (Prince), Fernando Jacopucci (Truffaldino), James Loomis (Roi), Lilli Chookasian (Clarice), Ronald Andrews (Leandro), Maria Casula (Smeraldina), Vito Susca et Nelly Pucci (les deux magiciens), Valeria Moriconda, Lucia Renzi e Maxine Norman Antiochio (les trois princesses), Cristiano Dalamangas (la cuisinière).

[1401] Cf. Sol., « Brillanti le Tre melarance di una fantasiosa esecuzione », in *Messaggero Veneto*, 25 novembre 1962 ; V.T., « *L'amore delle tre melarance* diretto dal maestro Claudio Abbado », in *Il Piccolo*, 25 novembre 1962.

[1402] Recueil de contes pour enfants écrit en langue napolitaine, publié à Naples en 1634 (Giambattista Basile, *Lo cunto de li cunti, ovvero Lo trattamento de peccerille*, Naples, O. Beltrano, 1634). Il circulait en Italie dans diverses éditions du XVII^{e} siècle et dans une traduction en italien de 1754. La traduction en italien du XVIII^{e} siècle est intitulée *Il Conto de' Conti, trattenimento a' fanciulli, trasportato dalla napoletana all'italiana favella*, Naples, Cristoforo Migliaccio, 1754.

[1403] « L'histoire de la princesse neurasthénique Zoza, maudite par une vieille sorcière qui a déclenché son rire en tombant sur son derrière, puis dépossédée de celui qu'elle aime par la traîtrise d'une esclave mauresque ». Cf. Françoise Decroisette, « Introduction », in Carlo Gozzi, *L'Oiseau vert*, cit., p. 20.

[1404] « Ciommetiello, prince neurasthénique, part à la recherche de son idéal de beauté. Grâce aux conseils d'une fée, il trouve trois cédrats magiques. Du troisième cédrat sort une fée merveilleuse que le prince veut épouser. Mais elle excite la jalousie d'une esclave mauresque, qui, grâce à une épingle ensorcelée plantée dans les cheveux de la jolie fée, la transforme en colombe. Une cuisinière attrape cette colombe, et, sur ordre de l'esclave mauresque, en fait un pâté. De ses plumes jetées dans un vase naît un arbre de cédrats qui donne

> *L'Amour des trois oranges* avait certes été pour Gozzi l'occasion de fustiger ses adversaires, Pietro Chiari et Carlo Goldoni, par la parodie et la caricature scénique : on y voyait un magicien, Celio, personnification ouverte de Goldoni, qui affrontait la terrible fée Morgane, double scénique grotesque de Chiari. L'intention pamphlétaire déclarée reste toutefois circonscrite à cette seule *fiaba*, ce qui montre d'ailleurs la forme particulière, unique, que Gozzi lui donne dans la publication : non celle d'une pièce dialoguée comme pour les neuf autres, mais une simple analyse réflexive du spectacle, rédigée au passé et ponctuée par quelques passages en vers entièrement écrits, formant les répliques des deux belligérants[1405].

Les fables de Gozzi se prêtent tout particulièrement à des adaptations musicales, surtout pendant le romantisme qui délègue au *dramma in musica* le champ d'application du féerique et du fantastique. L'un des premiers à s'enthousiasmer pour Gozzi est E. T. A. Hoffmann qui affirme dans *Le Poète et le Compositeur* (1819) que les *fiabe* sont une mine d'excellents sujets d'opéra à exploiter sans réserve[1406]. Ce n'est donc pas un hasard si Johann Ludwig Tieck (1773-1853) s'inspire de *Il mostro turchino* pour le livret de son opéra-bouffe *Das Ungeheuer und der verzauberte Wald* (*Le monstre et la forêt enchantée* - 1798) tandis que le jeune Wagner utilise *La donna serpente* (*La femme serpent*) pour le livret de son opéra romantique *Fées* (1833). *L'Amour des trois oranges*, de Sergueï Prokofiev, représenté pour la première fois en 1921 à Chicago dans sa version originale en français, est aussi décisif pour la postérité de ces *fiabe*.

C'est le grand metteur en scène et innovateur russe Vsevolod Meyerhold qui fit découvrir à Prokofiev la pièce de Gozzi, après en avoir adopté le titre pour sa revue d'avant-garde. En effet, le livret *L'Amour des trois oranges* de Prokofiev se base sur la traduction-adaptation faite par Meyerhold, Vladimir Soloviev[1407] et Konstantin Vogak des années auparavant. Entre l'automne 1912 et le printemps 1913, les trois hommes avaient travaillé sur *L'Analisi riflessiva della fiaba L'amore delle tre melarance* de Gozzi, en proposant, sans grand succès, une première lecture de leur adaptation à un groupe restreint d'amis le 22 mars 1913. Le metteur en scène réalise alors que pour dégager tout le potentiel de la *favola*, il serait plus approprié de la transformer en un *dramma per musica*,

---

trois nouveaux fruits. Le prince retrouve sa fée. La coupable doit avouer son forfait et elle se jette dans les flammes ». *Ibid*., p. 21.

[1405] *Ibid*., p. 29.

[1406] Ce conseil est suivi par de nombreux compositeurs qui assurent la circulation mondiale des *Fiabe* à travers le genre lyrique. Outre celles déjà citées : en 1802, du vivant de l'auteur, Friedrich Schiller propose une traduction-adaptation de *Turandot* ; Ferruccio Busoni et Giacomo Puccini proposent des versions lyriques de *Turandot* (1917 et 1924), cf. Françoise Decroisette, *ibid.,* p. 11-12.

[1407] C'est Vladimir Soloviev (1887-1941), ancien étudiant du Département de philologie romane à l'Université de Saint-Pétersbourg, qui a attiré l'attention de Meyerhold sur les mérites de la *Commedia dell'Arte*. Cf. Raissa Raskina, *Mejerchol'd e il Dottor Dappertutto. Lo « Studio » e la rivista « L'amore delle tre melarance »*, cit., p. 52-53.

et il fait part de son idée à Sergueï Prokofiev qui reprend et achève le projet en 1919. Dans une lettre datant de 1926, adressée à Soloviev, Meyerhold écrit :

> J'avais donné à Prokofiev le premier numéro de la revue "L'amour des trois oranges" peu avant son départ pour l'Amérique (vers la fin de l'année 1918). En lui donnant le volume, j'ai cherché à le convaincre de composer un opéra lyrique sur la base de notre adaptation. Il me répondit qu'il allait le lire sur le transatlantique[1408].

En réalité, Prokofiev ne se limite pas à mettre ce texte en musique, mais il le transforme. La satire proposée par Gozzi devient dans les mains du compositeur russe une parodie brillante de l'opéra de son temps. Son but était, comme l'explique le *maestro* Julius Rudel dans ses notes d'intentions, d'attaquer l'opéra de son époque qui était devenu une « forme sociale fossilisée »[1409]. L'intrigue de la fable de Gozzi est ainsi mise en abyme, elle devient le divertissement auquel assiste un public fictif – miroir de celui existant du vivant du compositeur - où sont représentés les partisans des différents courants esthétiques de l'époque qui interviennent tour au tour dans l'action avec des commentaires, ou même pour imposer leur opinion sur le développement de l'histoire.

> Les romantiques qui, durant le duo d'amour déclarent, en chantant, se pâmer ; les comédiens qui veulent des éclats de rires joyeux et pleins de brio ; les têtes vides qui invoquent la farce et un spectacle bien enlevé ; les tragiques qui pataugent en *Weltschmerz* et en lamentations[1410].

Prokofiev, avec *L'Amour de trois oranges,* propose donc une voie pour le renouvellement du théâtre lyrique qui, plus encore que le théâtre parlé, nécessite selon Poli « de l'imagination et de l'improvisation »[1411] afin d'échapper à la décadence. Travailler à la mise en scène de cet opéra représente ainsi pour Poli une occasion unique pour faire le point, à son tour, sur ses idéaux de renouvellement du théâtre et sur la validité de sa poétique antinaturaliste, l'opéra de Prokofiev se présentant, à lui et à son ami Mischa

---

[1408] Vsevolod Meyerhold, *Perepiska 1896-1939*, Moskva, Iskusstvo, 1976, p. 154 [in Raissa Raskina, *Mejerchol'd e il Dottor Dappertutto*, cit., p. 75]. [« Avevo dato a Prokofiev il primo numero della rivista "L'amore delle tre melarance" poco prima della sua partenza per l'America (verso la fine del 1918). Dandogli il volume, ho cercato di convincerlo a comporre un'opera lirica sulla base del nostro adattamento. Mi rispose che l'avrebbe letto sul transatlantico »].

[1409] Julius Rudel, « Nel regno della fantasia », in *Festival dei due mondi*, édition bilingue italien-anglais, Spolète, Panetto & Patrelli, 1962, s.p. [« forma sociale fossilizzata »].

[1410] *Ibid.* [« I romantici che durante i duetti d'amore dichiarano, cantando, di svenire : i commedianti che vogliono briose e gioconde risate : le teste vuote che invocano la farsa e uno spettacolo ben allestito : i tragici che sguazzano in *Weltschmerz* e in lamenti »].

[1411] Giovanni Poli, *Prefazione e Mischa*, document dactylographié retrouvé dans les archives privées de la famille Poli, rédigé après 1962, année de la mise en scène de l'opéra de Prokofiev, in Annexe, p. 109. [« In questo clima di ricerca di un teatro autentico, non inquinato da elementi realistici, Prokofiev con il suo *Amore delle tre melarance* propone il rinnovamento del teatro lirico, che ancor più del teatro di prosa necessita, per salvarsi da un sicuro decadentismo, della fantasia e dell'improvvisazione »].

Scandella, comme un « manifeste programmatique contre le naturalisme »[1412]. De plus la trame de la *fiaba* de Gozzi, dans laquelle il retrouve les personnages stylisés de la *Commedia*, lui permet de donner libre cours à sa fantaisie et de faire valoir dans un cadre différent (un Festival lyrique) et sur une scène professionnelle prestigieuse (Théâtre Verdi de Trieste) les fruits de ses années de recherche autour de la tradition de la dramaturgie vénitienne. C'est ce que remarque le critique Luigi Alberti :

> Giovanni Poli a donné en somme raison à qui, intelligemment, a pensé à lui pour ce spectacle difficile : il a montré en effet qu'il était suffisamment maître de l'univers de nos anciens comédiens de l'art pour affronter avec assurance une adaptation 'à la russe' plutôt ardue[1413].

Pour le metteur en scène et le scénographe, qui œuvrent ensemble depuis longtemps selon une seule et même perspective, le travail sur cet opéra représente, tant au niveau du contenu que de la forme, le « mariage parfait »[1414] entre leur conception du théâtre *dell'Arte* et les expériences des avant-gardes européennes du XX^{e} siècle.

La *fiaba* gozzienne a lieu dans une région irréelle située entre « le merveilleux Orient et la charmante Venise »[1415], dans le monde absurde des "tarots". L'histoire est celle d'un prince triste en quête d'amour, maintenu dans cet état de mélancolie hypocondriaque par le ministre Leandro et sa complice Clarice. Contre ces deux conspirateurs, les médecins travaillent inutilement et déclarent que seul le rire peut sauver le prince. Le roi ordonne alors à Truffaldino de faire rire le *Reuccio*, mais toutes les astuces aménagées sont inutiles. Quand une vieille femme tombe à terre par hasard, la joie du souverain explose, incontrôlée, mais la vielle n'est autre que la maléfique Fata Morgana, protectrice de Leandro, qui maudit le Prince, le condamnant à chercher les trois oranges dont il tombe éperdument amoureux. Le Prince part à leur recherche avec Truffaldino, et à partir de ce moment, c'est une succession d'aventures incroyables dont il parvient toujours à s'en sortir au dernier moment. La fable se termine de manière heureuse : le Prince, avec l'aide du bon magicien Celio, ennemi de la Fata Morgana et protecteur du roi, trouve les trois oranges d'où sort sa bien aimée Ninetta, les méchants sont châtiés et l'amour de la jeunesse retrouvée. Dans la lecture que fait Poli de la pièce, il la considère comme « la

[1412] *Ibid.* [« manifesto programmatico contro il naturalismo »].
[1413] Luciano Alberti, « Partenza in volata di un festival giovane », in *Giornale del Mattino*, 22 juin 1962. [« Giovanni Poli ha dato insomma ragione a chi intelligentemente ha pensato a lui per questo difficile spettacolo: egli ha mostrato infatti di essere così padrone del mondo dei nostri antichi comici dell'arte da affrontare con sicurezza l'arduo travestimento alla russa »].
[1414] Giovanni Poli, *Prefazione e Mischa*, cit. [« Perfetto connubio »].
[1415] Giovanni Poli, *Le "Melarance" di Mischa Scandella*, in Annexe, p. 140. [« il meraviglioso oriente e la incantevole Venezia»].

dernière évasion vers le monde de la fantaisie d'un prince qui ne peut plus sourire ni accepter la réalité, même si sa réalité terrestre contient tout ce que la vie peut offrir de plus séduisant »[1416].

L'univers naïf propre aux fables gozziennes que Poli a déjà visité sur la scène et qui s'accorde parfaitement avec son esthétique scénique poétique, lui permet d'interpréter à sa manière le cadre narratif de la dispute théâtrale en prenant des libertés vis-à-vis des indications scénographiques fournies par le compositeur, comme il le déclare dans une interview au journaliste Lamberto Trezzini :

> Je me suis éloigné […] un peu de l'idée primitive architectonique de Prokofiev : au lieu des deux tours, j'ai imaginé deux rangées d'estrades sur lesquelles prendront place les spectateurs vêtus selon les canons les plus rigoureux de la mode de 1921. Parmi ceux-ci se trouvent les partisans du genre tragique, lyrique, comique et de la farce. Une dispute, en somme, une dispute de salon littéraire, ainsi que nous la définirions aujourd'hui, à laquelle mettront fin les originaux, pour lesquels Prokofiev, à mon avis, prend clairement partie. Ce seront ceux-ci qui imposeront un théâtre de fantaisie, interrompant l'action et chassant les tragédiens[1417].

Scandella, adhérant aux orientations antinaturalistes de l'avant-garde russe en matière de scénographie, va dans le même sens, rompt avec les choix équivoques pseudo-réalistes de l'opéra lyrique de la fin du XIX^e^ siècle et arrive, comme l'écrit Poli dans des notes manuscrites, à « s'ouvrir librement au monde de la pure imagination »[1418]. Ce monde est atteint par un dépouillement complet de la scène, où tout élément de fiction est banni, et tout artifice est déclaré. Les acteurs-chanteurs jouent sur des tréteaux en bois à la manière de comédiens *dell'arte*, la fontaine (seule élément concret de la scénographie) est une machine théâtrale – construite à partir des études et dessins du XVII^e^ siècle de Niccolò Sabbatini – avec des jets de vin et d'huile représentés par une soie tournoyant à l'intérieur de tuyaux en fer ; le soleil est peint sur un support rigide et plat qui, relevé ou abaissé grâce à un système de cordages bien visibles, indique les différents moments de la journée ; les magiciens et les démons sortent des trappes, sans aucun système de trucage :

[1416] Giovanni Poli, *Prefazione e Mischa*, cit., in Annexe, 111. [« è l'ultima evasione verso il mondo della fantasia, di un principe che non può sorridere né accettare la realtà, anche se la sua realtà terrena contiene tutto ciò che la vita può offrire di più allettante »].

[1417] Lamberto Trezzini, « Intervista con Giovanni Poli. Moda 1921 per Carlo Gozzi », in *Paese Sera*, 10 juin 1962. [« Mi sono allontanato […] un po' dalla primitiva idea architettonica del Prokofiev: in luogo delle due torri ho ideato due file di palchi, nei quali prenderanno posto spettatori vestiti secondo i più rigorosi canoni della moda del '21. Tra costoro vi sono gli assertori del genere tragico, del lirico, del comico, del farsesco. Una disputa, insomma, una disputa che oggi definiremmo da salotto letterario, alla quale porranno fine gli originali, per i quali Prokofiev, a mio avviso parteggia chiaramente. Saranno costoro ad imporre un teatro della fantasia, interrompendo l'azione e scacciando i tragici »].

[1418] Giovanni Poli, *Le "Melarance" di Mischa Scandella*, cit., in Annexe, 140. [« aprirsi liberamente al mondo della pura fantasia »].

sur la porte de la trappe sont simplement peintes les flammes de l'enfer, et une échelle sous la scène permet l'apparition des démons. Dans ce décor, que la critique apprécie tout particulièrement et dont malheureusement nous n'avons retrouvé aucun document figuratif, Giovanni Poli, « metteur en scène imaginatif »[1419] comme le définit Luigi Pizzuto, fait agir ces chanteurs-acteurs qu'il a formés selon sa méthode psycho-physique, en leur dévoilant tout son univers à travers les positions et attitudes des personnages de *Commedia dell'Arte*. Comme l'affirme le spécialiste de mises en scène d'opéra Luciano Alberti, le résultat est des plus surprenants :

> Le metteur en scène désormais reconnu du théâtre universitaire de Ca' Foscari nous a montré, par exemple, un jeune ténor, le brillant Fernando Jacopucci, qui accomplissait les pirouettes et les plaisanteries de Truffaldino avec la plus grande conviction ; il a ensuite animé un "bouffon" de classe comme Cristiano Dalamangas, qui jouait le rôle de la terrible cuisinière, dans une danse impossible. Mais tous, il les a fait jouer en abattant les distinctions de classes, si rigides au théâtre, entre « solistes », chœur et mimes[1420].

Poli arrive dans cette « mise en scène exubérante très engagée »[1421] à faire jouer les personnages de *Commedia* à des chanteurs d'opéra qui, de façon notoire, à cette époque, ne sont pas censés être aussi de bons comédiens, comme le commente le journaliste : « Il n'était pas facile de croire que les chanteurs puissent faire tout cela »[1422]. Cette activité dans le théâtre d'opéra peut donc être considérée comme une mise en œuvre des réflexions sur l'art de l'acteur et sur sa pratique théâtrale, que Poli réunit précisément dans l'article « Regia Lirica », rédigé quelques années plus tard, pour l'encyclopédie de la musique éditée par Ricordi en 1964[1423]. Giovanni Poli, qui « s'avère être un metteur en scène de premier plan doté d'un goût, d'une mesure, d'une fantaisie en effet très rare »[1424], a là, encore une fois, l'opportunité d'exposer des principes théoriques dont il a pu vérifier la validité sur scène.

[1419] Luigi Pizzuti, « Prokofief ha aperto il Festival dei Due Mondi », in *Il Paese*, 22 juin 1962. [« fantasioso regista »].
[1420] Luciano Alberti, « Partenza in volata di un festival giovane », in *Giornale del Mattino*, 22 juin 1962. [« L'affermato regista del teatro universitario di Ca' Foscari ci ha fatto vedere, ad esempio, un giovane tenore, il bravissimo Fernando Jacopucci, far le piroette e i lazzi di Truffaldino con la più acuta convinzione ; ha animato poi un "buffo" di classe come Cristiano Dalamangas, che indossava i panni della terribile cuoca, in una danza inarrivabile. Ma tutti egli ha fatto giostrare, abbattendo le distinzioni classiste, così ferree in teatro, fra "soli", coro e mimi »].
[1421] G. Vigolo, « *L'amore delle tre melarance* », in *Il Mondo,* 3 juillet 1962. [« impegnatissima straripante regia »].
[1422] Fernando L. Lunghi, « *L'amore delle tre melarance* a Spoleto », in *Il Giornale d'Italia*, 22-23 juin 1962. [« Non era facile poter credere che cantanti potessero fare tanto »].
[1423] Giovanni Poli, « Regia Lirica », in *Enciclopedia della Musica*, Milan, Ricordi, 1964, pp. 549-551.
[1424] Fernando L. Lunghi, « *L'amore delle tre melarance* a Spoleto », in Il Giornale d'Italia, 22-23 juin 1962. [« che si rivela un regista di primo piano dotato di un gusto, di una misura, di una fantasia invero molto rari »].

II. 2 La *regia lirica* selon Giovanni Poli ou de la *Commedia dell'Arte* dissimulée

La question de la mise en scène d'opéra est une question épineuse, surtout en Italie, car, encore au début du XX[e] siècle, sa modalité la plus récurrente était celle d'une reproduction fidèle des livrets et des didascalies, selon un processus proche de celui de la *regia regia*[1425] dans le domaine du théâtre parlé. La possibilité d'écrire un article sur la *Regia lirica* permet à Poli non seulement d'exposer un bilan sur la question de la mise en scène en général, en montrant de posséder une importante maîtrise de l'évolution historique du théâtre contemporain, mais aussi d'énoncer ses idées concernant la mise en scène antinaturaliste, qu'il prend comme paradigme aussi pour le théâtre lyrique :

> Jusqu'à il y a une dizaine d'années, la mise en scène lyrique était confiée à l'empirisme de la tradition. C'est seulement grâce au travail de certains metteurs en scène provenant du théâtre parlé et donc initiés aux nouvelles conceptions progressistes de la scène (en Allemagne et en Russie depuis la Première Guerre Mondiale et en Italie seulement après la Deuxième), qu'elle a acquis une fonction consciente au sein du spectacle et une physionomie esthétique[1426].

Et il a raison, car les études les plus récentes ont démontré que le phénomène italien de la *regia critica* appliquée au théâtre dramatique, liée au contexte de l'après-guerre, est aussi extensible au théâtre lyrique[1427]. De fait pour le metteur en scène, fort de son expérience dans le domaine opératique, aucune différence n'existe entre l'art de la mise en scène d'un spectacle de prose ou d'un spectacle d'opéra, car tous les deux sont créateurs d'images dynamiques-figuratives et « peu importe si l'un traduit un langage musical déjà fixé par la partition, et l'autre doit composer 'à l'impromptu' ses rythmes mélodiques et harmoniques en les découvrant dans le langage du texte »[1428]. De plus, comme nous le savons, Poli dans sa conception d'un *teatro puro* fondé sur les trois éléments de parole-musique, geste-dense, lumière-couleur[1429], a toujours soutenu que l'acteur doit s'exprimer « sur une ouverture mélodique plus large que la voix normale, une sorte de

[1425] Cf. *supra*, note 223, p. 89.
[1426] Giovanni Poli, « Regia Lirica » cit., p. 449. [« Sino a pochi decenni fa la messa in scena lirica era affidata all'empirismo della tradizione. Solo con l'immissione di registri provenienti dal teatro di prosa, e cioè di iniziati alle nuove concezioni progressiste della scena (sin dal primo dopoguerra in Germania e in Russia e solo dal secondo dopoguerra in Italia), essa ha assunto una funzione cosciente nello spettacolo e una fisionomia estetica »].
[1427] Cf, Cristina Barbato, *Rossini serio et la regia critica en Italie : Ronconi, Pizzi et Pier'Alli*, thèse de doctorat soutenue sous la direction de Françoise Decroisette et Paolo Bosisio, Saint Denis, Université Paris 8, 7 mars 2013.
[1428] Giovanni Poli, « Regia Lirica » cit., p. 449. [« poco importa se l'una traduce un linguaggio musicale già fissato nello spartito e se la seconda debba comporre "all'improvviso" i suoi ritmi melodici e armonici, scoprendoli nel linguaggio letterario del testo »].
[1429] Cf., *supra*, p. 94.

récitatif »[1430]. L'acteur, pour Poli, « chante des rythmes » qui s'expriment avec les mêmes moyens musicaux du temps, de la mélodie, de l'harmonie, du volume, de l'intensité. Une fois clarifié que l'approche du metteur en scène d'opéra doit être considérée comme identique à celle d'un *regista* du théâtre de prose, il décrit l'évolution esthétique et historique de la mise en scène moderne – en se servant déjà des références bibliographiques[1431] sur lesquelles, en 1970, il construira ses cours d'Histoire du théâtre et Techniques et éléments de mise en scène pour les élèves de l'Académie des Beaux Arts de Venise, dont les nombreuses pages de notes que nous reproduisons en annexe constituent des études préliminaires[1432]. Le suisse Adolphe Appia et l'anglais Gordon Craig, dont Poli écrit qu'ils sont « une véritable explosion d'intuitions et d'idées révolutionnaires »[1433], incarnent à ses yeux les premiers théoriciens de la nouvelle pratique de la mise en scène artistique. Le premier dépouille la scène des structures traditionnelles du théâtre à l'italienne et l'anime avec des marches, des praticables de différentes hauteurs et des plans inclinés permettant ainsi une mutation constante entre les rapports et les interactions des acteurs. Tandis que le deuxième théorise la mise en scène comme art indépendant qui nécessite le surgissement de l'« homme nouveau ». Tous les novateurs du théâtre russe et allemand du XX^{e} siècle s'inspirent de ces principes : de Georg Fuchs (1868-1949) qui se bat pour un théâtre de la simplicité contre le faste du "Grand opéra", à Fritz Erler (1868-1940) défenseur de l'essentialité scénique indispensable pour développer l'imagination du spectateur ; de Nicolas Evreïnov (1879-1953) qui défend la fusion entre la salle et la scène en rupture nette avec l'esthétique du quatrième mur, jusqu'à Bertold Brecht – en passant

[1430] Bruno Schacherl, « Giovanni Poli », in *Enciclopedia dello spettacolo*, *Aggiornamento 1955-65*, cit., p. 883. [« su un'apertura melodica più larga che la voce normale, una specie di recitativo »] .

[1431] Nous transcrivons seulement les sources que Poli à pu consulter directement pour la rédaction de son article, sachant par exemple qu'il ne lit pas l'allemand. Pour l'intégralité des sources citées pour la rédaction de l'article, cf. Giovanni Poli, « Regia Lirica », cit., p. 551.

Poli, dans sa notice, n'indique pas les prénoms des auteurs ainsi que la maison d'édition de l'ouvrage cité. Pour un souci d'harmonisation, nous avons décidé d'intégrer ces informations dans les références données, et de corriger les éventuelles erreurs. Cf., Richard Wagner, *Opera e dramma*, trad. it., Turin, Fratelli Bocca, 1894 ; Adolf Appia, *La mise en scène du drame wagnérien,* Paris, L. Chailley,1895 ; Gordon Craig, *On the Art of the theatre*, London, W. Heinemann, 1911 ; Adolf Appia, *L'œuvre d'art vivant*, Genève et Paris, Atar, 1921 ; Gio Ponti, *Il teatro di Appia, l'opera d'arte vivente*, in « Teatro », Milan, 1923 ; Alexander Tairov, *Storia e teoria del "Kammernhy", teatro di Mosca,* Rome, Edizioni italiane, 1942 ; Anton Giulio Bragaglia, « La Regia Lirica », in *La Scala*, Milan, 15, X, 1950, p. 35-39 ; René Dumesnil, *Histoire illustrée du théâtre lyrique*, Paris, Éditions d'histoire et d'art - Plon, 1953 ; Constantin Stanislavski, *Il lavoro dell'attore*, Bari, Laterza,1956 ; Luciano Alberti, « Un problema del teatro lirico d'oggi - Il melodramma come spettacolo », in *Rass. M.*, 1957, n°3, p. 205-218 ; Sylvain Dhomme, *La mise en scène contemporaine*, Paris, F. Nathan 1959 ; Giuseppe Marchioro, *Momenti e aspetti della messinscena*, Milan, Ricordi, 1960 ; Luciano Alberti, « L'opera del Novecento e le molte vie della sua messinscena », in *Rass. M*., 1962, p. 296-329 ; André Weinstein, *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, Flammarion, 1955.

[1432] Cf., Annexe, p. 119-132.

[1433] Giovanni Poli, « Regia Lirica » cit., p. 550. [« chi sont una vera e propria esplosione di intuizioni e di idee rivoluzionarie »].

par Alexandre Taïrov (1885-1950) – qui combine et réconcilie, selon Poli, toutes les tendances et les vicissitudes de l'histoire de la mise en scène. Car comme l'écrit Poli dans une des ses notes manuscrites sur la mise en scène de *L'amore delle tre melarance*, le fait que lui-même soit arrivé, par le biais de la *Commedia,* à l'élimination scénique de tout élément illusionniste et qu'il ait ainsi rejoint certaines positions du maître allemand, auxquelles ce dernier était arrivé à travers ses théories sur la distanciation, témoigne de façon irréfutable que Brecht porte en soi « les grands enseignements de la *Commedia dell'Arte* »[1434]. Mais c'est toujours Stanislavski qui l'emporte sur tous ces théoriciens et visionnaires du théâtre, car, pour Poli, il a le mérite d'avoir été le premier à signaler l'importance de la subordination rythmique des images figuratives aux images littéraires (ou, dans le cas de l'opéra, musicales). Le metteur en scène tient à spécifier :

> Ce fut Stanislavski qui établit un rapport secret entre réalisation scénique et texte ; ses enseignements guident le metteur en scène avec une méthode psychique, vers les zones de l'inconscient, à la découverte des valeurs tonales d'une œuvre. Immergé dans le psychisme, l'homme de théâtre commence à ouvrir son 'moi' au monde libre de l'imagination[1435].

On voit alors comment déjà, à partir du milieu des années soixante, Poli avait identifié la méthode Stanislavski comme la plus apte pour accéder à des formes d'expression abstraites propres au théâtre antinaturaliste mais aussi au langage musical qui, pour lui, était « incontestablement une forme de l'abstraction pure »[1436]. De ce fait, à travers un raccourci que l'on peut dire pour le moins hâtif, Poli conclut que même dans le domaine opératique la traduction du langage musical sur la scène ne peut se faire qu'à travers des images abstraites, c'est-à-dire en aucun cas comme reproduction imitative ou photographique de la réalité. La seule différence qu'il met en évidence, c'est que dans le domaine proprement opératique, le concept de mise en scène sanctionne l'interdépendance du metteur en scène et du chef d'orchestre, qui toutefois, pour Poli, sont « deux facteurs opérant dans le même climat - le milieu tonal de l'opéra - en se manifestant par des

[1434] Giovanni Poli, *Prefazione e Mischa*, cit., in Annexe, p. 111. Sur Bertold Brecht et sa théorie de la distanciation, parmi la vaste bibliographie, cf., Bernard Dort, Jean-François Peyret (dir.), *Cahier Brecht*, Éditions de l'Herne, Cahiers de l'Herne, n° 35, Paris, 1979 ; Bertold Brecht, *Écrits sur le théâtre*, traduction de l'allemand par Schriften zum Theater, Paris, l'Arche, 1972. [« i grandi insegnamenti della *Commedia dell'Arte* »].

[1435] Giovanni Poli, « Regia Lirica » cit., p. 449. [« E' Stanislavski a stabilire il segreto rapporto tra realizzazione scenica e testo; i suoi insegnamenti guidano il regista con metodo psichico, verso le zone dell'inconscio, alla scoperta dei valori tonali di un'opera; ivi immerso, l'uomo di teatro inizia a aprire il suo "io" al libero mondo della fantasia »].

[1436] *Ibid*. [« indiscutibilmente forma di pura astrazione »].

moyens d'expression totalement indépendants »[1437]. Et les éléments propres au metteur en scène sont donc les éléments scéniques (décors, acteurs, costumes, lumières etc.) qui doivent suivre le rythme musical dans sa mélodie et son harmonie. La scène doit donc être entendue non seulement comme environnement physique mais surtout comme un ensemble de lignes, de couleurs et de lumières ; à son instar, la lumière aussi doit s'exprimer à travers un rythme pur de lignes et de couleurs. Tous les éléments expressifs en possession du metteur en scène doivent ainsi participer au contenu de l'opéra et à son développement dramatique. Poli rebondit ainsi sur ses principes de mise en scène dépouillée, exactement les mêmes qu'il avait appliqués à sa dramaturgie *dell'Arte*.

Dans sa notice, Poli s'interroge aussi longuement sur les modes d'expression du chanteur-acteur car il représente le moyen fondamental, pour le metteur en scène, pour transmettre au spectateur les images de son imagination. D'une part, comme « instrument-voix »[1438], il doit s'insérer mélodiquement et harmoniquement dans la complexité sonore de l'orchestration ; de l'autre, comme « instrument-figuratif »[1439], il doit cohabiter dans la structure du cadre scénique. Ses gestes doivent ainsi, pour Poli, devenir rythmiques en se basant « non pas sur l'imitation du réel mais plutôt sur une dynamique figurative réglementée par le rythme conducteur de l'opéra »[1440]. Pour ce faire, le chanteur d'opéra a besoin d'être entraîné, et c'est là qu'entre en jeu la méthode psychophysique que Poli était en train de forger car, comme il l'explique dans son essai *Regia critica*, de son vivant il n'existe aucune méthode précise sur la fonction expressive du geste du chanteur lyrique. Les chanteurs de la tradition ont en effet toujours utilisé le geste dans une fonction purement physique au service de leur respiration. Pour combler ce manque, Poli propose d'adapter les nouvelles méthodes du théâtre d'avant-garde, notamment celles de Stanislavski, au théâtre lyrique :

> La méthode Stanislavski, en dépassant les limites de la poétique naturaliste à laquelle elle s'adresse, est encore aujourd'hui fondamentale à cause de la validité de sa pédagogie pour la formation d'un acteur qui soit un instrument très sensible d'expression rythmique dans la mise en scène tant du théâtre de prose que du théâtre lyrique[1441].

[1437] *Ibid*. [« due fattori operanti nello stesso clima - ambiente tonale dell'opera - e manifestantisi con mezzi espressivi totalmente indipendenti l'uno dall'altro »].
[1438] *Ibid*., p. 550. [« strumento-voce »].
[1439] *Ibid.* [« strumento-figurativo »].
[1440] *Ibid*., p. 551. [« non tanto sull'imitazione del vero quanto su una dinamica figurativa regolata dal ritmo conduttore dell'opera »].
[1441] *Ibid*. [« Il metodo Stanislavski superando i limiti della poetica naturalistica a cui si indirizza, è ancora oggi fondamentale per la sua validità didattica e formativa dell'attore come sensibilissimo strumento di espressione ritmica nella messa in scena sia di prosa che lirica »].

Dix ans plus tard, comme nous le savons, Poli bâtit sur les mêmes principes sa méthode pour l'entrainement du geste et de la voix de l'acteur, qui repose en grande partie sur les principes de sa *néo-Commedia dell'Arte*. Celle-ci devient ainsi son "système", dans lequel il peut faire converger les pratiques (scénique, pédagogique) de l'art de la scène et son esthétique. À la fin de son essai, Poli souhaite que la mise en scène du théâtre lyrique parvienne, grâce aussi à ses suggestions, à se libérer des limites d'une tradition qui est désormais arrivée au point ultime de sa décadence, dans la perspective de la naissance d'un "nouvel opéra". Le renouveau de la mise en scène d'opéra, dans les années 1980, lui donne raison.

II. 3 Les *Mefistofele* de Poli dans sa vision du Moyen-âge

Les voyages de la *néo-Commedia* de Poli continuent, et dans ce passage de la scène au texte, puis encore à la scène, se manifestent aussi dans des opéras qui ne sont pas directement liés à l'univers des masques. L'un des exemples le plus intéressant concerne les deux mises en scène du *Mefistofele* d'Arrigo Boito que le metteur en scène propose en 1968 au Teatro Verdi de Trieste et en 1970 aux Terme di Caracalla, scène de la saison estivale du Teatro dell'Opera de Rome. Une fois de plus, Poli porte son intérêt sur une œuvre méconnue, car comme c'était déjà le cas pour les œuvres de la tradition vénitienne, *Mefistofele* d'Arrigo Boito est aussi une de ces perles oubliées de la production artistique italienne[1442]. Quand Giovanni Poli le met en scène en 1968, cet opéra n'a pas été joué depuis dix ans en Italie[1443]. Les raisons de cette absence demeurent un mystère : on peut faire état des hypothèses d'historiens et de spécialistes qui, évoquant un complot maçonnique, catholique ou bien communiste, parlent d'une conspiration qui aurait tenu Arrigo Boito éloigné de la scène[1444]. Il nous semble ici inapproprié de nous prononcer à ce sujet ; nous chercherons plutôt à comprendre ce qui a poussé le metteur en scène à accepter ce projet ambitieux, quelle a été son approche du mythe faustien et de l'opéra de

[1442] Une recherche dans les archives des plus importants théâtres d'opéra italiens montre que le *Mefistofele* de Boito n'est pas représenté avec régularité. Cf., *Chronologie des mises en scènes du Mefistofele d'Arrigo Boito dans les plus importants théâtres d'opéra en Italie*, p. 482.
[1443] La dernière représentation remonte à la saison 1959-60 au Teatro dell'Opera de Rome, sans tenir compte de la courte reprise (quatre représentations) que le Teatro di San Carlo de Naples proposa en 1965-66 dans la scène estivale "Estate musicale napoletana".
[1444] Nous renvoyons aux essais recueillis par l'"Associazione amici di Arrigo Boito" sur http://arrigoboito.soyombo.it/.

Boito et surtout, comment à travers son univers fantastique des masques, il a réussi à redonner vie et honneur à cette œuvre presqu'oubliée.

Boito était dans le Milan de la *Scapigliatura*[1445] une des figures les plus en vue de la littérature italienne de la fin du XIX[e] siècle. Poète, librettiste, compositeur, critique musical et théâtral, il est resté dans l'histoire comme le librettiste de Giuseppe Verdi[1446], sans être reconnu à sa juste valeur en tant qu'artiste à part entière. Ce compositeur doit fasciner Poli car, comme lui, il rêve d'« un nouvel » art, libéré enfin des structures formelles conventionnelles, comme le laisse entendre la suggestive composition « Dualismo ».

E sogno un'arte eterea
che forse in cielo ha norma
franca dai rudi vincoli
del metro e della forma,
piena dell'Ideale
che mi fa batter l'ale
e che seguir non so[1447].

Dans ces vers, manifeste de la poétique d'Arrigo Boito, Poli a dû trouver un encouragement à poursuivre et approfondir ses recherches pour la mise en place d'un « nouvel opéra ». Né d'un père miniaturiste et d'une mère comtesse d'origine polonaise, Boito découvre très vite l'Europe grâce à une bourse de deux ans qui lui permet, avec son inséparable compagnon Franco Faccio, de séjourner à Paris. Il y découvre la nouvelle musique française, notamment Berlioz et Meyerbeer, et est présenté à Rossini. C'est aussi l'époque où Wagner triomphe dans les milieux littéraires parisiens. De retour à Milan, Boito s'atèle à son premier opéra, *Mefistofele*, dont il écrit à la fois la musique et le livret qui suit de façon très fidèle le texte du *Faust* de Goethe. Créé à la Scala de Milan le 5 mars 1868, cet opéra rompt avec la tradition italienne du *bel canto*. Son intention était de créer un exemple d'« *arte dell'avvenire* ». Il se proposait de sortir de la « formule » (définition attribuée à l'opéra par l'auteur) pour révolutionner l'opéra italien, en conjuguant poésie et

[1445] *La Scapigliatura* était un mouvement littéraire et artistique très éclectique, né en Lombardie à la fin du XIXè siècle, qui rejetait tout dogme esthétique.

[1446] En 1875, l'éditeur milanais Ricordi le met en rapport avec Giuseppe Verdi, pour qu'il remanie le livret de *Simon Boccanegra* (1881) et pour qu'il écrive les livrets de ses deux derniers opéras *Otello* (1887) et *Falstaff* (1893), d'après Shakespeare. Il a écrit, sous l'anagramme de Tobia Gorrio, *La Gioconda* pour Ponchielli, d'après Victor Hugo et *Amleto* pour Franco Faccio. Il publie aussi des recueils de poèmes : *Il Re Orso* (1864), *Il libro dei versi* (Turin, 1877) et traduit les livrets d'opéras de Wagner (*Rienzi*, *Tristan und Isolde*). Un second opéra, *Nerone*, auquel il travaille depuis 1870, demeure inachevé à sa mort en 1918. L'orchestration en est complétée par Vincenzo Tommasini, sous la supervision de Toscanini, qui crée l'opéra à la Scala de Milan le 1er mai 1924.

[1447] Cf. Arrigo Boito, « Dualismo », in *Il libro dei versi*, Turin, Casanova, 1877, p. 53-54. [« *Et je rêve d'un art éthéré / Qui peut-être au ciel est norme / Libre des rudes obligations / Du ton et de la forme, / Plein de l'Idéal / Qui fait battre mes ailes / Et que je ne sais pas suivre* »].

musique dans une véritable unité[1448]. Mais il resta incompris par la critique de l'époque : la majestueuse représentation de presque six heures à la Scala fut un échec terrible, au point que Boito détruisit entièrement la partition musicale. Ce fut au contraire la 'wagnérienne' Bologne qui accueillit l'œuvre avec succès, en 1875, après que Boito l'eut amplement revue et réduite. Certains critiques considèrent cette seconde édition comme « le fruit d'un compromis qui trahit l'esprit philosophique »[1449] originaire ; elle n'en demeure pas moins le magnifique ouvrage théâtral auquel Poli décide de se dédier.

L'intérêt que le metteur en scène porte à cet opéra ne réside pas seulement dans la singularité du compositeur et de ses idées, mais aussi et surtout dans la matière qu'elle traite. Le jeune Arrigo Boito, âgé de 26 ans[1450], n'est certes pas le premier compositeur à s'intéresser au mythe moderne de Faust[1451] mais est peut-être le seul qui ait tenté, en Italie, de mettre en musique le poème de Goethe[1452] dans sa structure intégrale, en proposant une synthèse des deux parties[1453]. Les thématiques principales qu'il garde sont : le grand défi entre le Ciel et l'Enfer concernant l'âme de Faust ; l'infatigable soif de connaissance du protagoniste ; l'astuce du tentateur Méphistophélès qui pousse Marguerite à sa perte mais non à sa damnation, ce qui permet à Faust, après une vie à la recherche de soi-même, de se

[1448] Adriana Guarnieri, à propos de cette première représentation et de sa vocation de renouvellement très significative, affirme que la grande ambition du premier *Mefistofele* était « en substance la création d'un opéra italien "réformé" dans le sens d'un drame musical italien compétitif par rapport au drame musical wagnérien ». Adriana Guarnieri Corazzol, *Scapigliatura e musica: il primo "Mefistofele"*, in *Arrigo Boito. Atti del convegno internazionale di studi dedicato al centocinquantesimo della nascita di Arrigo Boito*, a cura di Giovanni Morelli, Florence, Olschki, 1994, p. 226.

[1449] Domenico Del Nero, *Arrigo Boito,* cit., p.110.

[1450] Arrigo Boito est né à Padoue le 24 février 1842 et il meurt à Milan le 10 juin 1918. Pour toute information biographique cf. Piero Nardi, *Vita di Arrigo Boito*, Milan, Mondadori, 1942.

[1451] Le premier musicien à s'être approprié le mythe de Faust fut probablement Joseph Strauss en 1814 et deux ans après, ce fut le *Faust* de Ludwig Spohr à voir le jour. En plus d'une longue liste de musiciens mineurs, les mises en musique les plus célèbres sont *La damnation de Faust* d'Hector Berlioz de 1846 et le *Faust* de Charles Gounod en 1859. Voici une liste non exhaustive d'autres mises en musique du mythe de Faust avant celle de Boito en 1868 : Albert Lortzing, *Don Juan und Faust*, musique pour la pièce théâtrale de Grabbe (1829) ; Felix Mendelssohn, *Die erste Walpurgisnacht* (1833); Richard Wagner, *Eine Faust-Ouvertüre* (1840) ; Robert Schumann, *Szenen aus Gœthes Faust* (1853); Franz Liszt, *Eine Faust-Symphonie* (1857).

[1452] La légende de Faust accompagnera Gœthe tout au long de son existence : il commence à y travailler en 1769, à un peu moins de vingt ans, en publie une première partie en 1808 (qui se termine à la scène de la mort de Marguerite) et une deuxième en 1832, quelques mois seulement avant de mourir, et paraîtra donc de façon posthume.

[1453] L'opéra de Boito, véritable synthèse de l'œuvre de Gœthe, commence par un Prologue au ciel où Mefistofele arrive pour lancer un défi à Dieu ; vient ensuite la première scène qui se déroule à Francfort durant le dimanche de Pâques, puis un second tableau dans le cabinet de Faust où le pacte est conclu. L'acte II est divisé lui aussi en deux tableaux : le premier se déroule dans le jardin de Martha où a lieu la rencontre entre Faust et Margherita ; le second, entièrement dédié au Sabbat infernal où Mefistofele exhibe toute sa méchanceté et toute sa perfidie à l'égard du genre humain. Les actes III et IV sont, en revanche, composés d'un seul tableau, représentant respectivement la prison où a lieu la mort de Margherita, et la Grèce antique où l'union entre Faust et Helena est scellée. L'opéra se conclut avec un Épilogue qui se passe de nouveau dans le cabinet privé de Faust et dans lequel nous assistons à sa mort et à sa rédemption. Nous nous référons à l'édition suivante : Arrigo Boito, *Mefistofele*, trad. d'André Segond, Arles-Marseille, Actes Sud/Opéra de Marseille, 1994.

dédier à la recherche du bonheur pour le genre humain. Seule cette aspiration finale garantit son salut ; en revanche, dans l'opéra de Boito, le salut du co-protagoniste - Faust - sera atteint par le retour à la foi évangélique.

Le mythe du docteur Faust n'est pas le fruit de l'imagination de Goethe mais la version moderne élaborée à la charnière entre XVI^e^ et XVII^e^ siècles[1454] : c'est une figure en partie historique[1455], en partie légendaire qui naît à la fin du XV^e^ siècle ; une variante du magicien, typologie de personnage beaucoup plus générale qui remonte à l'Antiquité. Il ne serait alors pas étrange de supposer que l'intérêt que lui porte Poli serait dû en grande partie aux origines médiévales du personnage. Ce "Giovanni Faust" – comme l'appelle Poli dans sa note d'intentions aux deux représentations, dans un élan d'italianisme et d'éponymie – « errant de ville en ville et qui se vante de ressusciter les œuvres de Platon et des grands poètes de l'antiquité et de posséder les vertus thaumaturgiques »[1456], est probablement mort dans la misère en 1540. Une trentaine d'années après sa disparition, des récits sur ses actes commencèrent à circuler : peu à peu l'homme devient un mythe et, déjà en 1587, une *Historia von Docteur Johan Faust,* anonyme, est publiée à Francfort, aujourd'hui appelée avec le nom de l'éditeur Johann Spiess. Ce texte fixait pour la première fois la légende dans ses caractéristiques fondamentales : le docteur Faust, astrologue, mathématicien et médecin, rencontre le diable avec lequel il signe un contrat par lequel il s'engage à rester vingt-quatre ans à son service en échange de l'abjuration de la foi. Dans cette toute première version, Faust finit dévoré par Satan et ses élèves retrouvent quelques années plus tard un manuscrit autobiographique sur la vie du savant[1457].

Il faudra attendre 1589 pour que la légende fasse son entrée dans le monde de la littérature officielle avec *The Tragical History of Doctor Faustus* de Christopher Marlowe, plutôt fidèle à la version de Spiess. Le démon, du nom de Mefistofilis, y apparaît pour la

[1454] Pour plus d'information au sujet de la réélaboration du mythe de Faust, ainsi que sur celle de Don Quichotte, Don Juan et Robinson Crusoé, cf. Ian Watt, *Miti dell'individualismo moderno. Faust, don Chisciotte, don Giovanni, Robinson Crusoe*, trad. italien de Maria Baiocchi et Mimì Gnoli, Rom, Donzelli, 1996.

[1455] Comme cela arrive souvent, derrière le mythe se cache un personnage réel, et cela vaut aussi pour le légendaire Faust : philosophe, alchimiste, médecin, humaniste né à Wurtemberg autour de 1480, il a mené une vie licencieuse.

[1456] Giovanni Poli, « Questa regia », in *Programma di sala. Teatro dell'Opera di Roma, XXIX stagione lirica Terme di Caracalla, "Mefistofele" 2 juillet-1^er^ août* (précisément 2-5-8-11-14-18-22-29 juillet et 1^er^ août) 1970.

[1457] La seconde légende allemande date de 1599 et l'auteur s'appelle Georg Windman. Le livre eut un grand succès et ses remaniements furent nombreux : dans l'un d'eux, paru en 1674, le personnage de Marguerite apparaît pour la première fois et enrichit ainsi le mythe d'une thématique amoureuse. Pour un approfondissement sur l'histoire du mythe de Faust, cf. Claude David, « Préface », in Gœthe, *Faust*, nouvelle traduction de Jean Amsler, Paris, Gallimard, 1995, p. 7-25.

première fois et l'œuvre se termine encore par l'inexorable damnation de Faust. Il est intéressant de souligner, pour notre analyse, que le drame de Marlowe fut repris et monté par différentes compagnies allemandes, jusqu'à devenir, comme Don Juan, une des matières les plus courantes des canevas de la *Commedia dell'Arte*. Le *Puppenspiel*, théâtre de marionnettes, fut celui qui en assura le succès à la scène, vulgarisant ainsi le mythe dans de nombreuses villes allemandes ; il semble que Goethe ait eu alors l'occasion d'assister pendant sa jeunesse à une de ces représentations. Dans le *Puppenspiel*, apparaissait souvent le masque de Kasperle, sorte d'Arlequin allemand qui, d'une manière ou d'une autre inspire et justifie le choix de Poli d'insérer dans ses deux mises en scène de nombreux masques théâtraux et même un petit théâtre de comédiens *dell'Arte* afin, selon notre hypothèse, de rendre hommage aux racines du mythe faustien.

Dans ses mises en scène de *Mefistofele*, Poli réinterprète l'œuvre à la lumière des anciens Mystères, en mobilisant sa connaissance profonde du théâtre du Moyen-âge italien. Dans les deux notes d'intention, presque identiques, des deux *Mefistofele*, Poli dit expressément que le mythe de Faust s'insère dans la tradition du *Miracle de Théophile* de Rutebeuf et de certains anonymes italiens. Cette référence, à une première lecture, semble déplacée, étant donné que *Le Miracle de Théophile* a été écrit par un anonyme italien au XIV^{e} siècle, et qu'il est devenu célèbre un siècle plus tard dans la version française de Rutebeuf, donc un demi-siècle avant la naissance de l'homme-Faust. Cette référence qu'établit Poli avec tant de désinvolture dans le deuxième paragraphe de sa note d'intention, nous étonne : pourquoi renvoyer de manière si précise à ce Miracle médiéval ? Nous savons que Poli a porté à la scène deux Miracles en 1966 à Milan[1458], lorsqu'il était directeur artistique du Teatro Studio di Palazzo Durini avec la compagnie universitaire de la ville. Les deux représentations en question sont *Le Miracle de Théophile* et *Le Miracle des trois Pèlerins*. L'histoire racontée dans le premier est celle d'un moine qui vend son âme à Satan pour obtenir des biens temporels ; il se repent et sauve alors son âme grâce à l'intervention de la Vierge Marie. Il s'agit donc d'un Faust chrétien avant la lettre, qui pour autant n'est pas mû par un désir de conscience, mais plutôt par un désir de vengeance, le pacte avec le Diable devant lui permettre de récupérer la charge d'évêque dont il a été injustement privé. Il semble donc évident que Poli, pour sa mise en scène de

[1458] T.D.M., *Una buona prova del teatro universitario*, in « Il giorno », 30 mai, 1966 ; D. Rig., « Sacre rappresentazioni a Milano », in *L'avvenire d'Italia*, 30 mai 1966 ; G.B., *Universitari nel Medioevo*, in « La notte », 31 mai 1966 ; Luigi La Rosa, *Un teatro di studenti a Milano*, in « Nazione sera», 3 juin 1966 ; « Due "miracoli" medioevali chiudono un anno di studi », in *Il corriere della sera*, 3 juin 1966.

l'opéra de Boito, se réfère à ses créations précédentes, celles de Miracles et de Mystères, en cherchant à se situer à mi-chemin entre l'ancien et le moderne[1459].

Le théâtre des origines était une thématique phare à l'époque, nous pensons en particulier au chef d'œuvre de Dario Fo, *Mistero buffo* (1969), mais aussi à des manifestations bien antérieures, et tout particulièrement à la représentation, en 1949, au Festival de la Biennale de Venise, du *Le Miracle de Théophile* de Rutebeuf, présenté par le groupe universitaire parisien Les Théophiliens dans la mise en scène de Leonard Cohen. Poli a bien pu le voir, puisqu'il est présent au même festival avec la *sacra rappresentazione*, *Laudes Evangeliorum* – un autre drame des origines –, jouée par sa compagnie Ca' Foscari. Une vingtaine d'années plus tard, Poli, avec d'autres moyens scéniques, peut vérifier dans l'opéra de Boito ses conceptions de mise en scène relatives aux drames sacrés. Dans ses notes d'intention, il explique que le mythe de Faust conserve non seulement la thématique chrétienne du Mystère, mais aussi les formes scéniques particulières qu'il a pu étudier précédemment en profondeur. L'action se déroule en effet, au-delà des normes pseudo-réalistes de temps et de lieu, dans un espace divisé en trois plans horizontaux qui correspondent aux trois règnes chrétiens : enfer, terre et ciel.

L'opéra de Boito est alors interprété par Giovanni Poli et par le scénographe et costumier Mischa Scandella, en se référant à la simplicité et à la linéarité propre au théâtre médiéval, une esthétique privilégiant la pureté du symbole. Sur le plan scénique, ce travail a permis à l'artiste, comme il le déclare, d'insérer certaines « innovations qui s'inspirent directement de la version de Goethe »[1460], telles que : la présence du chœur sur la scène durant le Prologue ; la lutte entre les anges et démons durant l'Épilogue ; et la composition, dans le Sabbat classique, du chœur masculin des gentilshommes allemands et non pas de satyres ou de Grecs, de manière à souligner l'apparition d'une nouvelle civilisation tant espérée par Goethe et réalisable selon lui seulement à travers l'union de la beauté classique (pour cela le chœur féminin est composé par des femmes grecques) et de l'esprit nordique. Un critique de la représentation de Trieste note justement :

> La collaboration entre le metteur en scène Poli et le scénographe Scandella, qui avait déjà donné des résultats très intéressants dans le domaine lyrique, comme

[1459] *Laudes Evangeliorum,* joué en 1956 par la compagnie universitaire Ca' Foscari ; *La passione di San Lorenzo* en 1960, à l'occasion de la XIVème Festa del Teatro di San Miniato ; *L'alchimia* en 1962, avec la compagnie universitaire Ca' Foscari ; *Gli astrologi,* en 1965 avec la compagnie du Palazzo Durini de Milan *; Il miracolo di Teofilo* et *Un miracolo dei tre pellegrini* en 1966, avec la compagnie universitaire de Milan ; *De Jerusalem celesti et de Babilonia Civitate infernali* en 1970, avec la compagnie du Teatro a l'Avogaria.

[1460] Giovanni Poli, « Questa regia », in *Programma di sala* cit. [« Innovazioni che s'ispirano direttamente della versione di Gœthe »].

> le *Melarance* de Prokofiev, a permis de réaliser ici, avec une véritable audace, l'aspiration de purger *Mefistofele* de ses oripeaux mélodramatiques pour le ramener à la simplicité du Théâtre médiéval, entre le Mystère et la modernité. Pour cette raison, il n'y a aucune projection et supra-structure, mais seulement des changements à vue et l'utilisation de trappes et de chariots[1461].

En effet, même dans la majestueuse mise en scène romaine, le principe des entrées et des sorties par les trappes reste inchangé, en gardant ainsi cette idée de pureté et de simplicité scéniques alors que les conditions économiques, pour une fois, permettraient à Poli un emploi plus important de machines de théâtre. Hormis ce détail (les trappes), et quoique les deux productions soient similaires d'un point de vue dramaturgique et poétique, la mise en scène de Rome, bénéficiant d'un appui financier plus important, diffère de celle de Trieste pour certains choix de réalisation scénique, comme en témoignent les documents que nous avons trouvés dans les archives, que nous analysons ci-dessous.



Ill. 26. Maquette du *Prologo* du *Mefistofele* d'Arrigo Boito, réalisée par Mischa Scandella. Teatro Verdi de Trieste – Civico Museo Teatrale Carlo Schmidl, Trieste, (1968)

Dans la maquette du Prologue de la mise en scène de Trieste (Ill. 26), « considérée comme la plus surprenante de la saison », la référence à la conception de la scénographie prônée par Adolphe Appia, que Poli évoque dans son article *Regia lirica*, cité plus haut, est immédiate. Pour Poli, les escaliers, les plans inclinés et les tréteaux de différentes

[1461] Danilo Soli, « Forza e candore medievale nel ritorno di Mefistofele », in *Messaggero Veneto*, 20 février 1968. [« la collaborazione fra il regista Giovanni Poli e lo scenografo Mischa Scandella, che aveva già dato risultati di prim'ordine nella lirica, come le *Melarance* di Prokofiev, ha affrontato qui, con indubbia audacia, il programma di togliere al *Mefistofele* l'orpello melodrammatico per riportalo alla semplicità del teatro medievale, fra il mistero e la modernità. Quindi niente proiezione e sovrastrutture ma cambiamenti a vista e uso di botolo e di carrelli »].

hauteurs sont les éléments physiques où le chœur et les acteurs peuvent se disposer horizontalement et verticalement pour exprimer ainsi sur le plan figuratif une ambiance déterminée, en animant et en faisant participer tous les éléments fixes de la scène à l'action dramatique – qui est dynamique et variable[1462]. Dans le registre des indications pour les *maestri sostituti*[1463], nous pouvons lire que pendant le Prologue, depuis la trappe positionnée à droite, entrent sur scène six diables et six danseuses (inexistants dans le *Mefistofele* de Boito), suivis par Mefistofele. Au lever de rideau, le spectateur est face à soixante hommes et quarante-cinq femmes choristes, douze garçons chanteurs figurant le chœur des âmes bienheureuses, et à un chœur composé de vingt-quatre pénitents. Cette foule impressionnante de choristes aurait dû se trouver, selon les indications scéniques de Boito, en dehors de la scène. Le choix scénique de Poli a donc dû avoir des conséquences sur l'exécution musicale et vocale ou du moins, sur la perception du public qui entendait les voix des choristes sans le filtre des parois latérales. La critique de l'époque s'aperçoit bien sûr de cette nouveauté scénique et déclare : « le chœur a eu dans cette édition un rôle de premier plan »[1464]. En effet, même au niveau visuel, comme on peut le remarquer grâce aux photographies du spectacle à Trieste (Ill. 27), l'impact du chœur dans le Prologue devait être sensationnel : une foule de choristes représentant les âmes blanches encerclait le mal et s'opposait à lui dans une confrontation compacte[1465].

[1462] Cf., Giovanni Poli, «, Regia Lirica », cit., p. 550.
[1463] Le *maestro sostituto* ou *collaboratore,* en français « remplaçant » ou « collaborateur », est le répétiteur, l'assistant du chef principal. Dans les archives de la famille Poli, nous avons retrouvé la *distinta*, c'est-à-dire le registre de la mise en scène, des accessoires, des costumes, ainsi que les maquettes des accessoires (masques, costumes, objets de scène) réalisés par Mischa Scandella, le plan du théâtre avec les indications des mouvements des chanteurs, les indications pour les maîtres remplaçants et quelques notes personnelles du metteur en scène relatives à la représentation de Rome en 1970.
[1464] En. Mont., « Mefistofele a Caracalla dopo qualche difficoltà », in *Il popolo*, 7 juillet 1970. [« Il coro ha avuto in questa edizione un ruolo di primo piano »].
[1465] Selon le cahier de mise en scène, sont présentes cent quatre-vingt-dix-sept personnes entre choristes, figurants, danseurs et acteurs : signe remarquable de l'importance des actions chorales.



Ill. 27. *Mefistofele* d'Arrigo Boito, Act I, *Place de Francfort*, Teatro Verdi de Trieste, AMP (1968).

Au niveau du jeu des couleurs, Poli et Scandella ont décidé de jouer sur l'opposition nette entre le blanc des bienheureux et le noir des esprits de l'enfer. Ce choix nous semble une autre tentative de la part de Poli de se rapprocher de la conception goethéenne du drame, car dans l'œuvre de Goethe, surtout dans la *Dédicace* et dans le *Prologue au théâtre* (ces deux premiers temps d'exposition n'apparaissent pas dans la deuxième version de Boito), il est clair que Dieu et Méphistophélès représentent les symboles de la polarité humaine de l'âme de Faust et de l'homme moderne avec « l'esprit en tumulte qui le mène loin » et qui « prend au ciel les étoiles les plus belles et de la terre les plaisirs suprêmes »[1466]. Il nous semble que Poli a voulu rendre cette conception bipolaire du monde, continuellement en tension entre la lumière et les ténèbres, à travers un chromatisme bien précis par lequel le scénographe décide de caractériser la scène du Prologue et de l'Épilogue, et d'une façon générale toute la mise en scène, du moins dans la version de Trieste.

Poli attribue donc une place centrale au chœur, qui devient alors le protagoniste absolu de l'histoire comme dans la tradition pré-eschyléenne, selon une conception éloignée du théâtre psychologique où le personnage-protagoniste exprime ses propres problèmes et angoisses, à l'écart des autres. Ce choix de donner une place principale au chœur dans l'action se charge de significations nouvelles et plus profondes, comme si Poli voulait

[1466] Gœthe,« *Prologo in cielo* », in *Faust*, cit., p. 28. [« la mente in tumulto che lo meno lontano » et « del cielo pretende le stelle più belle e della terra i piaceri supremi »].

souligner que la recherche de la vérité à l'époque moderne ne concerne pas l'individu isolé mais la société toute entière. L'être humain n'est plus perçu dans sa recherche solitaire et romantique de la vérité mais comme une partie d'un tout, dans une société en évolution : peut-être les échos des mouvements de révolte de 1968 se font-ils entendre aussi sur la scène de l'opéra italien.

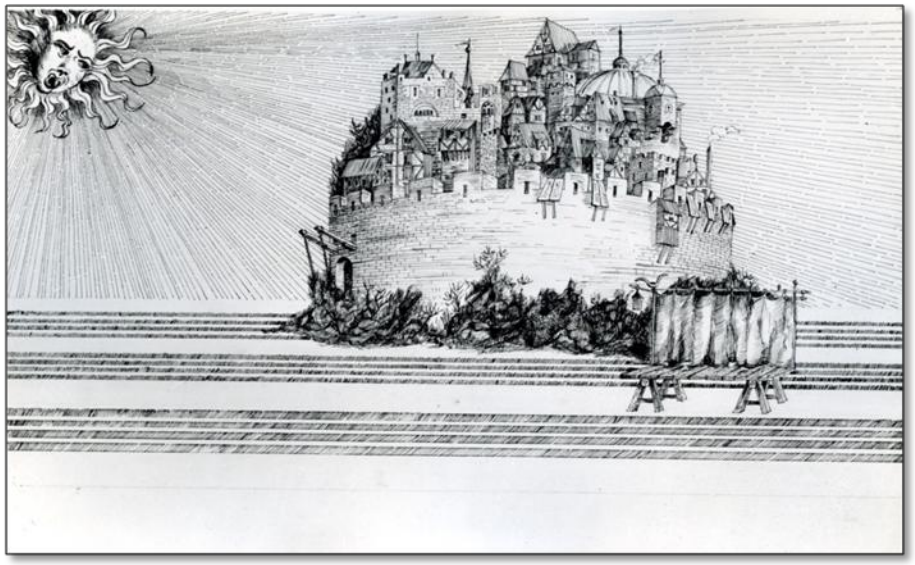


Ill. 28. *Mefistofele* d'Arrigo Boito, Acte I, *Place de Francfort*, Teatro Verdi de Trieste – Civico Museo Teatrale Carlo Schmidl, Trieste (1968).

L'influence d'un Moyen-âge gothique est également très présente dans la scène du dimanche de Pâques de la version de Trieste (Ill. 28), clairement inspirée des peintres nordiques, notamment le Hollandais Bosch et le Flamand Brueghel, auteur du célèbre tableau de *La Tour de Babel* réalisé en 1563, source indubitable d'inspiration pour la toile de fond de la scène qui représente idéalement la ville de Francfort. Arrêtons-nous maintenant sur l'analyse de ce tableau magistralement conçu et orchestré par Poli, où nous retrouvons les centres d'intérêt qui caractérisent son interprétation : la jouissance du chœur, le goût pour un esprit médiéval et l'adhésion à la pensée de Goethe. Cette première scène de l'acte I se déroule à Francfort pendant le dimanche de Pâques, la plus importante fête chrétienne, celle qui commémore la résurrection du Christ. La Kermesse de Goethe ne se déroule pas dans une localité précise, mais Boito semble avoir choisi cette ville en

référence au lieu d'édition du premier Faust comme l'a fort bien mis en évidence Alison Terbell Nikitopoulos[1467].

L'implantation scénique diffère sensiblement entre les deux éditions, même si, dans les deux cas, la place de Francfort est envahie par le peuple dans un climat de fête populaire. À Trieste, la scène se déroule devant et sur l'escalier, sous le regard attentif des divinités célestes. Le point de fuite de la scène se déplace étrangement vers le haut et indique une tension dramatique qui s'oppose à la matérialité de l'action offerte à la vue des spectateurs. Au centre, contrairement aux intentions du scénographe qui le plaçait à l'écart sur la droite (gravure ci-dessous), se trouve les tréteaux repris apparemment des images de Callot ou d'autres documents sur les pratiques des comédiens *dell'Arte* (Ill. 29).



Ill. 29 Maquette *Mefistofele*, Arrigo Boito, Acte I, *Place de Francfort*, Teatro Verdi de Trieste – Civico Museo Teatrale Carlo Schmidl, Trieste (1968).

Il n'est pas surprenant que Poli, connu à l'époque dans toute l'Europe pour ses expérimentations sur les bouffons et les personnages de la comédie improvisée, accorde à ces tréteaux une place d'honneur. La scène de pantomime a lieu après la danse des jeunes et belles paysannes, probablement en concomitance avec un long moment orchestral qui précède l'entrée du vieux Faust accompagné de son fidèle Wagner. Une autre particularité de cette scène dans la version triestine de Poli, se manifeste dans la présence d'au moins cinq moines encapuchonnés à la place du seul moine que proposait Boito. Nous avons pris connaissance de cet élément encore une fois grâce au cahier de la mise en scène. Ce choix

[1467] Alison Terbell Nikitopoulos, « Il "Faust" unica fonte del "Mefistofele"? », in *Arrigo Boito. Atti del Convegno,* cit., p. 254.

du metteur en scène se charge de sens si l'on considère les mots que Boito avait utilisés pour justifier son choix audacieux de mettre scène un moine à la place du traditionnel chien.

> Il est connu - écrivait Boito - que Goethe met à la place du moine gris un chien barbu, mais il est connu aussi que les vieilles légendes et les anciennes peintures de Faust mettent le moine gris. Nous […] avons préféré la forme ancienne, convaincus que le tempérament anticlérical du poème de Goethe serait ainsi accentué[1468].

Le sinistre moine et ses doubles, qui suivent Faust dans la foule jusqu'à sa maison, semblent incarner la continuité entre le mal et l'église, entre le sacré et le profane, dans une multiplication de présences qui confondent davantage l'esprit déjà troublé de l'ancien docteur par une représentation multiple du mal, afin d'indiquer presque son omniprésence dans la vie de toute société. Et c'est vraiment la société tout entière que Poli veut représenter sur cette place située aux pieds de la ville haute. Celle-ci, dans l'édition de Rome, prend une physionomie spatiale différente, horizontale, encadrée par trois arcs qui pourraient symboliser les trois portes de l'enfer, du purgatoire et du paradis (Ill. 30).



Ill. 30. *Mefistofele* d'Arrigo Boito, Acte I, *Place de Francfort*, Théâtre de Caracalla – Archives historiques du Teatro dell'Opera de Rome (1970).

[1468] Arrigo Boito, *Mefistofele,* Milan-Napoles-Florence, Ricordi, 1868, p. 12 (acte I, n. 3). [« E' noto come Gœthe ponga al posto del frate grigio un can barbone, ma è noto altresì che le vecchie leggende e gli antichi dipinti del Faust mettono il frate grigio. Noi […] abbiamo preferito la forma antica, convinti che l'indole anticattolica del poema di Gœthe sarebbe fors'anche, così, maggiormente accentuata »].

Dans cette deuxième production, le tréteau de *Commedia* et ses sept chariots allégoriques occupent l'immense scène des thermes de Caracalla. Mais encore une fois, les symboles démoniaques se confondent avec les symboles divins, assumant ainsi une valeur cosmique, où les polarités se rejoignent. Poli affirme : « Je crois dans un théâtre qui soit un lieu de rassemblement pour affronter et discuter des questions et des problèmes d'ampleur universelle et transcendante »[1469]. Des questions et des problèmes qu'à l'évidence lui offre l'interprétation du mythe faustien dans le *Mefistofele* de Boito, auquel il semble avoir conféré à nouveau la signification métaphorique et mythologique du drame de Goethe qui semblait s'être perdue[1470].

[1469] Giovanni Poli, in C.G., *Non si va a teatro soltanto per ridere*, cit. [« Io credo in un teatro che sia luogo di convegno per affrontare, discutere questioni e problemi di portata universale, trascendenti »].

[1470] « En matière de synthèse dramaturgique, Boito a été très habile dans le choix des moments saillants de *Faust*, mais pour construire une dramaturgie fonctionnelle propre au style opératique, il devait simplifier la source de ses références métaphoriques ». Michele Girardi, *Mefistofele: un'affascinante utopia* in : http://www.rodoni.ch/MITODIFAUST/CD2/boito-mefistofele-girardi.htm (consulté le 20 janvier 2015). [« Sotto il profilo della sintesi drammatica Boito fu [come abbiamo visto] assai abile nella scelta dei punti salienti del Faust, ma per costruire una funzionale drammaturgia di stampo operistico dovette semplificare il raffinato costrutto metaforico della fonte »].

ANNEXE : PARTIE III, CHAPITRE 2

Chronologie des mises en scènes du *Mefistofele* d'Arrigo Boito dans les plus importants théâtres d'opéra en Italie.

Teatro Comunale de Trieste (1937-2011) : 1937-38, 1950-51, 1957-58, 1967-68.

Gran Teatro La Fenice de Venise (1878-2011) : 1878-79, 1886-87, 1898-99, 1914-15, 1924-25, 1933-34, 1943-44, 1954-55, 1968-69.

Teatro alla Scala de Milan (1868 et 1950-2011) : 1867-68, 1951-52, 1957-58, 1963-64, 1994-95.

Teatro Regio de Parme (1829-2001) : 1886-87, 1890-91, 1898-99, 1904-05, 1911-12, 1921-22, 1931-32, 1937-38, 1947-48.

Teatro dell'Opera de Rome (1887-2010) : 1887-88, 1899-1900, 1902-03, 1904-05, 1909-10, 1911-12, 1913-14, 1916-17, 1917-18, 1918-19, 1919-20, 1923-24, 1924-25, 1929-30, 1935-36, 1937-38, 1940-41, 1943-44, 1944-45, 1954-55, 1958-59, 1960-61, 2009-10.

Terme di Caracalla (saison estivale du Teatro dell'Opera de Rome) : 1944, 1946, 1948, 1949, 1952, 1953, 1970.

Teatro Comunale de Bologne (1975-2012) : 1975-76, 1881-82, 1883-84, 1900-01, 1918-19, 1927-28, 1937-38, 1952-53.

Teatro di San Carlo de Naples (1737-1987) : 1983-84, 1885-86, 1888-89, 1895-96, 1898-99, 1901-02, 1904-05, 1908-09, 1911-12, 1915-16, 1919-20, 1922-23, 1925-26, 1927-28, 1934-35, 1938*[1471], 1945-46, 1950-51, 1951-52*, 1952-53*, 1955-56*, 1960-61*, 1965-66*.

[1471] Le signe /*/ indique les représentations de la saison estivale de Naples dans le cadre de la manifestation "*Estate musicale napoletana*".

CONCLUSION

> Je me suis très rarement enthousiasmé au théâtre, mais au moins quatre fois il s'agissait d'expériences magnifiques. La première fois, j'avais cinq ans et je suis allé au jardin du Luxembourg voir les Guignols. C'est probablement là que j'ai décidé d'écrire pour le théâtre. Puis j'ai vu le Kabuki, la Compagnie Ca' Foscari et le théâtre No au Japon. Je pense surtout que Ca' Foscari et les Japonais devraient être vus par les auteurs de théâtre ; ils savent ce qu'est le théâtre, c'est à dire plaisir, liberté, acrobatie, humour et jeux : le reste est de la bonne littérature, si vous voulez, mais de la littérature[1472].

Voici ce que déclare Eugène Ionesco en 1964, sur le théâtre Universitaire de Ca' Foscari et son spectacle *La Commedia degli Zanni*, qu'il avait vu jouer à Paris au Théâtre des Nations en 1960. L'un des plus importants représentants du théâtre de l'absurde en Europe et de la dramaturgie contemporaine tout court, dont les pièces sont encore jouées régulièrement, élève l'expérience de Poli au niveau des théâtres traditionnels les plus admirés par le monde occidental. Mais en réalité, comme nous l'avons souligné à plusieurs reprises, malgré son obstination et son travail quasi obsessionnel, le metteur en scène vénitien ne parvient pas à entrer dans l'Olympe des noms des grands auteurs-metteurs en scène du XX^{e} siècle. Mis à part quelques brefs éclats de reconnaissance, comme le prix remporté à Paris, qui reste toutefois circonscrit à un festival supranational, ou bien les succès obtenus outre-Atlantique comme ce fut le cas en Amérique et au Canada, trop loin cependant pour avoir une incidence sur sa renommée en Italie, il reste à l'écart ; alors que Ionesco, l'un des auteurs les plus importants de la scène nationale et internationale, saisit pleinement la puissance de Poli et de son univers théâtral. À notre tour, nous espérons avoir convaincu le lecteur de l'importance et de la richesse de la recherche de cet homme de théâtre qui s'est dévoilé à nous à la fois en tant qu'acteur (aux débuts de sa carrière), metteur en scène, pédagogue et auteur. Au terme de ce parcours, notre ambition est d'avoir complété et réorienté les études sur Poli et sur la *néo-Commedia dell'Arte*, sur ce théâtre perdu et retrouvé.

En réalité, sans aucune arrière-pensée rhétorique, il faut accepter le fait que cette étude ne prétend pas à l'exhaustivité, car pour citer encore une fois Cesare Molinari, quand on approche la *Commedia dell'Arte* et ses constellations :

[1472] Anonyme, « Ionesco manda gli attori alla nostra scuola Ca'Fosacri », in *Il Popolo*, 6 juillet, 1964. [« Mi sono entusiasmato di rado a teatro, ma almeno quattro volte si è trattato di esperienze magnifiche. La prima avevo cinque anni e sono andato ai giardini di Lussemburgo a vedere i guignol. Deve essere stato allora che ho deciso di scrivere per il teatro. Poi ho visto il Kabuki, la Compagnia Ca' Foscari e i No in Giappone. Penso sopratutto che Ca' Foscari e i giapponesi dovrebbero essere visti dagli autori di teatro; loro sanno che cos'è il teatro, cioè piacere libertà acrobazia umorismo e gioco: il resto è letteratura, buona letteratura se vogliamo »].

> On voudrait en savoir moins pour imaginer en savoir plus, puisqu'il est beaucoup plus facile de réduire peu d'éléments à un schéma unique et confortablement cohérent, que de chercher la synthèse d'une série de mémoires beaucoup plus amples et diversifiées qui souvent se contredisent[1473].

C'est ainsi que nous avons l'impression d'en savoir aujourd'hui beaucoup moins qu'au début de cette étude. Néanmoins, après ce long parcours de recherche, d'analyse documentaire et de réflexion, nous avons la conviction, sinon d'avoir donné des réponses exhaustives à nos questionnements de départ, tout du moins d'être arrivés à démêler certains nœuds.

Dans ces dernières pages, une dernière image nous vient en aide pour essayer d'éclaircir encore mieux ce phénomène de renaissance contemporaine de la *Commedia dell'Arte*, cœur même de notre thèse, celle de la dormance d'une graine. Une notion de botanique, citée dans un écrit de Robert Faure[1474], a attiré notre attention : « toute graine capable de naître, porte en elle une dormance ». Cette « dormance » est la faculté d'une graine de se tenir juste au seuil de l'éveil, à demi-endormie, attendant que toutes les conditions soient réunies pour tenter d'apparaître, d'éclore. Sans toute une série de conditions nécessaires (un degré d'humidité suffisant, un degré de chaleur, une certaine altitude, etc..), elle dort, elle attend. Cette belle image peut tout à fait résumer métaphoriquement la renaissance du jeu masqué en Europe au XXe siècle, la renaissance d'une tradition qui est restée endormie, sous-jacente, attendant les conditions socioculturelles nécessaires pour renaître dans des lieux différents.

Deux phénomènes préparent le terrain : celui de l'aversion envers le réalisme théâtral qui frappe l'Europe dans les années précédant la Première Guerre mondiale et celui que l'on définit communément "la crise des fondamentaux", caractérisée par l'écroulement des valeurs de la référentialité linguistique : *Il n'y a plus de vrai sens d'un mot.* Cette conjoncture amène la recherche théâtrale vers l'absurde, le rire, le masque. Et ce n'est pas non plus un hasard si pendant ces années l'on assiste à une arborescence imprévue de réflexions sur le comique : Bergson publie en 1900 *Le rire : essai sur la signification du comique*, Freud termine dans le même temps *L'interprétation des rêves* et en 1905 *Le mot*

[1473] Cesare Molinairi, *La Commedia dell'Arte*, cit., p. 13. [« si vorrebbe saperne di meno per poter credere di saperne di più, giacché è molto più facile ridurre a schema unitario e confortantemente coerente pochi tratti, di quanto non sia cercare una sintesi fra una serie molto ampia e diversificata di memorie che spesso si contraddicono »].

[1474] Robert Faure, « Désarroi et espérance », in Marie-Madeleine Davy, Jean-Yves Leloup, Anad Nayak, Basarab Nicolescu, Moine Puntso, Frère Anselme, D. Gasselin, Robert Faure (dir.), *Tradition et modernité. Les sagesses anciennes et l'homme à venir*, Sources, L'Original, 1988, cf. p.18-19.

d'esprit et ses rapports avec l'inconscient, puis en 1908 Pirandello publie *L'essai sur l'humorisme*.

L'affirmation enthousiaste de Ionesco prend alors tout son sens et s'insère dans une conception particulière de l'art du théâtre, où Poli trouve amplement sa place. En effet, le dramaturge franco-roumain cite exclusivement des traditions du théâtre fortement codifiées et surtout masquées (No, Kabuki). Poli n'a certes pas été le premier ni le dernier à utiliser l'objet masque pour libérer le potentiel expressif de l'acteur ; Ariane Mnouchkine, Peter Brook, ou Benno Besson se sont tournés aussi vers la recherche de traditions de jeu codé et masqué, oubliées en occident, mais dans des directions diverses, comme les traditions ancestrales du continent asiatique, celles du Topeng de Bali ou le Kabuki japonais. Poli, lui, s'est consacré à un travail de réinvention de la *Commedia dell'Arte*, en fusionnant tradition et expérimentation, en élaborant un vocabulaire gestuel précis et maîtrisé et, plus important encore, en introduisant le sens du rythme interne au masque. Pour ce faire, il a dû - et nous avec lui - se confronter à une tradition (perdue) en la réactivant. C'est seulement à ce stade ultime de notre réflexion que nous arrivons à éclaircir la question axiale : qu'est ce qu'une tradition, en revenant sur un petit conte du célèbre écrivain yiddish Isaac Leib Peretz que Ferdinando Taviani propose dans la préface de son volume *Le secret de la Commedia dell'Arte*.

Un homme - raconte Peretz - un étranger, découvrit un jour un diamant. Mais les temps étant dangereux, il décida de le cacher et l'enterra dans son jardin. Ensuite, pour ne pas oublier le lieu, il y posa une pierre. L'étranger garda le diamant secret, sans le dire à personne, pas même à sa femme, attendant des jours meilleurs. La femme de l'étranger cultivait souvent le jardin et la pierre la dérangeait, mais l'homme ne pouvait pas lui dire la vraie raison pour laquelle il fallait la laisser là ; ainsi, il trouva une argumentation qui, sans mentir, ne l'obligea pas à lui dire la vérité : « La pierre, dit-il à sa femme, est une pierre de la chance, un porte-bonheur ». Elle le crut, et quand elle se sentait affligée, elle ajoutait une autre pierre à la pierre qui était dans le jardin, pour apaiser ses angoisses et attirer la chance. De génération en génération, tandis que les pierres continuaient de s'entasser, les pères prenaient soin de raconter aux enfants, avant de mourir, le secret des pierres. Mais un jour, à cause de la négligence d'un père ou de la malveillance d'un fils, cette chaîne s'est interrompue, et l'on a perdu le sens de l'accumulation des pierres. Au fil des années, le jardin a disparu sous le tas de pierres. Les lointains descendants de l'étranger se demandent s'il est juste de continuer la tradition des pères. Dans la maison, surplombée par les pierres du bonheur, parfois on manque d'air et on étouffe. Taviani conclut : « La jeune génération

lutte contre celle des anciens à cause de la tradition que certains voudraient immuable tandis que d'autres aimeraient la changer : un tas de pierres qui dissimule ce qu'il indique. Et personne ne sait plus s'il indique quelque chose »[1475]. Donc, quand la transmission s'interrompt, comme pour le tas de pierres de Peretz, la tradition se vide de tout son sens. Ce fut le cas pour la *Commedia dell'Arte* après la « réforme » et la « restauration » au XVIIIe siècle, proposées à Venise par les deux Charles, Goldoni et Gozzi, dont il reste seulement la stylisation qu'en avait fait, surtout en France, les troupes de comédiens italiens qui, pour satisfaire les attentes d'un public exigeant, élaborent un genre théâtral où les acteurs sont emprisonnés dans des pauses stériles et des tableaux qui n'ont plus rien de vivant. Le tas de pierres représente ces formes stylisées qui cachent ce qui avait été le secret de ces acteurs - le diamant - ce qui était la vraie essence de la *Commedia* : c'est-à-dire la centralité de l'acteur. Et c'est justement ce diamant que Poli a cherché et retrouvé, marchant dans les pas des avant-gardes russes qui, avant lui, y avaient déjà eu recours.

Après avoir compris quelle avait été la formation de Giovanni Poli, ses lectures, ses repères artistiques, ce parcours aller-retour que nous avons mené entre sa théorie et sa pratique nous a permis de comprendre quelle était sa méthode de création, tant au niveau dramaturgique, dans ses 'lectures' des dramaturgies anciennes, ou dans la mise au point de sa technique très particulière des anthologies scéniques dont il n'arrive pas s'affranchir, même dans ses dernières créations, qu'au niveau plus proprement scénique, à travers la mise en place d'une esthétique expressionniste totalement dépouillée et toujours antinaturaliste. Dans ce processus de création, même si la rigueur et l'intérêt quasi philologique avec lequel il a construit ses pièces les plus remarquables comme *La Commedia degli Zanni*, ou *L'alfabeto dei villani* apparaissent comme fondamentaux, il a toujours, à sa manière, attaché une place très importante au rôle de l'acteur. Un acteur qui était pour lui, dans le domaine du théâtre de prose comme dans celui de l'opéra un acteur-auteur : voilà la grande « invention » des expérimentations du XXe siècle autour de la *Commedia dell'Arte*. Et sur ce point, Poli peut être considéré comme un pionner, du moins en Italie.

[1475] Ferdinando Taviani, Mirella Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, cit., p. 14. « La generazione dei giovani lotta contro quella dei vecchi a causa della tradizione che alcuni vorrebbe immutabile e gli altri vorrebbe mutare: un mucchio di pietre che nasconde quel che indica. E nessuno sa se indichi qualcosa ».

Elena Bucci, actrice de la compagnie de Leo de Berardinis - lui-même lié par des chemins souterrains à la pratique de Poli[1476] - déclare en parlant des années quatre-vingt-dix, ceux de la création par Berardinis de *Il ritorno di Scaramouche* (1994), un spectacle que l'on peut aussi ranger sous l'étiquette de *néo-Commedia dell'Arte*[1477] :

> Le temps était venu où chaque acteur devait se faire auteur, en s'appropriant tous les outils du métier, depuis le texte jusqu'à la création du personnage, de l'entraînement physique à la pratique de l'improvisation[1478].

La leçon que Poli tire de son expérience sur la *Commedia dell'Arte* filtre alors de manière indirecte et inattendue dans d'autres pratiques. Mais cette simple remarque suffit-elle pour affirmer qu'il a fait école ? La nécessité qu'il éprouve de remettre l'acteur au centre de la création théâtrale dépasse sans aucun doute la spécificité de cet auteur-metteur en scène et, comme nous avons essayé de le montrer, son activité de pédagogue participe à la transmission de son héritage. Sa grande innovation, ou plutôt celle qui a eu le plus de répercussions sur le travail d'autre artistes, fut l'intuition que les éléments propres à la C*ommedia* tels que le masque, l'improvisation, le travail corporel, - le tas de pierres du conte de Peretz - pouvaient être réactivés afin de devenir des vecteurs très efficaces pour l'apprentissage de l'art de l'acteur. La construction de sa méthode pédagogique, nous l'avons vu, découle directement de son travail de mise en scène avec ses acteurs-étudiants, elle doit être considérée comme l'une de ses plus grandes contributions au développement ultérieur du théâtre italien et européen.

Comme nous l'avons exposé au début de notre parcours, la *Commedia dell'Arte*, oubliée pendant presque deux siècles après la réforme goldonienne, a connu au début du XXe siècle et en l'espace d'une cinquantaine d'années un processus évolutif sans précédent, devenant matière d'études pour toute une nouvelle génération d'acteurs. De ce

---

[1476] Perla Peragallo, compagne de vie et de théâtre de Leo, fait partie de la compagnie de Palazzo Durini pendant les trois saisons d'activités dirigées par Poli, prenant part à toutes les créations, y compris à la *Commedia degli Zanni.*

[1477] Dans ce spectacle, De Berardinis réactualise les topoï de la *Commedia dell'Arte* comme celui du "*lazzo* de la mouche", un des *lazzi* typiques du Zanni des origines, déjà présent dans la *Commedia degli Zanni* de Giovanni Poli en 1958, dont nous avons vu qu'il avait été réinterprété par Dario Fo dans son spectacle la *Fame dello Zanni*, de même que dans la réinvention scénique par l'Arlequin Moretti et Giorgio Strehler de *L'Arlequin serviteur de deux maîtres*. Leo de Berardinis utilise ce *lazzo* dans un jeu singulier de dédoublement et d'ironie. Sur une toute petite estrade, deux couples de maître-serviteur s'affrontent : Pantalon et Vongola contre Lallo et Pulci. Ce n'est plus seulement Arlequin ou Zanni qui combattent leur propre faim et banquettent autour d'une maigre mouche, mais un vrai défi où les serviteurs se transforment en chiens de chasse qui se disputent l'insecte.

[1478] Elena Bucci, « Inquieti e senza salutare. L'incontro con Scaramouche », in *La terza vita di Leo. Gli ultimi vent'anni del Teatro di Leo a Bologna*, Claudio Meldolesi, Angela Malfitano et Laura Mariani (dir.), Corazzano (Pi), Titivillus, 2010, p. 128-133, cf. p. 131.

fait, en suivant à rebours la généalogie des différents maîtres et des différentes écoles[1479], il apparaît que les expériences fondatrices de la pratique de la *néo-Commedia dell'Arte* en Italie sont les suivantes : la lignée De Bosio-Strehler, la lignée Dario Fo[1480] et la voie intermédiaire proposée par Giovanni Poli. Dans le cas de notre metteur en scène, le fait d'avoir conduit un parcours à l'écart du théâtre professionnel lui a permis de conduire ses recherches en totale autonomie (à Ca' Foscari tout comme ensuite à l'Avogaria) et de dédier une partie importante de son travail à la transmission de son savoir.

Nous avons vu que certains de ses nombreux élèves ont fait de brillantes carrières dans le monde professionnel, comme Piergiorgio Fasolo. Il en est au moins un qui a su intégrer et s'approprier cet univers fantastique recréé par Poli : le vicentin Carlo Boso[1481], aujourd'hui considéré comme l'un des maîtres européens de la *néo-Commedia dell'Arte*, dont la pédagogie et la sensibilité artistique sont issues d'une formation de nature hybride, fondée d'une part sur les précieux enseignements de Giorgio Strehler et du PiccoloTeatro de Milan[1482] concernant la mise en scène et le jeu d'acteur, ainsi que de Paolo Grassi qui lui a transmis le sens et l'importance du théâtre dans la société ; d'autre part, en ce qui concerne le travail proprement dit sur la *Commedia dell'Arte* et ses personnages, sur l'apprentissage conduit aux côtés de Poli lors de sa participation, en 1965, au spectacle de *La Venetiana* de Giovan Battista Andreini, dans le cadre du Festival international de la Biennale du théâtre. Avec ce bagage, Boso élabore une poétique personnelle qui oublie parfois les données historiques, mais introduit des notions fondamentales sur le rapport acteur-spectateur et sur le rôle que les masques revêtent dans la création du rire[1483]. Un rôle qu'il estime « cathartique, et qui libère le spectateur de sa peur du drame »[1484]. Le rire, selon lui, permet au public « d'évoluer sur le plan de la conscience civique, à travers la

[1479] Pier Giorgio Nosari, « La legge di Lavoisier alla prova. Maschere e figure animate nel teatro italiano contemporaneo »,in *Commedia dell'Arte. Annuario Internazionale*, cit., p. 199-225.
[1480] Dario Fo est un cas à part car, même s'il vit la *Commedia dell'Arte* comme une nécessité, comme une obligation de retourner aux origines médiévales du théâtre, il puise ses références dans divers modèles théâtraux pour créer « son » théâtre populaire : la *Commedia dell'Arte* et les jongleurs, mais aussi le vaudeville et le théâtre de l'absurde. Cf. Anna Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Rome, Bulzoni, 2007, p. 85-86.
[1481] Codirecteur de l'Académie Internationale Des Arts du Spectacle à Versailles et metteur en scène, il anime également de nombreux stages.
[1482] En 1964, Carlo Boso est admis à suivre les cours de l'école du Piccolo Théâtre de Milan. Ensuite, il rejoint en 1967 la troupe du Piccolo Teatro, grâce au célèbre Pantalon - Nico Pepe, qui lui confie le rôle du porteur dans l'*Arlecchino servitore di due padroni* de Strehler, pour une *tournée* de onze mois en Amérique du Sud.
[1483] Carlo Boso, « Contre la mort "sucrée" », in *Bouffonneries*, n. 3, mai 1981, p. 5-10.
[1484] *Id.,* entretien réalisé par nous en avril 2007 à Paris pour notre mémoire de master II, *La Commedia dell'Arte e il Novecento : Carlo Boso e Leo de Berardinis*, soutenu en 2008 à l'Université de Pise sous la direction d'Anna Barsotti. p. 229-246, cf. p. 234.

prise de conscience de son rôle dans le système social fondé sur la propriété privée »[1485]. C'est pourquoi, explique Boso, « dans l'Art de la comédie, on ne rit pas de l'acteur bouffon qui utilise son art pour distraire le public ; dans l'art de la comédie, le rire est souvent suggéré par l'inversion des rôles »[1486]. Cette position semble en partiel désaccord avec celle de Dario Fo, pour qui le rire est plus entendu comme une arme participant à la formation de la raison et de la réflexion, puisque « le rire t'ouvre la bouche toute grande, mais aussi le cerveau et y introduit les clous de la raison »[1487]. Pour Fo, le rire est donc cruel et douloureux, tandis que la fonction cathartique-libératoire est attribuée aux pleurs. Ces deux positions convergent toutefois dans le but commun de "réveiller" le public de sa torpeur intellectuelle et de le rendre conscient de sa situation d'oppression, ce qui est exactement la direction prise par Poli avec ses derniers collages que nous avons définis comme "politiques". Cependant, Poli et Boso privilégient l'activité de metteur en scène et de pédagogue, tandis que Dario Fo entreprend une carrière d'acteur-auteur qui lui apporte la célébrité.

Comme nous l'a confié un jour Boso, pendant un vol à destination de Windsor (Canada) où nous étions invités à participer à un colloque international sur la *Commedia dell'Arte*[1488], l'idée de faire des stages de *Commedia*, axés sur la redécouverte des techniques et des masques lui était venue lors du travail sur la *Venetiana* avec Poli, car en plus des intenses répétitions, des exercices psycho-physiques sur les personnages masqués, les acteurs devaient eux même construire leurs propres masques (à l'époque en papier-mâché sur des moules en plâtre déjà existants, créés par Stefano Poli). C'est ainsi qu'au printemps 1978, Boso propose son premier laboratoire sur le Campo San Polo de Venise, réalisant une série d'ateliers à l'air libre étroitement liés à un chantier de construction de masques dirigé par Stefano Perocco di Meduna, élève de Donato Sartori. Les stagiaires participent ainsi directement à la création de masques en cuir, en s'appropriant non seulement la technique de fabrication mais également l'univers non réaliste des spectacles *dell'Arte*. Dans une interview donnée à un journaliste de *La nuova Venezia*, Stefano Perocco insiste sur l'importance de cette pratique qui « engage les

[1485] *Ibid.*
[1486] *Ibid.*
[1487] Dario Fo, Franca Rame, *Venticinque monologhi per una donna. Le commedie vol. 8*, Turin, Einaudi, 1989, p. 9. [« Ti si spalanca nella risata la bocca, ma anche il cervello e nel cervello ti si infilano i chiodi della ragione ! »].
[1488] Colloque international organisé par l'University of Windsor, de l'Ontario, sur le thème « Crossing Boundaries: commedia dell'arte across gender, genre, and geography », le 15, 16 et 17 février 2013, organisé par le Humanites Research Group et le Social Sciences Humanities Reserch Council of Canada.

participants sur deux fronts, selon moi tout aussi importants, celui de la pensée et celui du faire »[1489].

Des canevas modernes sont écrits par les stagiaires et présentés immédiatement au public pour les tester, et l'un de ces canevas, celui du *Falso Magnifico*, créé lors d'un ultérieur séminaire en 1983, est peut-être l'exemple le plus explicite de la *néo-Commedia dell'Arte*, telle qu'elle a été repensée par Poli dans certaines de ses créations-anthologies, car Poli revisite non seulement les situations et les personnages, mais aussi les conditions matérielles de la représentation. Les neuf acteurs étaient en effet en action sur une petite scène provisoire, composée de quatre planches, deux escaliers latéraux et d'une toile de fond - comme on en voit sur les fresques de Tiepolo, ou sur les gravures de Callot dans les *Balli di Sfessania* -, où les comédiens, selon Domenico Rigotti, « en transpiration, lanç[ai]ent des répliques acrobatiques sous forme de virelangues, [faisaient] des pirouettes, interpell[ai]ent le public, esquiss[ai]ent des *lazzi* et des grimaces, donnant vie à un divertissement d'une incroyable fraîcheur »[1490] que le critique estime être le véritable esprit de la *Commedia*. Ce spectacle sera repris plus de deux cents fois en Europe (Allemagne, Estonie, France, Espagne, Suisse, Turquie et Autriche), ce qui confirme sa valeur "universelle" et sa capacité à toucher tous les publics, en accord aussi avec l'une des caractéristiques originelles de la *commedia* des *zanni*, dont l'histoire s'écrit, dès son apparition au milieu du XVIe siècle, hors des limites de la péninsule : un trait qui caractérise aussi, comme nous l'avons vu, le théâtre de Poli, plus apprécié à l'étranger que dans son propre pays.

Comme l'a rapporté par ailleurs Eugenio Allegri, acteur de la compagnie TAG dirigée dans les années quatre-vingt par Boso, le chercheur italien Roberto Tessari, grand spécialiste du théâtre italien, déclara, après avoir vu *Il falso magnifico* à Venise, qu'après tant d'années à écrire sur la *Commedia dell'Arte*, c'était la première fois qu'il assistait vraiment à son avènement sur scène. Peut-être faudrait-il plutôt dire qu'il entrevoyait sa "réinvention moderne".

Cependant, Boso, à travers son théâtre, et ce à la différence de Poli, attaque de manière explicite le système politique d'aujourd'hui, qu'il juge obsolète et corrompu, en s'éloignant par-là du phénomène historique et du monde des masques qu'il adapte à ses

[1489] G. B., « I "misteri" della maschera svelati a tanti giovani attori », in *La nuova Venezia*, 5 août 1990. [« impegna i partecipanti su due fronti, a mio parere egualmente importanti, quello del pensare e quello del fare »].

[1490] Domenico Rigotti, « Ecco il vero spirito della Commedia dell'Arte », in *Avvenire*, 16 mai 1984. [« sudando non poco, tra battute scioglilingua, piroette, ammiccamenti al pubblico, lazzi e smargiassate davano vita a un divertimento freschissimo »].

exigences de metteur en scène moderne et engagé. Poli aurait sans doute trouvé cette interprétation anachronique. Au-delà de l'anachronisme, il ne faut toutefois pas sous-évaluer la réussite scénique du travail interprétatif de Boso dans la transmission d'un héritage que l'on peut appeler polien, ne serait-ce que parce que Boso a créé toute une série d'épigones et qu'aujourd'hui il se bat pour faire reconnaître la *Commedia dell'Arte* en tant que patrimoine immatériel de l'Unesco[1491]. Comme en témoigne le journaliste Francesco Lazzarini : « Les références au présent ont été encastrées dans le tissu dialogique avec naturel, comme l'a été aussi le rire intelligent qui a explosé dans le public[1492] » : un rire intelligent, précisément ce que Boso recherche.

Appelé par la suite à diriger des ateliers de ce type à Paris, dans les Jardins du Palais-Royal (1979), et en Avignon dans le festival "In", dans la Cour d'Honneur du Palais des papes (1982), Boso peut affiner sa poétique. Il se produit alors un glissement syntaxique qui probablement cache un problème sémantique. Boso inverse les termes de la notion *Commedia dell'Arte*, comme l'avait fait Eduardo de Filippo dans une de ses comédies[1493], en utilisant de préférence l'expression "*Arte della Commedia*". Il s'empare ainsi du phénomène en prenant ses distances avec une approche archéologique qu'il estime inappropriée. Pour Boso, l'*Art de la comédie* est fondé « sur la récupération de la simplicité du phénomène, en tant que forme de théâtre universelle et accessible à tous »[1494], du moins à tous « les publics possibles ». Il est « la représentation des peurs et des défauts d'un peuple, une expression populaire qui peut monter jusqu'aux gouvernements pour leur faire prendre conscience de la décadence des valeurs culturelles et sociales »[1495]. L'*Art de la comédie*, comme toutes les formes de dramaturgie consomptible, trouve chez le spectateur un interlocuteur direct. Boso apprend donc, de la confrontation verbale et scénique avec le public, les mécanismes qui rendent un spectacle vraiment vivant. Pour lui, ce rapport avec l'auditoire est certainement « l'élément le plus difficile à comprendre par les jeunes acteurs »[1496]. C'est ce qu'il cherche avant tout à leur enseigner, car il estime que les « écoles de théâtre ne font que créer des répétiteurs de

[1491] Cf. l'important travail fait à ce sujet par l'association SAT avec le projet *incommedia.it*, également promotrice de la journée mondiale de la *Commedia dell'Arte*, chaque 25 février depuis 2008, année de la première rencontre. Pour plus d'informations : http://www.incommedia.org/
[1492] Francesco Lazzarini, « Bentornata Commedia dell'Arte », cit.
[1493] Eduardo De Filippo, *L'arte della commedia*, cit.
[1494] Carlo Boso, entretien, avril 2007, cit., p. 231.
[1495] Roberto Cuppone, « Il teatro secondo Boso », in *Il giornale di Vicenza*, 18 février 1990.
[1496] Carlo Boso, in Michel Friche, « Petit lexique d'une tradition vivante », in *MAD*, 6 novembre 1996.

Molière ou de Shakespeare, des interprètes du passé » alors que « l'*Art de la comédie* demande que l'on interprète directement la volonté du public »[1497].

L'acteur, dans sa pratique, doit être un acteur "total", prêt à entrer en résonnance à tout moment avec le public, au-delà du texte écrit. Ses compétences vont du mime à la danse, du chant à l'improvisation et le travail sur le corps devient alors fondamental. Dans la méthode de Carlo Boso, toute la partie relative à la relaxation et à la concentration développée par Poli est presque absente ; elle est remplacée par un travail plus articulé sur l'acrobatie, le chant, la danse, l'escrime et le mime qu'il conduit avec son équipe (quasi de manière identique à la formation reçue à l'école du Piccolo de Milan). Mais il poursuit le travail entrepris par Poli, à partir des gravures de Callot, pour recréer et reconstruire les postures des masques.

Que reste-t-il alors aujourd'hui de la "réinvention" de Poli dans la pédagogie de Boso et de ses élèves, mais aussi au-delà, dans l'ensemble des spectacles de *commedia* qui remplissent les théâtres du Festival d'Avignon et fleurissent dans toute l'Europe ? Probablement pas grand chose, puisque les temps ont changé et que les exigences anti-véristes de Poli ont cédé la place à d'autres nécessités. Mais nous pensons que sans le travail de recherche et de formation conduit par Poli, le destin de ces personnages masqués serait très différent aujourd'hui. Pour nous, Poli est une cheville indispensable à la reconstruction du panorama européen et mondial de la *néo-Commedia dell'Arte*. Il a réinventé un système référentiel qui lui est propre, en puisant à la fois dans la tradition théâtrale italienne et dans l'avant-garde. D'autres grands maîtres l'ont fait, comme Ariane Mnouchkine avec son *Âge d'or, première ébauche* (1975). Mais cette réinvention n'a pu évidemment s'exprimer de la même manière partout. C'est pour cette raison qu'à ce stade de la réflexion menée à partir de Giovanni Poli, nous pouvons revenir sur notre définition initiale, et forger un néologisme ultérieur, celui de méta-*Commedia dell'Arte*, c'est-à-dire d'un réservoir imaginaire où s'inscrivent et se projettent différentes interprétations *à propos* de la *Commedia dell'Arte*.

Au-delà de ce que nous avons appris sur la tradition et sur sa transmission à travers le parcours de créateur et de pédagogue de Poli, nous avons la sensation d'avoir apporté aussi une importante contribution à la recherche en histoire du théâtre, en nous interrogeant sur la quête, la restitution, la compréhension et l'analyse des documents, textuels et iconographiques, et sur le traitement des archives théâtrales. Nous n'avons pas la prétention d'avoir exploité dans sa totalité la richesse documentaire que les archives

[1497] *Ibid.*

Giovanni Poli nous proposaient. Il était en effet nécessaire de les sélectionner selon leur pertinence pour la problématique à laquelle nous nous sommes consacrés, qui ne veut en aucun cas être une simple reconstruction biographique, et restreignait donc d'emblée l'usage des archives à la question centrale de la réinvention d'une tradition. Cependant, nous avons eu accès à toute une série de documents au caractère plus sociologique (correspondances avec des théâtres et organismes ministériels datant de l'époque de l'Avogaria, entre autres), qui ne figurent pas dans leur intégralité en annexe, mais que nous avons soigneusement dépouillés et classés en vue de faciliter leur consultation par les futurs chercheurs. Ce qui concerne par exemple l'organisation de tournées dans le réseau des Instituts culturels italiens mériterait une étude ultérieure poussée qui pourrait contribuer à éclaircir la question de la présence théâtrale italienne à l'étranger à l'époque contemporaine et cet *intreccio* des voyages, des échanges artistiques et culturels « connus seulement par fragments », dont Ferdinando Taviani parlait déjà en 1986[1498].

Qu'on nous permette donc de clore - provisoirement ! - ce long voyage dans les archives de Giovanni Poli, par deux réflexions sur l'histoire et le rôle de l'historien : celle de Paul Ricœur, qui affirme que « l'histoire survient quand la partie est terminée »[1499] ; et celle d'Arlette Farge pour laquelle son écriture doit garder le goût de l'inaccompli « en refusant de ne rien clore, en évitant toute forme souveraine des savoirs acquis »[1500].

[1498] Ferdinando Taviani, « Il teatro italiano in Viaggio », in *Lettera dall'Italia*, année1, n°1/2, Rome, 1986, p.11. [« conosciuto solo per frammenti »].
[1499] Paul Ricœur, *Temps et Récit*, vol. I, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 222.
[1500] Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, cit., p. 146.

INDEX DES NOMS ET DES TITRES

1

10 km da Jannercity (A) (Castri, L. et Carminati, A.) ; 142

A

Âge d'or (L') (Mnouchkine, A.); 35, 238, 261

Ailloud-Nicolas, Catherine; 244

Albert, Wil; 200, 201

alfabeto dei villani (L') (Poli, G.); 343, 357, 360, 362, 368, 369, 371, 374, 375, 425, 431, 439, 451

Alberti, Carmelo; 41, 43, 101, 105, 126, 129

Alberti, Luciano; 464

Alberti, Luigi; 462

Alfieri, Vittorio; 173

Allegri, Eugenio; 50

Alphabet de habitants(L'); 425

Amfiparnaso (L') (Vecchi, O.); 265, 266, 271, 282, 316, 445

Amiard-Chevrel , Claudine; 237

amore delle tre melarance (L') (Gozzi); 340, 405, 457, 458, 459, 460, 467

Amour des trois oranges(L') (Prokofiev, S.); 458, 460

Amour médecin (L')(Molière); 203

Anconitana (L') (Ruzante); 235

Andreini, Francesco; 303, 304, 330

Andreini, Giovan Battista; 38, 200, 269, 303, 330, 384

Andreotti Loria, Edoardo; 130

Anniversario (L') (Tchekhov, A.); 136

Anouilh, Jean; 74, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 88, 107, 136, 149

Antigone (Anouilh, J.); 73, 78, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 89, 90, 91, 94, 96, 100, 106, 107, 110, 136, 149

Antoine, André; 91

Apocalypsis cum figuris (Grotowski, J.); 238, 356

Apollonio, Mario; 213, 303, 304, 305, 306

Appia; 67, 72, 84, 86, 87, 290

Arden of Feversham (Anonyme); 142

Aristote; 16, 82

Arlecchino servitore di due padroni (L') (Strehler, G.); 20, 123, 124, 175, 206, 215, 216, 261, 299, 321

Arlecchino, l'amore e la fame (Ferrante, L. et Soleri, F.); 124

Arlequin valet de deux maîtres (Boso, C.); 37, 216, 437

Artur Ui (Brecht, B.); 443

Assiuolo (*L'*) (Cecchi); 350

Augellin Belverde (L') (Poli, G.); 44, 158, 184, 189, 190, 191, 197, 200, 202, 203, 204, 207, 217, 227, 249, 294, 453

augellino belverde (L') (Gozzi, C.); 41, 184, 187, 254, 446

Avron, Philippe; 415

B

Bablet, Denis; 236, 258

Baffo, Giorgio; 377, 380

Ballabile per jazz (Una) (Castri, L. et Carminati, A.); 142

ballo dei ladri (Il) (Anouilh); 149

Banchieri, Adriano; 369

Baraguey d'Hilliers, Louis; 246

Barba, Eugenio; 34, 35, 87, 237, 355, 356
Barbieri, Niccolò; 303
Bardella, Mario; 107
Barouf à Chioggia (Poli, G.); 41, 425, 451, 453, 455
Barrault, Jean-Louis; 119, 355, 442
baruffe chiozzotte (Le) (Goldoni, C.); 48, 215, 425, 451
Baseggio, Cesco; 213, 222, 344
Beaulne, Martine; 436
bella Franceschina (La) (Anonyme); 265, 268, 270, 282, 318
Bembo, Pietro; 338, 353
Benassi, Memo; 133
Benini, Emilio; 58, 59
Benini, Ferruccio; 59, 204
Bensasson, Lucia; 35, 50, 438
Bentley, Eric; 119, 120, 150
Benveniste, Emile; 175
Bergson, Henri; 123, 277
Bersaglio (Il) (Ferrante, L.); 73
Bertinato, Paolo; 50, 389
Bertini, Cristiana; 418
Bertolazzi, Carlo; 59
Bertolini, Alberto; 82, 86, 104, 105, 108, 110, 203
Besnard, Patrice; 44, 420
Betti, Ugo; 112
Bilora (Ruzante); 363
Boccace, Jean; 350, 353, 354
Boccardi, Virgilio; 42, 44, 70, 74, 75, 182, 295, 301
Bocchelli; 146
Bonacini, Giovanna (Sissi); 50, 294, 295, 296, 297, 340
Bontempelli, Massimo; 112
Borsato, Alfredo; 414
Borsato, Renato; 134, 150
Bortoluzzi, Ferruccio; 66
Bosisio, Paolo; 24
Boso, Carlo; 17, 38, 50, 124, 200, 437, 438
Bosson, Jacques; 410
bottega del caffè (La) (Goldoni, C.); 61
Bouchers (Les)(Icres, F.); 92
Bozzo, Sergio; 295
Bragaglia, Anton Giulio; 113, 114, 115, 235, 267, 287, 298, 302, 311, 402, 408
Bravure (Le) (Andreini, F.); 303, 304
Brecht, Bertold; 91, 119, 120, 122, 149, 234, 235, 266, 332, 334, 385, 447, 467
brocca rotta (La) (Kleist, von H.); 109, 110
Brook, Peter; 87, 139, 238, 261, 401
Bruckner , Ferdinand; 233, 243, 244
Brunelli, Bruno; 119
bugiardo (Il) (Goldoni, C.); 165
Buleghin, Arturo; 103
buona moglie (La) (Goldoni, C.); 239, 240, 241, 248, 250, 251, 254, 377
Byland, Pierre; 410, 415

C

cabine des acrobates (La) (Meyerhold, V.); 36
Calendoli, Giovanni; 338
Callot, Jacques; 27, 34, 298, 305, 312, 313, 433, 434, 435, 439, 479
Calmo, Andrea; 90, 121, 158, 159, 163, 164, 299, 330, 331, 332, 333, 336, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 362, 363, 364, 365, 375, 378, 405
Calza, Carlo; 386
Campi, Gian; 50, 134, 168, 182, 183, 192, 198, 206, 293, 294, 297, 309, 322, 405, 415, 418, 442, 443, 444, 452, 453

campiello (*Il)* (Goldoni, C.); 73, 170, 171, 239, 380, 457
Cantinella, Benedetto; 122
Caracusi, Andrea; 129
Carminati, Andrea; 147
Carminati, Attilio; 142, 143
Carcassa (La) (Ferrante, L.); 73, 333
Carpaccio; 167, 168, 290, 291
Carrière, Jean-Claude; 238
carrozza del Ss. Sacramento (La) (Mérimée, P.); 108
casa nuova (La) (Goldoni, C.); 241, 248, 258
Casanova, Giacomo; 102
Castri, Lino; 142, 143
Castro, Luigi; 147
Cavalieri, Gino; 346
Cavalleria rusticana (Mascagni, P.); 62
Ceccarello, Donatella; 134, 295
Cecchi, Giovan Maria; 350
Cecchini, Pier Mari; 30, 303
cerchio di gesso del Caucaso (Il) (Brecht, B.); 149
Cervantès; 152
Cherea *cf.* de' Nobili, Francesco; 28, 122
Cibotto, Gian Antonio; 271, 390, 415, 418, 419
Cimador; 122
Cimici (Le) (Maïakovski, V.); 146
Cioffi, Bruno; 50, 294, 295
Cioffi, Dorino; 150, 197, 205, 228, 289, 290, 295, 341
Citron, Renée; 415
Colautti, Parsifal; 207
Coletti, Efisio; 414
Collard, Léo; 189
Colonnello, Maria Pia; 134, 183, 228, 294
Commedia degli Zanni (La) (Poli, G.); 38, 40, 51, 52, 148, 150, 157, 224, 261, 262, 263, 267, 268, 269, 270, 278, 281, 284, 285, 286, 290, 292, 294, 297, 298, 299, 301, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 314, 315, 318, 323, 329, 332, 333, 336, 341, 350, 375, 376, 381, 396, 407, 426, 435, 439, 442, 444, 456
Con l'amore non si scherza (de Musset, A.); 148
conclusioni del Dottor Gratiano (Le) (Anonyme); 265, 270, 273, 274, 275, 276
Contardini, Livia; 204
Contrasti (Giustiniani, L.); 363, 364, 365
Contrasto tra il Capitano e lo Zani (Anonyme); 265, 269, 277
Copeau, Jacques; 35, 38, 39, 74, 86, 87, 113, 114, 235, 411
Cosma, Lydia; 295
Costa, Orazio; 95, 98
Craig, Gordon; 35, 72, 84, 86, 90, 93, 96, 98, 99, 114, 115, 290, 466
Criminels (Les) (Bruckner , F.); 243, 244
Croce, Benedetto; 303
Croce, Giulio Cesare; 369, 393
Cronache veneziane (Poli, G.); 357, 359, 362, 363, 365, 366, 368, 395

D

Dalcroze, Jacques; 115
D'Amico, Silvio; 98, 105, 112, 116, 128, 178, 330
D'Annunzio, Gabriele; 97, 112
Dante; 269, 353, 354
D'Arbela, Serena; 66, 72, 78
Dasté, Jean; 119
Dasté, Marie-Hélène; 119

Dazzi, Manlio; 302
De Amicis, Vincenzo; 113, 303, 306
De Bartholomeis, Vincenzo; 303, 306
De Berardinis, Leo; 17, 34, 35, 38, 438
De Bosio, Gianfranco; 18, 42, 51, 86, 105, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 130, 133, 150, 164, 322, 329, 448, 456
De Filippo, Eduardo; 23
De Marinis , Marco; 237, 238
de Monticelli, Roberto; 341
de Musset, Alfred; 149
De Sanctis, Francesco; 32, 229
de Valle-Inclán, Ramon; 152
Debussy, Claude; 82
Decroisette, Françoise; 102, 186, 197, 217, 383
Decroux, Etienne; 35, 119, 355, 412
del Vivo, Caterina; 45, 47
Della Porta, Giambattista; 268, 269, 270, 271, 278, 456
Dessons, Gérard; 175
di Alessi, Stefano; 335
Di Martino, Giuseppe; 410
di Martino, Renata; 107
di San Secondo, Rosso; 112
Diderot, Denis; 360
donna di garbo (La) (Goldoni, C.); 223, 225
donna serpente (La) (Gozzi, C.); 460
donne curiose (Le) (Goldoni, C.); 170
donne di buon umore (Le) (Goldoni, C.); 230
donne gelose (Le) (Goldoni, C.); 158, 170, 179, 180, 183, 188, 189, 191, 216, 217, 239, 241, 247, 250
Dort, Bernard; 142
due comedie in comedia (Le) (Andreini, G.B.); 384
due Fiorine (Le) (Poli, G.); 347
Dullin, Charles; 35, 74, 114
Dursi, Mario; 183
Dursi, Massimo; 291

E

Esslin, Martin; 410, 411, 412

F

Fabris , Renzo; 228
famiglia dell'antiquario (La) (Goldoni, C.); 169
fantesca (La) (Della Porta, G.); 268, 269, 270, 271, 278
Farge, Arlette; 46, 48, 49
Fasolo, Piergiorgio; 50, 397, 404, 418, 420, 425, 432, 439, 440
Ferrabino, Aldo; 119
Ferraguzzi, Renzo; 66
Ferrante, Luigi; 66, 72, 73, 77, 105, 182
Ferrone, Sirio; 23, 25, 29, 174, 296, 300, 314, 507
feudatario (Il) (Goldoni, C.); 230
Fido, Franco; 215
figlia di Jorio (La) (D'Annunzio, G.); 97
figlia ubbidiente (La) (Goldoni, C.); 223, 227
finta ammalata (La) (Goldoni, C.); 158, 186, 189, 203, 205, 206, 208, 229, 293
finto marito(Il) (Goldoni, C.); 26
Fiorina (La) (Calmo, A.); 346, 348, 369, 370
Foà , Daniela; 418, 419
Fo, Dario; 280, 281, 299, 323, 357, 474
Folena , Gianfranco; 239, 337, 351, 454
Forestier, Georges; 379
fortuna di Flavio (La) (Scala, F.); 384
Fortuny, Mariano; 67; 144
fourberies de Scapin (Les) (Molière); 71
Franco, Veronica; 386, 391, 392, 395

Frate (Il) (Grazzini, A. dit Lasca); 350
Fuchs, Georg; 117, 406, 466

G

Gaiotti, Enzo; 109, 110
galas del difunto (Las) (Valle-Inclán, R.); 152
Gallina , Giacinto; 58; 59; 60
Gambelli , Delia; 280
García Lorca, Federico; 152
Geron, Gastone; 58, 66, 67, 72, 73, 74, 128, 139, 150, 229, 259, 450
Gautier, Théophile; 34, 113
Gherardi, Evaristo; 33
Ghersetti, Francesca; 45
Giachetti , Gianfranco; 59; 60
Gillot, Claude; 34
Ginzburg, Carlo; 16, 18
giocatore (Il) (Goldoni, C.); 239, 241, 243, 248, 249, 251, 256, 257, 377, 457
Giraudoux, Jean; 149
Giustiniani, Leonardo; 363, 364
Givelegov, A.K.; 174
Goethe, Johann W. von; 109, 110, 111, 470, 471, 472, 473, 474, 477, 478, 479, 481
Goldoni, Carlo; 21, 31, 32, 35, 37, 44, 48, 58, 59, 61, 64, 97, 100, 103, 104, 113, 131, 142, 157, 158, 159, 165, 169, 170, 171, 173, 174, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 183, 184, 186, 188, 189, 191, 202, 203, 204, 206, 207, 208, 213, 215, 216, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 229, 230, 231, 238, 239, 242, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 258, 259, 260, 261, 263, 266, 299, 302, 303, 314, 331, 339, 376, 377, 378, 380, 382, 383, 384, 385, 405, 415, 425, 433, 437, 448, 450, 451, 454, 455, 456, 458, 460, 512
Gontcharova, Nathalie; 97
Gorki, Maxime; 145; 183
Gosselin, Sylvie; 424
Gozzi, Carlo; 31, 32, 41, 44, 102, 157, 158, 159, 184, 186, 187, 188, 189, 191, 192, 195, 196, 197, 198, 199, 201, 216, 217, 262, 299, 331, 333, 339, 382, 405, 446, 458, 459, 460, 461, 462
Granet, Marcel; 16
Grassi, Paolo; 63, 70, 104, 118, 154, 284, 44
Grazzini, Anton Giulio *cf.* Lasca
Greal, Barry Ala; 200, 201
Gronchi, Giovanni; 213
Grotowski, Jerzy; 238, 261, 356, 412
Guardi, Francesco; 378
guardia cuidadosa (La) (Cervantès); 152
Guerrini, Gualtiero; 98

H

Happy Journey to Trenton and Camden (The) (Wilder); 137
Hauptmann, Gerhart; 234
Herry , Ginette; 239
Hobsbawm, Eric; 33, 118
Hoffmann; 36, 188
Huis clos (Sartre); 77, 79, 89, 106, 107, 136

I

Icres, Fernand; 92
importanza di chiamarsi Ernesto (L') (Wilde, O.); 142
Incognita (L') (Goldoni, C.); 208, 219, 229
Ircana in Julfa (Goldoni, C.); 230
Iurissevich, Adriano; 50

J

Jouvet, Louis; 35, 71, 74

L

Lasca; 264, 350, 435
Laudes Evangeliorum (Poli, G.); 231, 474
Lazzerini , Lucia; 352
Lecoq, Jacques; 35, 39, 41, 119, 122, 123, 355, 356, 367, 410, 411, 412, 415, 448
Ledent, Roger; 180, 190, 202
Legoff, Jacques; 46, 47
Lehmann, Hans-Thies; 232, 233, 234
Leon Bert, Leony; 109
Lepsky, Enrico; 50, 109, 182, 229, 293, 294
Locandiera (La) (Goldoni, C.); 179
Lodovici, Carlo; 169, 214
Long Christmas Dinner and Other Plays in One Act (The) (Wilder); 137
Longhi, Pietro; 378
Loria; 40, 295
Lovarini, Emilio; 159
Lucignani, Luciano; 149
Lukács, Georg; 110
Lukas, Will; 106, 108
Luzzato, Gino; 126; 144

M

madre amorosa (La) (Goldoni, C.); 223, 225, 227
Maeterlinck , Maurice; 234
Maganza, Giovan Battista; 369
Mahabharata (Brook); 238, 261
Maïakovski, Vladimir; 146
malato immaginario (Il) (Molière); 140, 141, 148
Mamole e Buli (Poli, G.); 357, 385, 386, 391, 392, 394, 395, 397, 439
Mamone, Sara; 48
Mamprin, Lodovico; 152
Manchisi, Marco; 438
Mangini, Nicola; 57, 59, 347, 362
Manin, Ludovico; 376, 377, 380
Mann ist Mann (Brecht, B.); 150
Manzoni, Alessandro; 353
Marceau, Marcel; 35, 72, 119, 355
Marcozzi, Giorgio; 414
Mariotti, Arnaldo; 341
Marliani, Maddalena; 179
Marotti , Ferruccio; 280, 402
Martelli, Pier Jacopo; 171
Mascagni, Pietro; 62
maschere latine (Le) (Poli, G.); 286, 307, 308, 309
massere (Le) (Goldoni, C.); 158, 169, 170, 171, 176, 177, 178, 181, 183, 184, 188, 190, 197, 204, 216, 239, 240, 247, 250, 285, 313, 377
matrimonio segreto (Il) (Cimarosa, D.); 456, 457
Mattesco, Silvio; 295
Mazzuccato, Otto; 191
Mefistofele (Boito, A.); 457, 458, 469, 470, 473, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481
Meldolesi, Claudio; 87, 120, 132, 133, 134
Meneghesse, Carlo; 193
Meneghetti, Egidio; 119
Meney, Bernard; 425
Mercante di Venezia (Il) (Shakespeare, W.); 61; 62
Mère (La) (Brecht, B.); 443
Mère Courage (Brecht, B.); 443
Merlin, Lina; 388
Meschonnic, Henri; 175

Meyerhold, Vsevolod; 36, 113, 114, 115, 145, 157, 175, 187, 234, 235, 355, 406, 460
Milani, Roberto; 134, 414
Miles gloriosus (Plaute); 456
mimo e Noi (Il) (Boso, C.); 124
Miracle de Théophile (Le) (Rutebeuf); 473, 474
Miracle des trois Pèlerins(Le) (Anonyme); 473
Mistero Buffo (Fo, D.); 281, 299, 323, 357
Mitchell, John D.; 41, 200, 446, 450
Mnouchkine, Ariane; 35, 87, 238, 261, 438
Molière; 31, 113, 140, 141, 149, 203
Molière (Il) (Goldoni, C.); 171
Molinari, Cesare; 279
Momo, Arnaldo; 66, 77, 104, 106
Mondadori, Arnaldo; 213
moneta falsa (La) (Gorki, M.); 145; 183
Montale, Eugenio; 152
morale della Signora Dulska (La)(Zapolska); 145
Morassi , Giuseppe (Bepi); 420, 425
Morbinose (Le) (Poli, G.); 170, 240, 247, 251, 259, 260
Moretti, Marcello; 321, 322, 323, 405
Moscheta (La) (Ruzante); 120, 121, 329
mostro turchino (Il) (Gozzi, C.); 460
Mouches (Les) (Sartre); 149
Mounin, Georges; 410
Muraro, Michelangelo; 344
Mutter Courage (Brecht, B.). *Vedi* Mère Courage

N

Nencioni , Giovanni; 353
Noella del tasco (Ruzante); 335
Nogara , Gino; 229, 231, 337
Novelli, Ermete; 204

O

Olimpia (L') (Della Porta, G.); 456
Ortolani, Giuseppe; 174, 213, 220, 302
Otello (Shakespeare, W.); 62
Ottonelli, Gian Domenico; 28

P

Padoan, Giancarlo; 228, 295
Padoan, Renato; 50, 134, 446
padre di famiglia (Il) (Goldoni, C.); 239
padre rivale di suo figlio (Il) (Poli, G.); 384
Pagan, Giovanni; 251
Pagliacci (Mascagni); 62
Pallini, Michele; 418, 422, 423, 430
Pandolfi, Vito; 87, 124, 224, 266, 267, 268, 270, 271, 272, 273, 275, 276, 287, 288, 292, 299, 301, 305, 310, 316, 317, 318, 319, 329, 380, 381, 440
Paone, Remigio; 286
Papafava, Lieta; 119
Parabosco , Girolamo; 349
*Paradise Now (*Living Theater); 238, 356
Paro, Loretta; 45
Pasolini, Pier Paolo; 76, 353
Pastorello , Felice; 257
Peragallo, Perla; 38
Perelda, Giovanni; 294, 295, 414, 418
Perocco, di Meduna Stefano; 17, 18, 34, 437, 438
Perrini, Alberto; 129, 131, 147, 333, 447
Perrucci, Andrea; 303, 435
Pétrarque, Francesco; 338, 353
pettegolezzi delle donne (I) (Goldoni, C.); 131, 223

Petternella, Mirko; 138
Piccoli, Fantasio; 133
Picozzi, Carla; 18, 74, 171, 205, 228, 314, 420
Piovana (La) (Beolco, A. *cf.* Ruzante); 158, 330, 334, 338, 341, 442
Pirandello, Luigi; 87, 96, 97, 112, 330, 331, 332
Piscator , Erwin; 233, 234, 235, 343, 357
pitocchi fortunati (I) (Gozzi, C.); 158; 333
Pitoëff, Georges; 87
Pizzinato, Armando; 65; 70; 134
Poggiani, Giuliana; 129
Poli, Stefano; 44; 294; 417; 444
Possenti, Eligio; 284
Pozione (La) (Calmo, A.); 346
Prince Constant (Grotowski, J.); 261
Prokofiev, Sergueï; 340, 405, 457, 458, 459, 460, 461, 463, 475
Prosperi, Giorgio; 341
Pulcinella delle tre spose (Pandolfi, V.); 288
puntigli domestici (I) (Goldoni, C.); 223, 227
Puppa, Paolo; 63, 101, 129, 134, 153
putta onorata (La) (Goldoni, C.); 240, 247, 250, 253, 377

R

Rasi, Luigi; 114, 303
Rebora, Roberto; 369
Reinhardt, Max; 36, 39, 61, 62, 71, 82, 86, 87, 175, 312
Renier, Paolo; 376, 377
Rhodiana (Poli, G.); 347, 350, 355, 357, 358, 359, 360, 361, 371
ritorno di Scaramouche (Il) (de Berardinis, L); 438
Rizzardini, Gino; 66; 72; 83
Robecchi Brivio, Erminio; 110
Rocca, Gino; 59; 61
Rodiana (Calmo, A.); 346, 348, 349, 352
Rogara, Gino; 315
Romero, Carlos; 152
Ronchese, Mario; 166, 290
Rossini; 58, 280
Rouleau, Raymond; 79
rusteghi (I) (Goldoni, C.); 170, 215, 241, 248, 250, 253, 376, 377
Rustichelli, Bartolomeo; 369
Ruzante *cf.* Beolco, Angelo; 90, 118, 120, 121, 122, 158, 159, 163, 164, 224, 235, 299, 329, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 344, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 359, 360, 362, 363, 368, 369, 370, 372, 379

S

Sacchi, Antonio; 184, 186, 202
Saltuzza (Il) (Calmo, A.); 344, 345, 346, 348, 350
Salvini, Guido; 62; 64
Sand, George; 27, 34, 35
Sanesi, Ireneo; 303; 306
Sanluca, Vittorio; 207
Sartori, Amleto; 117, 118, 122, 123, 438
Sartori, Donato; 34
Sartre, Jean-Paul; 77, 79, 88, 89, 106, 107, 136, 149
Savinio, Alberto; 96, 112
Scala, Flaminio; 26, 384
Scandella, Mischa; 66, 72, 73, 83, 84, 90, 108, 110, 130, 134, 309, 341, 342, 427, 458, 462, 463, 474, 475, 477
Scannapieco, Anna; 42, 126, 129, 131, 139

Schacherl, Bruno; 42, 94, 101, 111
Scherillo, Michele; 113, 303, 306
Schiller, Leon; 36
Schino, Mirella; 87
Schultz, Johannès Heinrich; 421
Schumann, Robert; 82
Scolf, Rino; 208
Selvatico, Riccardo; 58; 60
Serena, Antonietta; 390
servitore di due padroni (Il) (Goldoni, C.); 184, 230, 256
Shakespeare, William; 61
Sharoff, Peter; 62
Siciliano, Italo; 127
Sior Todero brontolon (Goldoni, C.); 213, 241, 248, 253
Skuszanza, Krystyna; 215
Soleri, Ferruccio; 124, 322
Songe d'une nuit d'été (Shakespeare, W.); 62
Sophocle; 78; 80; 81
Spadaro, Nino; 430, 432, 440
spagnolas (La) (Calmo, A.); 344, 345, 348, 349, 351, 363, 365, 379
Spagnuolas (Las) (Poli, G.); 158, 299, 336, 344, 346, 348, 352
Sposa Persiana (La) (Goldoni, C.); 230
Squarzina, Luigi; 86, 87, 174
Stanislavski, Constantin; 36, 52, 72, 115, 355, 385, 406, 408, 419, 421, 426, 427, 429, 432, 433, 449, 467, 468
Stiefel, Erhard; 438
Stoppato, Lorenzo; 303, 306
Strehler, Giorgio; 18, 21, 39, 51, 70, 82, 86, 87, 104, 105, 118, 119, 120, 122, 123, 124, 150, 154, 164, 174, 206, 215, 216, 256, 261, 284, 299, 309, 312, 321, 322, 355, 405, 437, 438, 447, 507
Sugana, Luigi; 59
Szondi , Peter; 232, 235, 242

T

Tagliapietra, Sara; 78, 83, 107
Tairov, Aleksandr Jakovlevic; 36, 72, 91, 96, 355
Tamburi nella notte (Brecht, B); 150, 266, 332
Tassini, Giuseppe; 386
Taviani, Ferdinando; 33, 34, 37, 114, 117, 403
Tchekhov, Anton; 136, 145, 233
Teatro celeste (Andreini, G.); 303, 304
teatro comico (Il) (Goldoni, C.); 186, 216, 223, 225, 384
Tessari, Marina; 432, 440
Tessari, Roberto; 88
Tiepolo, C.A.; 378
Tomadoni, Simon; 377, 380
Tornati, Lino; 418
Tasso, Torquato; 385
Torres, Duilio; 61
Tragedia e coro per 10 clowns (Perrini, A.); 333
Tragical History of Doctor Faustus (The) (Marlowe, C.); 472
Tramontin, Gianfranco; 414
Traunitz; 27
Travaglia (Il)(Calmo, A.); 346, 347, 348, 349, 357, 359, 375, 378
tre sorelle (Le) (Tchekhov); 145
Trezzini; 60
Trifone , Pietro; 353
Troni, Umberto; 152

U

Una delle ultime sere di carnovale (Goldoni, C.); 170
uomo di mondo (L') (Goldoni, C.); 240, 248, 250, 252, 254, 255, 256
*uomo e' un uomo (Un) (*Brecht). cf. *Mann ist Mann*
uomo prudente (L') (Goldoni, C.); 227

V

vaccaria (La) (Ruzante); 335
Vakhtangov, Evgueny; 36, 187
Valente, Tiberio; 126
Valeri, Diego; 119
Veauvy, Christiane; 388
Vecchi, Orazio; 265, 271, 283, 316, 458
vedova scaltra (La) (Goldoni, C.); 216, 456
Veinstein, André; 410
*Venetiana (La) (*Giovan Battista Andreini); 38, 200, 299, 331
Venexiana (La) (Anonyme XVI^{e} siècle); 157, 158, 159, 161, 164, 165, 166, 168, 169, 170, 171, 181, 182, 188, 197, 217, 222, 223, 224, 225, 262, 265, 266, 271, 283, 290, 293, 345, 351, 363, 365, 433
Venezia di Goldoni (La) (Poli, G.); 218, 231, 235, 238, 239, 240, 241, 243, 248, 257, 259, 260, 294, 378
Venier, Maffio; 254, 391, 392
ventaglio (Il) (Goldoni, C.); 97
Vescovo, Piermario; 163
Vianello, Mino; 101
Vianello, Nereo; 343, 344, 346, 350
Vie de Galilée (La) (Brecht, B.); 443
Vilar, Jean; 154
viluppo (Il) (Parabosco, G.); 349
Visconti, Luchino; 107, 174, 215
Vivaldi, Antonio; 82
Viviani, Raffaele; 61
Von Kleist, Heinrich; 88, 109

W

Wagner; 156
Wahba, Ghobrial; 385
Watteau, Gilles; 34, 396, 433
Wilde, Oscar; 142
Wilder, Thornton; 88, 106, 108, 136, 137
Williams, Tennes; 88, 106

Z

Zago, Emilio; 59
Zago, Ferruccio; 58
Zajotti, Adolfo; 64, 88, 125, 137, 160, 163, 214
Zanni Rosiello, Isabella; 46
Zanzotto, Andrea; 76
Zapolska, Gabriela; 145
Zappa, Gino; 127, 313, 426, 428
Zardo, Franco; 207, 293, 295
Zecchi, Giorgio; 66
Zernitz, Virgilio; 134
Zorzi, Ludovico; 117, 120, 121, 122, 161, 329
Zuan Paolo; 121

TABLE DES ILLUSTRATIONS[1501]

p. 84 : Ill. 1. *Antigone* - Jean Anouilh, maquette de Mischa Scandella, Théâtre La Fenice - AMP, Venise (1946).

p. 137 : Ill. 2 *Felice Viaggio* - Thornton Wilder, Aula Magna Université Ca' Foscari - AMP, Venise (1948).

p. 166 : Ill. 3 *La venexiana* - Anonyme XVI^{e} siècle, Théâtre Ca' Foscari - AMP, Venise (1950).

p. 178 : Ill. 4. Ill. 4. *Le massere* - Carlo Goldoni (1953), Théâtre Ca' Foscari, Signora Castanza avec Anzoletto et Signora dorotea avec Zanetta - AMP, Venise (1950).

p. 201 : Ill. 5. *Green Bird* - Carlo Gozzi ; Barry Alan Greal (Arlecchino), Wil Alber.t (Tartaglia), I.A.S.TA, New York - ATP, - Venise (1962).

p. 214 : Ill. 6. Affiche XVI^{e} Festival International du Théâtre de Prose, organisé par la Biennale - ASAC, Venise (1954).

p. 278 : Ill. 7. *La Commedia degli Zanni* - Giovanni Poli (I, 6), Théâtre Ca' Foscari - AMP, Venise (1958).

p. 281 : Ill. 8. *Hellequin-Harlekin-Arlekin-Arlecchino* - Dario Fo. Scène de *L'asino e il leone*, II^{e} acte - Archivio Franca Rame (1985).

p. 290 : Ill. 9. *La Commedia degli Zanni* - Giovanni Poli, maquette de Dorino Cioffi, Compagnie Ca' Foscari - AMP, Venise (1958).

p. 313 : Ill.10. *Balli di Sfessania* - Jacques Callot, détail du Zanni-Frittellino, (1621).

p. 313 : Ill. 11. Mouvement du Zanni selon Poli, *corte* Zappa - ATP, Venise (environs 1969).

p. 342 : Ill. 12. *Piovana* - Ruzante, mise en scène au Théâtre de la Fenice - Festival International du Théâtre de Prose de la Biennale. Compagnie Ca' Foscari, décors Mischa Scandella - AMP, Venise (1963).

p. 359 : Ill. 13. *Rhodiana* - Ruzante, mise en scène au Théâtre de l'Avogaria - Festival International du Théâtre de Prose de la Biennale - ATP, Venise (1969).

p. 360 : Ill. 14. *Rhodiana* - Ruzante, mise en scène au Théâtre de l'Avogaria - Festival International du Théâtre de Prose de la Biennale - ATP, Venise (1969).

p. 366 Ill. 15. *Cronache veneziane* - Giovanni Poli, mis en scène au Théâtre Olympique. Cie Avogaria, Vicence - ATP, Venise (1972).

[1501] Sauf indications contraires, toutes les illustrations que nous proposons dans le *corpus* de notre thèse concernent des mises en scène de Giovanni Poli, c'est pour cette raison que nous ne le spécifions pas dans le descriptif de l'image. Quand il s'agit de photographies des spectacles, nous indiquons le titre de la pièce en question, son auteur, le lieu de la mise en scène et la compagnie qui l'a réalisée. Puis nous spécifions les acteurs présents sur scène, quand nous sommes en possession des informations nécessaires, ensuite la ville où la pièce a été jouée, sa localisation actuelle (AMP, ATP, ASAC, etc.) et la date. Malheureusement nous ne sommes jamais en mesure d'indiquer le nom du photographe.

p. 373 : Ill. 16. *L' alfabeto dei villani* - Giovanni Poli, mis en scène au Théâtre de l'Avogaria. Cie Avogaria - ATP, Venise (1971).

p. 394 : Ill. 17. *Mamole e Buli* - Giovanni Poli, mise en scène au Théâtre de l'Avogaria. Scène initiale de la course des *meretricae* suivies par i *buli*, derrière on aperçoit les *Signori della notte* avec des masques de *bautta* blancs (I, 1). Compagnie Avogaria - ATP, Venise (1976).

p. 395 : Ill. 18. *Mamole e Buli* - Giovanni Poli, mise en scène au Théâtre de l'Avogaria. Scène de la fustigation des *meretricae* (I,1). Compagnie Avogaria - ATP, Venise (1976).

p. 423 : Ill. 19. Une séance de « training » pendant le séminaire de l'Avogaria. Au centre, debout, Michele Pallini ; à gauche la tête penchée en avant, Poli, à coté de ses élèves - ATP, Venise (années 70).

p. 429 : Ill. 20. Séquence de travail en plein air, lors du séminaire avec les acteurs canadiens : exercice de « l'arbre », *corte* Zappa en face de l'Avogaria - ATP, Venise (1975).

p. 430 : Ill. 21. Séquence de travail avec Michele Pallini dans les locaux du Théâtre de l'Avogaria. À gauche, assis, Giovanni Poli, à ses côtés son assistant Nino Spadaro, débout le docteur Pallini, assise sur une chaise l'actrice sous hypnose - ATP, Vensie (années 70).

p. 431 : Ill. 22. Séquence de travail en plein air, lors du séminaire avec les acteurs canadiens : exercice de « l'angoisse » - ATP, Venise (1975).

p. 437 : Ill. 23. Séquence de travail en plein air, lors du séminaire avec les acteurs canadiens : exercice sur la marche du Docteur - ATP, Venise (1975).

p. 440 : Ill. 24. Pantomime des puces, séminaire d'étudiants canadiens. Au centre sur un tabouret Nino Spadaro (Magnifico), à droite, assis, Piergiorgio Fasolo (Courtisaine), avec Marina Tessari (Servante) - ATP, Venise (1975).

p. 455 : Ill. 25. *Barouf à Chioggia* - Carlo Goldoni, Théâtre du Rideau Vert, Montréal, Canada - BAQ, Montréal (1971).

p. 475 : Ill. 26. Maquette du *Prologo*, du *Mefistofele* d'Arrigo Boito, réalisée par Mischa Scandella. Teatro Verdi de Trieste – Civico Museo Teatrale Carlo Schmidl, Trieste (1968).

p. 477 : Ill. 27. *Mefistofele* d'Arrigo Boito, Act I, *Place de Francfort*, Teatro Verdi de Trieste - AMP, Venise (1968).

p. 478 : Ill. 28. *Mefistofele* d'Arrigo Boito, Acte I, *Place de Francfort*, Teatro Verdi de Trieste – Civico Museo Teatrale Carlo Schmidl, Trieste (1968).

p. 479 : Ill. 29 Maquette *Mefistofele*, Arrigo Boito, Acte I, *Place de Francfort*, Teatro Verdi de Trieste – Civico Museo Teatrale Carlo Schmidl, Trieste (1968).

p. 480 : Ill. 30. *Mefistofele* d'Arrigo Boito, Acte I, *Place de Francfort*, Théâtre de Caracalla – Archives historiques du Teatro dell'Opera de Rome (1970).

BIBLIOGRAPHIE

Écrits de Giovanni Poli : textes dramatiques et éditions critiques

Poli Giovanni, « Presentazione », in *La Venezia di Goldoni*, programme de salle - XVI Festival International du Théâtre de, Venise, La Biennale, 6 août 1957.

Id., *Le Maschere Latine, La Commedia degli Zanni*, éd. spéciale à l'occasion du Festival des Nations de Paris, Collana del Teatro Universitario Ca' Foscari, Venise, La Tipografica, 1960.

Id., Le storie di Arlecchino. Antologia scenico-critica sull'evoluzione (od involuzione) della maschera Arlecchino nell'opera di Carlo Goldoni, Collana del Teatro Universitario di Ca'Foscari, n°2, Venise, s.n., s.d. (1960?).

Id. (éd), *Le massere di Carlo Goldoni*, Venise, Collana del Teatro universitario di Ca' Foscari, n°4, Venise, La Tipografica, 1960.

Id. (éd), *L'Augellin Belverde*, *di Carlo Gozzi,* Venise, Collana teatro universitario Ca' Foscari, n°3, Venise, La Tipografica, s.d. (après 1962).

Id., *La Commedia degli Zanni, da documenti rinascimentali sulla commedia dell'art*e, Collana Del Teatro Universitario Ca' Foscari, n°5, Venise, La Tipografica, 1963.

Id. (éd), *Las Spagnuolas*, *di Andrea Calmo,* Collana del teatro Universitario Ca' Foscari, n° 6, Venise, La Tipografica, 1963.

Id., *Diabolaria ovvero Storie di donne da due oboli*, Collana del Teatro-Studio di Palazzo Durini, n° 1, Milan, Tipografia La rapida, 1964.

Id., *La Commedia degli Zanni*, *documenti rinascimentali sulla Commedia dell'Arte,* Collana del Teatro-Studio di Palazzo Durini, n°2, Milan, Tipografia La rapida, 1964.

Id., *Gli astrologi*, Collana del Teatro-Studio di Palazzo Durini, n° 3, Milan, Tipografia La rapida, 1965.

Id., *La commedia della guerra*, Collana del Teatro-Studio di Palazzo Durini, n° 4, Milan, Tipografia La rapida, 1965.

Id. (éd), *La Venetiana, de Gian Battista Andreini,* Collana del Teatro-Studio di Palazzo Durini, n° 5, Milan, 1965.

Id. (éd), *Piovana, di Angelo Beolco detto il Ruzante*, Collana del Teatro-Studio di Palazzo Durini, n° 6, Milan, 1965.

Id. (éd), *Rhodiana, di Andrea Calmo,* Collana del Teatro a l'Avogaria, n° 2, Venise, La Tipografica, 1969.

Id., *L'alfabeto dei villani. Panorama storico sociale sulla condizione del contadino veneto nel '500 da documenti letterari dell'epoca*, Collana del teatro a l'Avogaria, n° 3, Venise, La Tipografica, 1971.

Id., *La Commedia degli Zanni*, *documenti rinascimentali sulla Commedia dell'Arte,* Accademia Olimpica, Vicence, 1973.

Id. (éd), *Il Travaglia*, *di Andrea Calmo,* Collana del Teatro a l'Avogaria, n° 1, Venise, La Tipografica, 1974.

Id., *Gli ultimi carnevali di Venezia, rievocazione della vita privata e pubblica di Venezia dal 1789 al 1796*, Collana del teatro a l'Avogaria, n° 4, Venise, La Tipografica, 1976.

Id., *Mamole e Buli, la condizione della donna pubblica in Venezia nel '500.* Collana del teatro a l'Avogaria, n° 5, Venise, La Tipografica, 1976.

Id. (éd.), *L'Augellin Belverde, fiaba filosofica di Carlo Gozzi,* Collana del teatro a l'Avogaria, n° 6, Venise, La Tipografica, 1978.

Id, La Commedia degli Zanni, *documenti rinascimentali sulla Commedia dell'Arte,* collana del teatro all'Avogaria, n°7, Venise, La Tipografica, 1983.

Écrits de Giovanni Poli : textes théoriques

Poli Giovanni, « Parlare per immagini », in *Il mattino del Popolo*, 4 août 1946.

Id., « La venexiana », in *Il Gazzettino del Lunedì*, 29 novembre 1948.

Id., « Genesi e indirizzo estetico del teatro Ca' Foscari », in *La Gazzetta di Ca' Foscari*, Venise, mai 1954.

Id., « Per una messa in scena goldoniana » in *Ateneo Veneto*, vol. 141 - N. 1, janvier-juin 1957, p. 51-54.

Id., (dir.), *Dieci anni di teatro universitario. Cronaca degli avvenimenti scenici e delle ricerche estetiche del Teatro Universitario Ca' Foscari*, Venise, Tipografica Emiliana, 1959.

Id., « Universitario Teatro », in *Enciclopedia dello Spettacolo*, Silvio D'amico (dir), Rome, Le maschere, 1962, Vol. IX, p. 1286-1294.

Id., « Parliamo della Stabile », in *Il Gazzettino*¸ 20 mars1964.

Id., « Idee per un debattito aperto. Gli uomini di teatro rispondono agli scrittore », in *Il Gazzettino*, 18 août 1964.

Id., « Regia Lirica », in Enciclopedia della Musica, Milan, Ricordi, 1964, p. 549-551.

Id., « Trent'anni di teatro », in *Mostra del trentennio del festival (1934-1964). Catalogo a cura di Giovanni Poli*, Venise, La Biennale, 1964.

Id., « Le vrai théâtre, c'est l'ancien », in *Presse*, 3 avril 1966.

Id., « Il teatro della Commedia dell'Arte a l'Avogaria », in 28° Festival internazionale del Teatro di Prosa, Venise, Biennale Teatro, 1969, p. 125.

Id., « Questa regia », in *Programma di sala. Teatro dell'Opera di Roma, XXIX stagione lirica Terme di Caracalla, "Mefistofele" 2 juillet-1er août*, 1970.

Id., in *Ritorno all'espressione fisica dell'attore*, Actes de la table ronde internationale du 19 septembre 1969, XXVII Festival Internazionale di Prosa, Venise, La Biennale de Venise, 1970, p. 18-19, p. 33 et p. 38.

Id. (dir.), *Il teatro della commedia dell'arte a l'Avogaria (1969-1979),* Venise, La Tipografica, 1979.

Autres œuvres analysées

Anonyme, *La venexiana*, Ludovico Zorzi (éd.), Turin, Giulio Einaudi, 1965.

Anouilh Jean, *Antigone*, Paris, La Table Ronde, 1946

Basile Giambattista, *Lo cunto de li cunti, ovvero Lo trattamento de peccerille*, Naples, O. Beltrano, 1634.

Id., Mefistofele, Milan-Napoles-Florence, Ricordi, 1868.

Id., Mefistofele, trad. d'André Segond, Arles-Marseille, Actes Sud/Opéra de Marseille, 1994.

Calmo Andrea, *Il Saltuzza*, Giuseppe Dall'Asta (éd.), Venise, Edizioni della Fortuna, 1957.

Id., La spagnolas, Lucia Lazzerini (éd.), Milan, Bombiani, 1979.

Id., Rodiana. Comedia stupenda e ridicolosissima, piena d'argutissimi moti e in varie lingue recitata, Piermario Vescovo (éd.), Padoue, Antenore, 1985.

Id., Il Saltuzza, Luca D'Onghia (éd.), Padoue, Esedra, 2006.

Fo Dario, *Hellequin-Harlekin-Arlekin-Arlecchino,* Milan, Fabbri Editore, 2006.

Garzoni Tommaso, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo [1585]*, Paolo Cherchi et Beatrice Collina (dir.), Turin, Einaudi, 1996.

Goethe *Faust*, nouvelle traduction de Jean Amsler, preface de Davide Claude, Paris, édition Gallimard, 1995 [1988].

Goldoni Carlo, *Mémoires de Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et de celle de son théâtre*, vol. II, Milan, Charles Signorelli éditeur, 1930.

Id., Le Théâtre comique, La querelle du théâtre, Gozzi / Baretti, textes traduits, présentés et annotés par Ginette Herry, Paris, Imprimerie nationale, 1990.

Id., Le opere, edizione nazionale, Venise, Letteratura universale Marsilio :
Gilberto Pizzamiglio (éd.), *Una delle ultime sere di carnovale*, 1993
Piermario Vescovo (éd.), Girgio Strehler (intro.), *Le baruffe chiozzotte*, 1993
Paola Luciani (éd.), *I pettegolezzi delle donne*, 1994
Alessandro Zaniol (éd.), *Il Giocatore*, 1997
Gilberto Pizzamiglio (éd.), *Una delle ultime sere di carnovale*, 1998
Siro Ferrone (éd.), *Gli innamorati*, 2002
Valentina Gallo (éd.), Siro Ferone (intro.), *Il servitore di due padroni*, 2012

Goldoni Carlo, *Mémoires de Monsieur Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et de son théâtre*, Norbert Jonard (éd), Paris, Aubier, 1993.

Id., *Memorie italiane. Prefazioni e polemiche*, Roberta Turchi (éd.), Venise, Marsilio, 2008.

Gozzi Carlo, *The Green Bird, A Commedia dell'Arte play in three acts*, John D. Mitchell (éd.), Northwood Institute Press, 1985.

Id., in *Il teatro italiano*, *vol. 4, La commedia del Settecento*, t. 2, Turin, Einaudi, 1988, (I, 2).

Id., *L'Oiseau vert*, présenté et traduit par Françoise Decroisette, Grenoble, Ellug, 2012.

Id., *Commedie in commedia. Le gare teatrali, Le convulsioni, La cena mal apparecchiata*, Fabio Soldini et Piermario Vescovo (ed.), Venise, Marsilio, 2013.

Id., *Ragionamento ingenuo. Dai "preamboli" all'«Appendice». Scritti di teoria teatrale*, Anna Scannapieco (dir.), Venise, Marsilio, 2013.

Grazzini Antonfrancesco, *Le rime burlesche*, C. Verzone (dir.), Florence, Sansoni, 1882.

Lovarini Emilio (éd), *La venexiana di Anonimo*, Bologne, Zanichelli, 1928.

Michelangelo Muraro (éd.), « Il Saltuzza: la piacevole et giocosa commedia. Di Messer Andrea Calmo-Cosa bellissima-Anno Domini 1551 », in *Il dramma: rivista mensile di commedie di grand successo*, année 18, n. 373, 1er mars 1942, p. 35-41.

Ruzante, *Teatro*, Ludovico Zorzi (dir.), Turin, Einaudi, 1967 :
Id., « *Dialogo facetissimo* »
Id., « *Parlamento de Ruzante che iera vegnù da campo* »
Id., « *Prima oratione* »
Id., « *La Betìa* »

Ruzante, *L' Anconitana*, Ludovico Zorzi (éd.), Turin, G. Einaudi, 1976.

Sartre Jean-Paul, *Le Mosche. Porta chiusa*, trad. it. G. Lanza et M. Bontempelli, Milan, Bompiani, 1947.

Scala Flaminio, *Il Teatro delle Favole Rappresentative*, Ferruccio Marotti (dir.), 2 vol., Milan, Il Polifilo, 1976.

Shakespeare, *Il Mercante di Venezia*, riduzione teatrale di Max Reinhardt, traduzione italiana di Paola Ojetti, XIX Biennale di Venezia, juillet 1934, XII, Venise, Coi Tipi di Carlo Ferrari, 1934.

Von Kleist Heinrich, *La brocca rotta*, Rome, Edizioni Roma, 1943.

Wilder Thornton, « Felice viaggio », in *Il dramma: rivista mensile di commedie di grande successo* A. 16., n. 327, 1er avril, 1940, p. 37- 42.

Écrits critiques sur Giovanni Poli et son activité

« Barouf à Chioggia », in *Théâtre du rideau vert*, saison 1971-71, vol. 12, n° 2, 19 octobre 1971.

Alberti Carmelo, *L'avventura teatrale di Giovanni Poli*, Venise, Marsilio, 1991.

Amelio Tagliaferri, « Profilo Storico di Ca' Foscari (1868-69 / 1868-69) », in *Bollettino dell'associazione Primo Lanzoni tra gli antiche studenti Ca' Foscari*, n. s., 1971.

Anonyme, « Teatro di Ca' Foscari », in *Bollettino dell'Associazione "Primo Lanzoni" tra gli antichi studenti di Ca'Foscari*, 52, n. s., I, avril 1964.

Bentoglio Alberto, *Gianfranco De Bosio e il suo teatro*, Rome, Bulzoni, 1995.

Boccardi Virgilio, « Giovanni Poli », in *Profili Veneziani del Novecento*, G. Distefano et L. Pietragnoli (dir.), Venise, Supernova, 2004, p.77-109.

Calenda Roberto, « Il Teatro Universitario di Ca'Foscari », in *Studi Teatrali*, n.s., numéro unique, 1975.

Dazzi Manlio, « Teatro Universitario », in *Ateneo Veneto*, CXXXI, novembre-décembre 1940, p. 333-338.

Mangini Nicola, « Giovanni Poli e il suo lavoro sul teatro di Ruzante », in *Ateneo Veneto*, CLXXVI (1989), p. 179-190.

Mitchell John D., *Serch for Style*, Northwood Institute Press, 1982.

Id., Actors talk: about styles of acting, Northwood Institute Press, 1988.

Paladini Giannantonio, *Profilo storico dell'Ateneo*, Venise, Université Ca' Foscari de Venise, 1996.

Puppa Paolo, « Il Teatro Universitario Ca'Foscari », in *Venezia e le lingue e letterature straniere*, Sergio Perosa, Michela Calderaro, Susanna Regazzoni (dir.), Rome, Bulzoni, 1991.

Id., « Teatro, Teatri in Storia di Venezia », in *L'Ottocento e il Novecento*, M. Isnenghi et S. Woolf (dir.), vol IX, T. III, Rome, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2002, p. 2077-2128.

Rudel Julius, « Nel regno della fantasia », in *Festival dei due mondi*, édition bilingue italien-anglais, Spolète, Panetto & Patrelli, 1962, s.p.

Schacherl Bruno, « Giovanni Poli », in *Enciclopedia dello spettacolo*, fondée par Silvio D'Amico, *Aggiornamento 1955-65*, Rome, Unione editoriale, 1966, p. 883-885.

Scannapieco Anna, « Il teatro di Ca' Foscari », in *Id*. et Carlo Franco*, La libreria 'Toletta'. Il teatro Ca' Foscari*, Padoue, Il poligrafo, 2006.

Théâtre des Nations , « Le théâtre de Venise : l'un de meilleurs spectacles du Théâtre des Nations », *Arts Spectacles*, 1960.

Tagliaferri A., « *Profilo Storico di Ca' Foscari (1868-69 / 1868-69)* », in *Bollettino dell'associazione Primo Lanzoni tra gli antiche studenti Ca' Foscari*, éd. speciale, 1971.

Articles de presse concernant l'activité de Poli

A. D, « 2° Festival Internazionale. Le donne gelose di Carlo Goldoni », in *Gazzetta di Parma*, 12 avril 1954.

Id., « "La venexiana" per la compagnia di Ca' Foscari», in *La patria*, 3 avril 1954.

Id., « Allegre bgigate studentesche per le nostre strade in questi giorni », in *Gazzetta di Parma*, 18 avril 1955.

Id., « Il complesso di Ca' Foscari acclamato ne "Le donne gelosi" », in *Carlino-Sera*, 12 avril 1954.

Id., « La venexiana », in Gazzetta di *Parma*, 8 avril 1954.

ag.sa., « Commedia degli zanni », in *L'Unità*, 23 avril 1960.

Alberti Luciano, « Partenza in volata di un festival giovane », in *Giornale del Mattino*, 22 juin 1962.

Id., « Un problema del teatro lirico d'oggi - Il melodramma come spettacolo », in *Rass. M.*, 1957, n°3, p. 205-218.

Anonyme, « Antologia goldoniana del teatro di Ca' Foscari », in *Corriere della sera*, 11 août, 1957.

Anonyme, « Barouf à Chioggia », in *Théâtre du Rideau Vert*, saison 71-71, vol. 12, n° 2, 19 octobre 1971, p. 2-3.

Anonyme, « Con l'Amore non si scherza di A. De Musset », in L*'avvenire d'Italia*, 1954.

Anonyme, « Due "miracoli" medioevali chiudono un anno di studi », in *Il corriere della sera*, 3 juin 1966.

Anonyme, « La novedades teatrales de anoche », in *El noticiero universal*, Barcelone, 28 avril 1959.

Anonyme, « L'outsider di Ca' Foscari », in *Panorama*, n° 27, 1964, p. 117-118.

Anonyme, « Successo cafoscarino al "Piccolo" di Milano», in *Gazzetta - Sera*, 19-20 mai 1958.

Anonyme, « Al Piccolo teatro la Commedia degli Zanni », in *Il Giorno*, 18 mai 1958

Anonyme, « Piccolo Teatro La Commedia degli Zanni », in *L'Italia*, 18 mai 1958.

Anonyme, « Cervantes inaugura la stagione a Ca' Foscari », in *Corriere Lombardo - Milan*, 20 décembre 1963.

Anonyme, « Cervantes inaugura la stagione a Ca' Foscari », in *Corriere Lombardo* - Milan, 20 décembre 1963.

Anonyme, « Dalle invenzioni del "Ca'Foscari allo stile appassionato dei "Griots" », in *Il Resto del Carlino*, 13 avril 1959.

Anonyme, « Goldoni è sempre vivo dopo duecento cinquant'anni », in *Il Tempo*, 28 février, 1957.

Anonyme, « Il Festival Universitario concluso col successo del Teatro di Ca' Foscari », in *L'avventura,* 28 février, 1957.

Anonyme, « Il piccolo teatro di Ca' Foscari », in *Il Popolo*, 7 janvier 1958.

Anonyme, « Il rientro della compagnia del teatro dell'Università di Padova», in *Il Gazzettino*, 15 août 1947.

Anonyme, « Il Segretario di Stato presenzia alla prolusione e allo spettacolo d'apertura del festival Teatrale », in *L'Avvenire d'Italia*, 12 avril 1959.

Anonyme, « Il teatro di Ca' Foscari ne "La finta ammalata" », in *Gazzetta di Veneto*, 28 avril 1956.

Anonyme, « In Partenza per la Spagna gli attori cafoscarini », in *Gazzettino-Sera*, 24-25 avril 1959.

Anonyme, « Ionesco manda gli attori alla nostra scuola Ca'Fosacri », in *Il Popolo*, 6 juillet, 1964.

Anonyme, « *La comedia de los Zanni* », in *Arriba*, Barcelone, 30 avril 1959.

Anonyme, « *La comedia degli Zanni* », in *Revista n° 568*, 2 mai 1959.

Anonyme, « L'augellin Belverde di Carlo Gozzi allo IASTA di New York », in *Il Dramma*, avril 1962.

Anonyme, « L'outsider di Ca' Foscari », in *Panorama*, n° 117-118, 1964, p. 118.

Anonyme, « Marcel Marceau al Teatro dell'Università», in *Il Gazzettino*, 19 et 20 juillet 1947.

Anonyme, « Quelli de "L'Arco" », in *Il Giornale delle Venezia*, 28-29 mars 1946.

Anonyme, « Sezione Teatro dell'Arco » in *Il Mattino del Popolo*, 18-19 avril 1946.

Anonyme, « Successo dei Cafoscarini al teatro di Bruges », in *Il Gazzettino*, Venise, jeudi 5 août 1954.

Anonyme, « Un grande mimo moderno al Teatro dell'Università », in *Il Gazzettino*, 18 juillet 1947.

Anonyme, « Un lavoro di Kaiser Teatro di Ca' Foscari », in *Il Gazzettino*, 18 janvier 1957.

Anonyme, « Un regista italiano a New York », in *Sipario*, avril 1962.

Antonietta Serena, « Cinquecento Libertino », in *Stampa sera*, 108, n° 72, 29 mars 1976.

Baldi G. A., « Il quinto festival dei due mondi a Spoleto », in *Rassegna Musicale Curci*, 3 juin-4 août 1962, p. 22-23.

Banu Georges, « Cet objet venu d'ailleurs », in *Théâtre en Europe*, Paris, Edition Beba, No. 7/1985.

Bar G., « Serata goldoniana del Teatro Ca' Foscari », in *Il Resto del Carlino*, 7 avril 1957.

Barigazzi Giuseppe, « Vivo successo dei veneziani nella fiaba di Carlo Gozzi », in *Carlino Sera*, 18 avril 1955.

Belli C., « *L'amore delle tre melarance* forse non farà epoca a Spoleto », in *Il Tempo*, 22 juin 1962.

Bertolini Alberto, « Un Goldoni "antologico" presentato dal Teatro di Ca' Foscari», in *Il Gazzettino*, 11 août 1957.

Id., « "L'Augellin Belverde" di Carlo Gozzi », in *Gazzetta di Mantova*, 7 octobre 1954.

Id., « "L'Augellin Belverde" di Gozzi nei giudizi della critica belga », in *Gazzetta di Mantova*, 9 octobre 1954.

Id., « Goldoniana a Ca' Foscari. "La finta ammalata" », in *Il Gazzettino*, 12 mai 1956.

Id., « Il Magnifico "curriculum" del Teatro Stabile "Ca' Foscari"», in *Gazzetta di Mantova*, 8 octobre 1954.

Id., « L'Augellin belverde di Gozzi rappresentato dai cafoscarini », in *Il Gazzettino*, Venise, 18 septembre 1954.

Id., « Un Goldoni "antologico" presentato dal Teatro di Ca' Foscari», in *Il Gazzettino*, 11 août 1957.

Id., « Il fato lagunare di Antigone », in *Gazzettino Sera*, 8 juillet 1946.

Id., « Le prime al Ridotto. Mérimée e Wilder », in *Il Gazzettino*, 18 mars 1948.

Id., «Venezia senza teatro », in *Il Gazzettino*, 6 octobre 1947.

Bolzoni Gianfranco, « Spendano più arguzia che lirette i giovani funamboli di Ca' Foscari », in *Il resto del Carlino*, 17 mars 1959.

Bragaglia Anton Giulia, « Il premeditato e l'improvviso nella recitazione di Ca'Foscari », in *Il Gazzettino*, 7 mai 1960.

Id., « Uno spettacolo », in Lo Specchio. Settimanale di Politica e di costume. Anno II, N°19, 8 mai 1960.

Id., « Il premeditato e l'improvviso nella recitazione di Ca'Foscari », in *Il Gazzettino*, 7 mai 1960.

Id., « Riteatralizzare il teatro », in *La Fiera letteraria*, 12 septembre 1926, p. 6.

Brunelli Bruno, « Il ritorno di Ruzante » in *Rivista di studi teatrali*, I, 1, Milan janvier 1952, p. 12-21.

Cacciapaglia G. et Momo A., « Antigone di Anouilh nella presentazione dell'Arco », in *Il Mattino del Popolo*, 9 juillet, 1946.

Cacciapaglia G., « Questa sera "Antigone" », in *Il mattino del Popolo*, 7 juillet 1946.

Calderoni Franco, « Broadway studia dal vivo », in *Il Giorno*, 14 mars 1962.

Calendoli Giovanni, « Festivalizzata Parma universitaria », in *Corriere Lombardo*, 10-11 avril 1954.

Id., « Il teatro degli studenti punta sull'intelligenza », in *La fiera letteraria*, Parma, 13 mai 1956.

Id., « Teatro italiano nel Festival Universitario », in *Arcoscenico*, 31 mai1956.

Caniteri Mora Giovanni, « El Festival Internacional de Parma », in *Revista*, n° 368, 2 mai 1959.

Cardini G., « Il miglior Prokofief a Spoleto », in *La Nazione*, 22 juin 1962.

Cattafesta Mario, « Un teatro sperimentale creato da Giovanni Poli », in *Il Gazzettino*, 24 octobre 1968.

Cauli Werther, « La vecchia commedia dell'arte da Ca' Foscari a New York », in *Tribuna nuova*, Rome, 25 mars 1962.

Cibotto Gian Antonio, « Aperta a Venezia una nuova sala teatrale per fare rinascere la Commedia dell'Arte », in *Il Gazzettino del lunedì*, 1er octobre 1969.

Id., « Il sogno di una scuola », in *Il Gazzettino*, 28 décembre 1977.

Id., « Inchiesta sulle cortigiane del '500 », in *Il Gazzettino del lunedì*, 29 mars 1976.

Contardi Livia, « La finta ammalata », in *Lo spettatore critico*, 18-19 juin 1956.

Cortelazzo Michele, « Il linguaggio schiavonesco nel Cinquecento veneziano », in *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti*, 1971-1972, CXXX, Venise, 1972

Cuppone Roberto, « Il teatro secondo Boso », in *Il giornale di Vicenza*, 18 février 1990.

Dallamano P., «L'amore delle tre melarance », in *Paese Sera*, 22-23 juin 1962.

Damerini Gino, « Cervantes e Valle Inclan al teatro di Ca' Foscari », in *Il Gazzettino*, 20 décembre 1963.

D'Amico Silvio, « Il Mercante di Venezia inscenato di Reinhardt », in *La Tribuna-L'Idea Nazionale*, 20 juillet 1934.

Id., « Reinhardt a Roma », in *La Tribuna - L'Idea Nazionale*, 24 avril 1932.

D'Arbela Serena, « Uno straordinario esperimento del dopo Liberazione. L'Arco nella storia della cultura veneziana », in *Patria indipendente*, 21 mai 2006.

Daré Cini, « Lusinghiero successo de L'Augellin Belverde », in *Il Progresso*, 21 avril 1955.

De Chiara Ghigo, « La commedia dell'arte esportata dagli universitari », in *Rotosei*, III, 20, 15 mai 1959.

De Monticelli Roberto, « Il Ruzante ha portato Plauto tra i contadini », in *Epoca*, Milan, 29 septembre 1963.

De Pità Piero, « Applausi per due lavori spagnoli », in *Venezia notte*, 20 décembre 1963.

Doglio Federico, « Il 2° festival internazionale del teatro di Parma », in *Ricerca*, 10-15 mai 1954.

Dursi Mario, « "Le donne gelose" alla Ribalta » in *Il Resto del Carlino*, 23 novembre 1953.

Dursi Massimo, « La Commedia degli Zanni. Lo spettacolo messo in scena da "teatro Studio". Un bel successo », in *Il Resto del Carlino*, 24 mars 1965.

E. F., « Actor's studio in via Durini », in *Corriere d'informazione*, 20-21 novembre 1964.

Id., « Riecheggia in teatro la voce di Luigi Carini », in *La Provincia*, 23 septembre 1956.

En. Mont., « Mefistofele a Caracalla dopo qualche difficoltà », in *Il popolo*, 7 juillet 1970.

F. A., « Fomento de las artes: *La comedia de los Zanni* », in *Pueblo*, Madrid, 1 mai 1959.

F. L. M., « Il Festival Internazionale del Teatro Universitario. "La Commedia degli Zanni" », *Giornale del Mattino*, 13 avril 1959.

F. Virdia, « Le prime a Roma », in *La voce Repubblicana*, 24 avril 1960.

F. F., « Teatro Universitario Ca' Foscari », in *Arriba*, Madrid, 1 mai 1959.

F. S., « "L'Augellin Belverde" di Gozzi, fiaba per studenti del XX secolo », in *L'avvenire d'Italia*, 11 mars 1955.

Farreras Martì, « La alegrìa que pasa. *La Commedia degli Zanni* », in *Destino*, Barcelone, 2 mai 1959.

Ferrante Luigi, « Lettera da Venezia. Il primato di Goldoni », in *L'Unità*, 11 décembre 1953.

Ferriani Ermanno, « Giovanni Poli lascerà la direzione della più famosa compagnia studentesca? », in *Ca' Foscari*, Venise, mai 1964.

Fo Dario, « Arlecchino quasi Amleto », in *Il Messaggero*, 25 septembre 1985.

G. B., « Universitari nel Medioevo », in *La notte*, 31 mai 1966.

G. C., « Non si va a teatro soltanto per ridere », in *Il Piccolo,* 19 février 1972.

Id., « I “misteri” della maschera svelati a tanti giovani attori », in *La nuova Venezia*, 5 août 1990.

G. C., « Tre poesie », in *Il Mattino del Popolo*, 19 mai 1946.

G., « Il Teatro di Ca' Foscari a Salonicco e Bruxelles », in *Il Gazzettino*, 20-21 febbraio 1958.

g.d.c., « Gli universitari di Ca' Foscari al Teatro della Cometa », in *Avanti!,* 23 avril 1960.

Gennaoui Antoine, « L'Avogaria de Venise dans ses deux spectacles au Caire où la souplesse des corps répond à la souplesse des cœurs », in *Le journal d'Egypte*, 11 avril 1976.

Geron Gastone, « Applaudito il teatro di Ca' Foscari di Venezia », in *Gazzetta di Parma*, 28 avril 1956.

Id., « Col Teatro Universitario. Le donne gelose a Ca' Foscari », in *Gazzettino-Sera*, 1-2-décembre 1953.

Id., « Educare il pubblico, istruire i giovani attori », in *Gazzettino-Sera*, 1959.

Id., « Il teatro di Ca' Foscari ha inaugurato il Festival universitario di Parma », in *Gazzettino-Sera*, 12-13 avril 1954.

Id., « Il tradizionale festival del teatro universitario », in *Gazzettino - Sera*, 23-24 avril 1956.

Id., « Le Storie di Arlecchino in un'antologia goldoniana », in *Gazzettino-Sera*, 1-2 mars 1957.

Id., « Tornata la Ca'Foscari ne Le donne gelose », in *La Patria*, 12 avril 1954.

Id., «"Zanni" scatenati in una storia di mimi», in *Gazzettino-Sera*, 10-11 mai 1958.

Id., « De Musset dal sorriso al dramma ovvero Con l'amore non si scherza », in *Gazzettino-sera*, 8-9 février 1954.

Id., « Antologia goldoniana » in *Gazzettino-Sera*, 12-13 août 1957.

Id., « Col Teatro Universitario. Le donne gelose a Ca' Foscari », in *Gazzettino-Sera*, 1-2 décembre 1953.

Id., « Hanno sistemato il tetto alle rovine del "Farnese" », in *Gazzettino-Sera*, 20 avril 1955.

Id., « Il Teatro di Ca' Foscari a Salonicco e Bruxelles », in *Gazzettino-Sera*, 20-21 février 1958.

Id., « Il Teatro di Ca' Foscari al "Ridotto". L'ultimo Molière e un'edizione rispettosa », in *Gazzettino Sera*, 22-23 mars 1951.

Id., « Il teatro è tornato a Ca' Foscari con un esperimento espressionista », in *Gazzettino- Sera*, 18-19 janvier 1957.

Id., « Studenti di tre Paesi al Festivl goldoniano », in *Gazzettino-Sera*, 6-7 août 1957.

Id., « E i veneziani conobbero Guernica», in *Marco Polo*, Juillets-août 1985, Marsilio Periodici, p. 82.

Givelegov A.K., « Carlo Goldoni e le sue commedie », in Rassegna Sovietica, IV, 9, 1953, p. 9-32.

Günel Sadi, « Gli Ultimi carnevali di Venezia », in *Tasvir* (périodique turque), 16 mars 1975.

Heller Zelda, « Fantastic realism », in *The Montreal Star*, 9 décembre 1971.

I.f., « L'amore e la morte a Venezia», in *Il giornale di Vicenza*, 30 avril 1972.

Il Buttafuori, « Entusiasti i belgi del teatro di Ca' Foscari », in *Gazzettino-Sera*,Venise, 9-10 août 1954.

Il Pellegrino, « I ragazzi di Ca' Foscari », *Avanti!*, 4 mai 1960.

Jacobi Ruggero, « In USA lo volevano morto », in *Avanti!*, 7 agosto 1964.

Junyent Jose Maria, « La commedia degli Zanni », in *El correo Catalan*, Barcelone, 29 avril 1959.

La Rosa Luigi, « Un teatro di studenti a Milano », in *Nazione sera*, 3 juin 1966.

Lazzeri A., « Un tragico mosaico sul mondo contadino », in *L'Unità*, 12 septembre, 1971.

Lari Carlo, « Il Festival del teatro a Venezia », in *Comœdia*, Anno XVI, n°8, août 1934.

Ledent Roger, « Au Festival international du Théâtre universitaire de Bruges, les étudiants vénitiens interprètent "L'Augellin Belverde" de Carlo Gozzi », in *La Lanterna*, 27 juillet 1954.

Id., « Parme vient d'accueillir un important festival international de Théâtre universitaire », in *La lanterne*, 21 avril 1954.

Lunghi Fernando L., « L'amore delle tre melarance a Spoleto », in *Il Giornale d'Italia*, 22-23 juin 1962 .

M. G. Guglielmino, « La straordinaria "Black Nativity" vale bene un viaggio a Spoleto », *Il Mattino*, 4 juillet 1962 .

M. L., «Il Festival Internazionale del Teatro Universitario. "La Commedia degli Zanni" », in *Giornale del Mattino*, 13 avril 1959.

M. R. Cimnaghi, « La commedia dell'arte fa scuola a Brodway », *Il Popolo*, 7 mars 1962.

ma. rai., « Il teatro universitario di Ca' Foscari », in *La Giustizia*, 23 avril 1960.

Mamprin Lodovico, « Per la gente di Broadway la commedia dell'arte dei ragazzi di Poli è vicina alla perfezione », in *L'Italia*, 1 avril 1962.

Id., « Guardano al teatro spagnolo gli universitari di Ca' Foscari », in *L'Italia*, 11 décembre 1963.

Id., « La compagnia di Ca' Foscari presenta Cervantes e Valle Inclan », in *Il Gazzettino*, 18 decembre 1963.

Id., « Spettacoli di Prosa a Venezia », in *Il popolo*, 19 décembre 1963

Mariotti Arnaldo, «Viva e aggressiva dopo 4 secolo *La piovana* del Ruzante», in *Avvenire d'Italia*, 19 octobre, 1963.

Marsillach Luis, « Brillante actuación de los universitarios de Venezia », in *Solidad nacional*, Barcelone, 30 avril 1959.

Meneghesso Carlo, « La "troupe" di Ca' Foscari al Teatro di Palazzo Grassi », in *Gazzetta del Veneto*, 7 septembre 1954.

Id., « A una difficile prova la stabile di Ca' Foscari », in *Gazzetta del Veneto*, 17 mars 1955.

Mino Vianello, « A Londra le pene di Venezia », in *Il popolo di Venezia*, 1er octobre 1948.

Morales Maria Luz, « Teatro Candilejas », in *Diario de Barcelona*, Barcelone, 29 avril 1959.

Nardi Piero, « Ca' Foscari è quest'anno al suo terzo esperimento di fedeltà a una scelta di cose rare », in *Università ventesimo*, avril 1954.

Id., « Una Venexiana veneziana », in *La fiera letteraria*, 9 août 1953.

Nogara Gino, « Festival del Teatro Universitario », in *Il Popolo*, 14 mai 1959.

Id., « Lettera teatrale da venezia », in *La fiera Letteraria*, 31 mars 1957.

Id., « La barca dei comici fa vela da Ca'Foscari », in *Gazzetta di Parma*, 2 janvier 1989.

Id., « La piovana », in *La fiera letteraria*, 26 avril 1959.

P., « Panorama del teatro di prosa », in *Nazione-Sera*, 20 mars 1962.

Pagan Giovanni, « Il feudatario e La Venezia di Goldoni a Palazzo Grassi» in *Minossse*, IX, n° 33, 17 août 1957.

Pandolfi Vito, « Le Maschere sotto campana », in *Il punto della settimana*, avril 1960.

Paoletti Pier Maria, « Festosamente inaugurato al Regio il Festival del Teatro Universitario », in *Il resto del Carlino*, 12 avril 1959.

Pellegrini Gian Battista, « Postille a *Il Saltuzza* di A. Calmo », in *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, CXIX 1960-61, p. 1-24.

Perrini Alberto, « Le iniziative I.A.S.T.A. La commedia all'italiana », in *Lo specchio*, 25 mars 1962.

Pic, « "L'Augellin Belverde" al "Teatro Ca' Foscari" », in *Minosse*, VII, 5 mars 1955.

Pizzuti Luigi, « Prokofief ha aperto il Festival dei Due Mondi », in *Il Paese*, 22 juin 1962 .

Possenti Eligio, « La Commedia degli Zanni 2 tempi di Giovanni Poli », in *Corriere della sera*, 18 mai 1958.

Prado Luciano, « Goldoni e i Veneziani », in *Milano Universitaria*, 28 avril 1956.

Prosperi Giorgio, « Giovani di tutto il mondo all'avangurdia del Teatro », in *Tempo*, 19 avril 1959.

Id., « In lotta tra toro i poveri del Ruzante », in *Tempo*, 20 septembre 1963.

R. L., « *La comedia de los Zanni* en el Fomento de las Artes », in *Ya*, Madrid, 30 avril 1959.

Radice Raul, « Il teatro di Ca' Foscari con *La piovana* del Ruzante », in *Il corriere della sera*, 20 septembre 1963.

Ramperti Marco, « Teatri. Il "Mercante di Venezia" a Venezia - Bilancio d'una festa », in *Gastu visto i baloni?*, 29 juillet 1934.

Riccardo Nobili, « Le ultime rappresentazioni del "Mercante di Venezia" Shakespeare a S. Trovaso », in *Gazzetta di Venezia*, 24 juillet 1934.

Rig. D., « Sacre rappresentazioni a Milano », in *L'avvenire d'Italia*, 30 mai 1966.

Rigotti Domenico, « Ecco il vero spirito della Commedia dell'Arte », in *Avvenire*, 16 mai 1984.

Rinaldi M., « L'amore delle tre melarance di Prokofief inaugura il Festival dei due Mondi a Spoleto », in *Il Messaggero*, 22 juin 1962 .

Rebora Roberto, « L'alfabeto dei villani », in *Sipario*, n. 306, novembre 1971, p. 44-45.

Rossi Ettore, « Marcel Marceau ci lascia», in *Il Gazzettino*, 17 août 1947.

S. D. A., « L'arco nella storia della cultura veneziana », in *Patria indipendente*, 12 maggio 2006, p. 44.

Saev Georigi, « Con il Sorriso della Venezia del Rimascimento », in *Nordon Cultura*, Sofia-Bulgarie, 6 marzo 1976.

Sanesi Ireneo, « La venexiana », in *Nuova Antologia*, n° 1, Rome, octobre 1929, p. 274-281.

Sardelli Graziano, « L'Augellin Belverde di Gozzi ha entusiasmato gli americani », in *Il Gazzettino*, 25 mars 1962.

Scolf Rino, « Per i 250 anni di Goldoni una commedia di cappa », in *L'Unità*, 19 octobre 1956.

Siskind Jacob, « Rideau Vert paly a real delight », in *The Gazzetta*, Montréal, 1 novembre 1971.

Sol., « Brillanti le Tre melarance di una fantasiosa esecuzione », in *Messaggero Veneto*, 25 novembre 1962.

Soli Danilo, « Forza e candore medievale nel ritorno di Mefistofele », in *Messaggero Veneto*, 20 février 1968.

T.D.M., « Una buona prova del teatro universitario », in *Il giorno*, 30 mai, 1966.

Théâtre des Nations, « Le théâtre de Venise : l'un des meilleurs spectacles du Théâtre des Nations », in *Arts Spectacles*, 1960.

Tomas Martinez, « Presentacion de La comedia degli Zanni por la compagnia italiana Ca' Foscari », in *La avanguardia española*, Barcelone, 23 avril 1959.

Tr. L., « Broadway scopre Giovanni Poli », in *Paese Sera*, 13 mars 1962.

Trezzini Lamberto, « Intervista con Giovanni Poli. Moda 1921 per Carlo Gozzi », in *Paese Sera*, 10 juin 1962.

V. L., « "Augellin Belverde" de Gozzi », in *Le soir*, Bruxelles, mardi 27 juillet 1954.

V., « Piovana al Durini », in *Corriere della Sera*, 21 ottobre 1965.

V.T., « L'amore delle tre melarance diretto dal maestro Claudio Abbado », in *Il Piccolo*, 25 novembre 1962.

Vianello Nereo, « Note di Emilio Teza sulla lingua del Calmo », in *Lettere Italiane*, IX, 1957 p. 197-204.

Vice, « Applaudito al "Sociale" L'Augellin Belverde di Carlo Gozzi », in *Gazzetta di Mantova*, 14 octobre 1954.

Id., « Atti unici al Ridotto. Una carrozza e un'automobile », in *Gazzettino-Sera*, 18-19 mars 1948.

Id., « Il Teatro Universitario di Ca' Foscari a La Cometa », in *Il Giornale d'Italia*, 23-24 avril 1960.

Id., « Il Teatro Universitario di Ca' Foscari a La Cometa », in *Il Tempo*, 23 avril 1960.

Id., « La Commedia degli Zanni », in *Avanti!,* 18 mai 1958.

Id., « Le maschere latine alla Cometa », in *Il Paese*, 23 avril 1960.

Id., « Le maschere latine alla Cometa », in *Paese Sera*, 23-24 avril 1960.

Id., « La brocca rotta smaschera il giudice donnaiolo », in *Gazzettino sera*, 2-3 juillet 1948.

Id., « L'attività del centro teatrale universitario. "La venexiana" a Ca' Foscari », in *Gazzettino-Sera*, 29-30 mai 1950.

Id., « Porta chiusa e teatro esaurito », in *Gazzettino Sera*, 27-28 février 1948.

Id., « "Le maschere latine", "La commedia degli Zanni" », in *Momento Sera*, 24 avril 1960.

Id., « La brocca rotta smaschera il giudice donnaiolo », *Gazzettino-Sera*, 2-3 luglio 1948

Vidossi Giuseppe, « Parole di Andrea Calmo », in *Lingua Nostra*, XII 1952, p. 106-108.

Vigolo G., « *L'amore delle tre melarance* », in *Il Mondo,* 3 juillet 1962.

Wahba Ghobrial, « Ultimi carnevali di venezia », in *Al-Sinema wa-l-masrah*, mai 1976.

Zaccaro G. , « Prokofief a Spoleto : un'edizione perfetta », in *Avanti!*, 22 juin 1962.

Zajotti Adlofo, « Anche Venezia ha un teatro universitario », in Gazzetta veneta, 8-9 juin 1950.

Zanotto P., « Galleria Goldoniana », in *Corriere sera*, août 1957.

Zuffellato Guido, « Antigone di Anouilh recita dall'Arco alla Fenice », in *Il Gazzettino*, 8 juillet 1946.

Essais et études critiques sur la *Commedia dell'Arte*

« Ludovico Zorzi e la nuova storia del teatro », numéro speciale de *Quaderni di Teatro*, n. 27, 1985.

Aliverti Maria Ines et Filacanapa Giulia, « Gli studi italiani sulla Commedia dell'Arte dal 1996 a oggi », Miriam Chiabò et Federico Doglio (dir.), *Fortuna europea della Commedia dell'Arte*, Actes du XXXII Convegno Internazionale del Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, Rome 2-5 octobre 2008, p. 303-397.

Aliverti Maria Ines**,** « Per una iconografia della Commedia dell'Arte », in *Teatro e Storia*, année IV, n. 1, avril 1989.

Id., « La Commedia dell'Arte e i limiti di una modernità », in *La Commedia dell'Arte. Alle origini del teatro moderno*, Mariti Luciano (dir.) *Atti del convegno di studi di Pontedera*, 28-30 maggio 1976, Rome, Bulzoni, 1980.

Alonge Roberto (dir.), *Viaggi teatrali dall'Italia a Parigi fra Cinque e Seicento*, Gênes, Costa&Nolan, 1988.

Ancillotto Paola, « Un buffone a Venezia nella prima metà del Cinquecento », in *Quaderni di teatro*, n. 31, VIII, 1986.

Apollonio Mario, *Storia della Commedia dell'Arte*, Rome-Milan, Augustea, 1930 (ried. Fotomeccanica : Florence, Sansoni, 1982).

Id., *Commedia Italiana : raccolta di documenti da Cielo d'Alcamo a Goldoni*, Milan, Bompiani, 1947.

Id., « Prelezioni sulla Commedia dell'Arte », in, *Contributi dell'Istituto di Filologia Moderna – Serie Storia del Teatro*, vol. I, Milan, Vita e Pensiero, 1968.

Id., « Il duetto di Magnifico e Zanni alle origini dell'Arte », in, *Studi sul Teatro Veneto tra Umanesimo e Rinascimento*, Muraro Maria Teresa (dir.), Florence, Olschki, 1971, p. 193-220.

Id., *Storia del teatro italiano*, Florence, Sansoni, 1981.

Id., « Introduzione bibliografica », in *Storia della Commedia dell'Arte*, Florence, Sansoni, 1982.

Artoni Ambrogio, « Poeti mercenari e comici virtuosi », in *Il castello di Elsinore*, anno IX, n. 26, 1996.

Attinger Gustave, *L'esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français*, Neuchâtel, LaBaconnière, Paris, Librairie théâtrale, 1950.

Baratto Mario, « L'esordio di Ruzante », in *Tre saggi sul teatro*, Venise, Neri Pozza, 1964.

Barbieri Nicolò, *La Supplica*, Ferdinando Taviani (éd), Milan, Il Polifilo, 1971.

Baretti Giorgio, *La frusta letteraria*, XII, 15 mars 1764, L. Piccioni (éd.), Bari, Laterza, 1932.

Barsotti Anna, « Il "Romanzo teatrale" della Commedia dell'Arte tra Cinque e Seicento », in *Ariel*, n. 2, 1994.

Baschet Armand, *Les comédiens italiens à la cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIII : d'après les lettres royales, la correspondance originale des comédiens, les registres de la Trésorerie de l'épargne et autres documents*, Paris, E. Plon, 1882 .

Beijer Agne, *Le recueil Fossard*, Paris, Librairie Théâtrale, 1981.

Bonino Guido Davico (dir.), *Atto di costituzione di una compagnia comica*, in *Il teatro italiano. Il Cinquecento*, t. III, Turin, Einaudi, 1978.

Boso Carlo, « Contre la mort "sucrée" », in *Bouffonneries*, n. 3, mai 1981, p. 5-10.

Id., in Michel Friche, « Petit lexique d'une tradition vivante », in *MAD*, 6 novembre 1996.

Bossier Philieppe, *Ambasciatore della risa : la commedia dell'arte nel secondo Cinquecento (1545-1590),* Florence, Editore Franco Cesati, 2004.

Bragaglia Anton Giulio, *Comici italiani in Francia*, S.I, s.n., 1925.

Id., *La maschera mobile*, Foligno, Campitelli, 1926.

Id., Del *teatro teatrale ossia del teatro : con 200 riproduzioni di apparati e bozzetti scenici*; Rome, Edizioni Tiber, 1929.

Id., *Il segreto di Tabarrino*, Florence, Vallecchi, 1933.

Id., *Commedia dell'arte : canovacci della gloriosa commedia dell'arte italiana*, Florence, Liberia del teatro, 1943.

Id., *Commedie giocose del '500*, Rome, Colombo, 1946.

Id., *Le maschere romane,* Rome, Colombo 1947.

Id., *Pulcinella*, Rome, Casini, 1953.

Id. (dir.), « Introduzione », in Andrea Perrucci, *Dell'Arte rappresentativa, premeditata e all'improvviso*, Florence, éd. Sansoni antiquariato, 1961.

Campardon Émile, *Les comédiens du roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles*, Paris, Berger-Levrault, 1880.

Chaffee Judith and Crick Olly (dir.), *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*, Routledge, Oxon, 2015.

Chiabò Miriam et Doglio Federico (dir.), *Fortuna europea della Commedia dell'Arte*, Actes du XXXII Convegno Internazionale del Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, Rome 2-5 octobre 2008.

Campardon Émile, *Les comédiens du roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles*, Paris, Berger-Levrault, 1880.

Courville Xavier, *Un apôtre de l'art du théâtre au XVIII^e siècle : Luigi Riccoboni, dit Lelio,* 2 vol, Genève, Droz, 1943-1945.

Capocci Valentina, *Genio e mestiere. Shakespeare e la Commedia dell'Arte*, Bari, Laterza, 1950.

Cocco Ester, « Una compagnia comica della prima metà del secolo XVI », in *Giornale Storico della letteratura italiana*, vol. LXV, 1915.

Croce Benedetto, « Intorno alla "Commedia dell'Arte », in *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, Laterza, 1932 (4° ed.: 1957).

Cruciani Fabrizio et Savarese Nicola, *Guide Bibliografiche : Teatro*, Milan, Garzanti, 1999, en particulier le paragraphe 5.2 dédié à la *Commedia dell'Arte*, p. 91-101.

Cuppone Roberto, « La pazzia di Isabella », in *Sipario*, octobre 1989.

De Amicis Vincenzo, *La commedia popolare latina e la Commedia dell'Arte,* Naples, Morano, 1882.

D'Amico Silvio, « Commedia dell'arte », in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, vol. VII, Rome Instituto dell'Enciclopedia italiana, fondé par Giovanni Treccani, 1949-1950.

Id., *Enciclopedia dello spettacolo*, Rome, Unione Editoriale, 1966.

De Courville Xavier, *Un apôtre de l'art du théâtre au XVIIIe siècle : Luigi Riccoboni, dit Lelio*, 2 vol, Genève, Droz, 1943-1945.

Duchartre Pierre-Louis, *La Commedia dell'Arte et ses enfants*, Paris, Librairie Théâtrale, 1955.

Evangelista Anna Maria, « Il teatro dei comici dell'arte a Firenze (ricostruzione dello "Stanzione delle Commedie" detto di Baldraca) », in *Biblioteca Teatrale*, n. 23-24, 1979, p. 70-86.

Evangelista Anna Maria, « Il teatro della Commedia dell'Arte a Firenze (1576-1653). Cenni sull'organizzazione e lettere di comici al Granducato », in *Quaderno di Teatro*, n. 7, 1980, p. 169-176.

Id., « Il teatro della Dogana detto di Baldracca », in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. Il potere e lo spazio. La scena del principe*, catalogue de l'exposition, Florence, Edizioni Medicee, 1980, p. 370-374.

Id., « Le compagnie dei Comici dell'Arte nel teatrino di Baldracca a Firenze : notizie degli epistolari (1576-1653) », in *Quaderni di Teatro*, n. 24, 1984, p. 50-66.

Fabiano Andrea , *I "buffoni" alla conquista di Parigi : storia dell'opera italiana in Francia tra "Ancien Régime" e Restaurazione (1752-1815)*, Turin, Paravia, 1988.

Id., *La "Querelle des Bouffons" dans la vie culturelle française du XVIII*^{e} *siècle*, Paris, CNRS éd., 2005.

Falavolti Laura, *Commedie dei comici dell'Arte*, Torino, Utet, 1982.

Ferrone Siro, « Dalle parti "scannate" al testo scritto. La Commedia dell'Arte all'inizio del secolo XVI », in *Paragone Letteratura*, année XXXIV, n. 398, avril 1983.

Id., *Da Ruzzante all'Andreini*, in « Ludovico Zorzi e la nuova storia del teatro », cit., p. 22-27.

Id. (dir.), *Commedie dell'Arte,* 2 vol., Milan, Mursia, 1985-86.

Id., « Drammaturgia e ruoli teatrali », in *Il Castello di Elsinore*, n. 3, 1988.

Id., « Prefazione e aggiornamento bibliografico », (depuis le 1957) dans la réédition de Vito Pandolfi, *Commedia dell'Arte*, Florence, Le Lettere, 1988, 6 vol. I.

Id., « La vendita del teatro. Tipologie europee tra Cinque e Seicento », in *Il Castello di Elsinore*, n. 5-6, 1989.

Id., *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Turin, Einaudi, 1993.

Id., Buttarelli Claudia, Landolfi Domenica, Zinanni Anna (dir.), *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, 2 vol. Florence, Le Lettere, 1993.

Id., Testaverde Anna Maria (dir.), *Commedia del'Arte, Annuario Internazionale*, I, Florence, Leo S. Olschki, 2008.

Id., « Le métissage des comédiens italiens », in Catherine Naugrette et Alisonne Sinard (dir.), Les voyages ou l'ailleurs du théâtre. Hommage à Georges Banu, Bruxelles, Alternatives théâtrales, 2013 p. 96-102.

Id., *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Turin, Einaudi, 2014.

Fiaschini Fabrizio, *L'« incessabil agitazione ». Giovan Battista Andreini tra professione teatrale, cultura letteraria e religione*, Pise, Giardini, 2007.

Frattali Arianna, « Tra le avventure dell'Arlecchino Martinelli e gli "scherzi" della Diva Isabella », in *Ariel*, année XXI, n. 2-3, mai-décembre 2006.

Gambelli Delia, « Arlecchino dalla preistoria a Biancolelli », in *Biblioteca Teatrale*, n 5, 1972.

Id., *Arlecchino a Parigi. Dall'inferno alla corte del re Sole*, Rome, Bulzoni, 1993.

Guardenti Renzo, *Gli Italiani a Parigi, La Comedie Italienne (1660-1697): Storia, pratica scenica, iconografia*, 2 vol., Rome, Bulzoni, 1990.

Guccini Gerardo**,** « Gli Andreini e noi. Note intorno alla Pazzia di Isabella. Vita e morte di Comici Gelosi »*,* in *Culture Teatrali. Studi, interventi e scritti sullo spettacolo*, 10, printemps 2004.

Heck Thomas, *Commedia dell'Arte. A Guide to Primary and Secondary Literature*, New York-London, Garland, 1988.

Lea Kathleen Marguerite, *Italia Popular Comedy. A study in the Commedia dell'Arte 1560-1630, with special reference to the English stage*, Oxford, Clarendon Press, 1934.

Mamone Sara (dir.), « La Commedia dell'Arte », in *Quaderni di teatro*. *Numero monografico*, VI, n° 24, 1984.

Id., « Callot, et lo spettacolo fiorentino: il risparmio e lo spreco », in *Le incisioni di Jacques Callot nelle collezioni italiane*, Milan, Mazzotta, 1992, p. 69-77.

Id., *Serenissimi, fratelli, principi, impresari: notizie di spettacolo nei carteggi medicei*, Florence, Casa Editrice Le Lettere, 2003.

Mastroposqua Ferdinando, Cesare Molinari, *Ruzante e Arlecchino. Tre saggi sul tetro popolare del Cinquecento*, Parme, Studium Parmese, 1970.

Mariti Luciano, *La Commedia Ridicolosa. Comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel seicento. Storia e testi*, Rome, Bulzoni, 1978.

Id., *Commedia ridicolosa*, Rome, Bulzoni, 1987.

Marotti Ferruccio (dir.), *Il Teatro delle favole rappresentative* di Flaminio Scala, 2 vol., Milan, Il Polifilio, 1976.

Id., (dir.), *La Commedia dell'Arte: storia, testi, documenti*, Rome, Bulzoni, 1978 (rist. anast. 1991).

Id., Giovanna Romei, *La Commedia dell'Arte e la società barocca – La professione del teatro*, Rome, Bulzoni, 1991.

Mazouer Charles, *Le Théâtre d'Arlequin : Comédies et comédiens italiens en France au XVII^e siècle,* Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002.

Meldolesi Claudio, « I nostri attori ottocenteschi come persone simili a persone », in *Teatro e storia*, n. 26, XIX, 2005.

Miklasevskij Konstantin, La *Commedia dell'Arte, o il teatro dei commedianti italiani del secolo XVI, XVII, XVIII*, Venise, Marsilio, 1981 (trad. ita. De Carla Solivetti, ed. Pietroburgo, 1914-1917).

Molinari Cesare, *Le nozze degli dei: saggio sul grande spettacolo italiano del Seicento*, Rome, Bulzoni, 1968.

Id., « Un commediante e il suo mestiere. Prefazione », in Pier Maria Cecchini, *Le commedie*, Ferrara, Bovolenta, 1983.

Id., *La Commedia dell'Arte*, Milan, Mondadori, 1985.

Id., « Le porcellane dell'Arte », in *Culture Teatrali. Studi, interventi e scritti sullo spettacolo*, n.10, printemps 2004.

Nicoll Allardyce, *The World of Arlequin. A critical Study of the Commedia dell'Arte*, Cambdidge, University press, 1963. Trad. It.: Davico Bonino (éd.), *Il mondo di Arlecchino*, Milano, Bompiani, 1980.

Nosari Pier Giorgio, « La legge di Lavoisier alla prova. Maschere e figure animate nel teatro italiano contemporaneo », in *Commedia dell'Arte. Annuario Internazionale*, n°1, cit.

Ottonelli Gian Domenico, *Della christiana moderatione del theatro. Libro quarto detto L'ammonitioni a' recitanti, per avvisare ogni cristiano a moderarsi da gli accessi nel recitare*, Florence, Bonardi, 1652.

Pandolfi Vito, *La Commedia dell'Arte. Storia e testi*, 6 vol., Florence, Sansoni, 1957-1961.

Id., *Il teatro del Rinascimento e la Commedia dell'Arte*, Rome, Lerici, 1969.

Puppa Paolo, *The commedia dell'arte from the Renaissance to Dario Fo. The Italian origins of European theater* edited by Christopher Cairns, Lewiston N.Y., The Edwin Mellen Press, 1989.

Rasi Luigi, *I Comici italiani, biografia, bibliografia, iconografia*, Vol. I, Florence, Fratelli Bocca, 1897 et Vol. II, 1905.

Romei Giovanna, « De' Nobili (Cherea) Francesco », in *Dizionario Bibliografico degli italiani*, Rome, 1990, vol. XXXVIII, p. 752-756.

Rossi Vittorio, *Le lettere di messer Andrea Calmo riprodotte sulle stampe migliori*, Turin, Ermanno Loescher, 1888.

Ruffini Franco, « Sulla rinascita della Commedia dell'Arte. Il caso Stanislavskij », in *Teatro e Storia, Il dono del ritorno*, année XXVI, n. 33, 2012, Bulzoni Editore, p. 57-78.

Sartori Donato, Lanata Bruno (dir.), *L' art du masque dans la Commedia dell'arte*, avec le concours du Centro maschere e strutture gestuali, Malakoff, Solin, 1983.

Sand Maurice, *Masques et bouffons. (Comédie Italienne)*, préface George Sand, gravures par A. Manceau, 2 vol. Paris, Michel Lévy frères, 1860.

Sterling Charles, « Early Painting of the Commedia dell'Arte in France », in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, été 1943, p. 11-32.

Stoppato Lorenzo, *La commedia popolare in Italia*, Padoue, A Draghi, 1887.

Taviani Ferdinando, *La Commedia dell'Arte e la società barocca – La fascinazione del teatro,* Rome, Bulzoni, 1969.

Id., « Commedia dell'Arte (influenze della) », in *Enciclopedia del Teatro del Novecento* Antonio Attisani (dir.), Milan, Feltrinelli, 1980, p. 393-400.

Id., « Exhiber le masque », in *Le masque entre carneval et dommedia dell'arte*, Patrick Pezin (dir.), Bouffonneries, n°1, 1980.

Id., « La composizione del dramma nella Commedia dell'Arte », in *Quaderni di Teatro*, n. 15, 1982.

Id. et Mirella Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte. Le memorie delle compagnie italiane del XVI, XVII, XVIII secolo*, Florence, la Casa Usher, 1982 (puis 1986).

Id., « Bella D'Asia. Tarquato Tasso, gli attori e l'immoralità », in *Paragone /Letteratura*, XXXV, 1984.

Id., *Una pagina sulla Commedia dell'Arte*, in « Ludovico Zorzi e la nuova storia del teatro », cit., p. 73-81.

Id., « Un vivo contrasto, Seminario su attrici e attori della Commedia dell'Arte », in *Teatro e Storia*, n. 1, octobre 1986.

Id., « Il teatro italiano in Viaggio », in *Lettera dall'Italia*, année1, n°1/2, Rome, 1986.

Id. et Schino Mirella, « Due emisferi », in *Dossier: la Commedia dell'Arte negli anni Ottanta*, in *Lettere dall'Italia*, III, 9, 1988, p. 23-43.

Id., « Teatro Rinascimentale e Barocco », lecture de Ferruccio Marotti, Giovanna Romei, *La Commedia dell'Arte e la società barocca- La professione del teatro*, (Roma, Bulzoni, 1991), in *Ariel,* n. 3, settembre-dicembre 1991.

Id., « Position du masque dans la commedia dell'arte », in *Le masque du rite au théâtre* (1985), collection dirigée par Béatrice Picon-Vallin, CNRS éditions, Paris, 2005, p.119 - 132.

Tessari Roberto, *La commedia dell'Arte nel Seicento.* « *Industria* » *e* « *arte giocosa* » *della civiltà barocca*, Florence, Olschki, 1969.

Id., *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*, Milan, Mursia, 1981.

Id., « Ludovico Zorzi e la Commedia dell'Arte », in *Ludovico Zorzi e la nuova storia del teatro*, cit., p. 82-88. (1985).

Id., « Il calderone di Fo », in *L'indice dei libri*, n. 8, 1987.

Id., *Maschere di cera. Riforme, giochi, utopie : il teatro europeo del '700 tra pensiero e scena*, Milan, Costa & Nolan, 1997.

Id., *Teatro e antropologia. Tra rito e spettacolo*, Rome, Coracci editore, 2004.

Id., « Il testo postumo. Strategie promozionali e letterarie degli attori professionisti », in *Culture Teatrali. Studi, interventi e scritti sullo spettacolo*, n.10, printemps 2004.

Tessari Roberto, *La Commedia dell'Arte*, Rome-Bari, Laterza, 2013.

Testaverde Anna Maria (dir.), *Zani mercenario della piazza europea*, Bergame, Moretti & Vitali, 2003.

Id., (dir.), Evangelista Anna (transcription et notes), *I canovacci della Commedia dell'Arte*, Turin, Einaudi, 2007.

Trifone Pietro, *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pise-Rome, Istituti Editoriali e poligrafici internazionali, 2000.

Zorzi Ludovico, « Scheda per Ruzante », in *La moscheta.Ruzante*, Turin, Einaudi, 1963.

Id. (éd.), *Ruzante*, Turin, Einaudi, 1967.

Id., *Il teatro e la città* : *ricognizione del cielo di Schifonia*, Bari, De Donato, 1977,

Id., « Intorno alla Commedia dell'Arte », in *Forum Italicum*, vol. XIV, n. 3, 1980 ; aujourd'hui in Elvira Garbero Zorzi, et Sergio Romagnoli (dir.), *Scene e figure del teatro italiano*, Bologne, Il mulino, 1985.

Id., *L'attore, la Commedia, il drammaturgo*, Turin, Einaudi, 1990.

Zancarini Jean-Claude, « L'Autre comique dans la comédie polyglotte vénitienne du XVIe siècle », in *Images de l'Autre européen*, CIRRI, n°2, 1992.

Zorzi Ludovico et De Bosio Gianfranco (dir.), « *Apparato critico-scenico* », in Ruzante, *Moscheta*, Padoue, Teatro dell'Università di Padova-Giuseppe Randi editore, 1951, p. 99-168.

Essais sur les masques de Zanni et Arlequin

Artoni Ambrogio, *Il teatro degli Zanni. Rapsodie dell'Arte e dintorni*, Gênes, Costa & Nolan, 1999.

Bosisio Paolo, *Tra Goldoni e Strehler: Arlecchino e la Commedia dell'Arte*, Rome, Bulzoni, 2007.

Davico Bonino Guido, « Arlecchino, ultima scoperta di Fo », in *La stampa*, 9 octobre 1985.

Decroisette Françoise, « Le zanni ou la métaphore de l'opprimé dans la commedia dell'arte », in Elie Konigson (éd.), *Figures théâtrales du peuple*, CNRS, Les Voies de la création théâtrale, VIII, 1985, p. 75-90.

Ferrone Siro, « Dario Fo resuscita la Comedia dell'Arte », in *L'Unità*, 10 octobre 1985.

Id., *Arlecchino. Vita e avventure di Tristano Martinelli attore*, Bari, Laterza, 2006.

Fo Dario, « Quello strano Zanni di nome Arlecchino », in *La nuova Sardegna*, 17 août 1985.

Id., « Arlecchino quasi Amleto », in *Il Messaggero*, 25 septembre 85.

Id., « Dalla A come Arlecchino alla Z come Zanni », in *Corriere dell'Umbria*, 3 novembre 1985.

Id., « Una maschera di quattrocento anni », in *Mongolfiera*, 28 -23 dicembre 1985.

Frattali Arianna, « Tra le avventure dell'Arlecchino Martinelli e gli "scherzi" della diva Isabella », in *Ariel*, n. 2-3, 2006.

Gambelli Delia, *Arlecchino a Parigi. Dall'inferno alla corte del Re Sole*, 2 vol., Rome, Bulzoni, 1993.

Lazzerini Lucia, « Arlecchino, le mosche, le streghe e le origini del teatro popolare », in *Studi mediolatini e volgari*, XXV, 1977, p.93-155.

Id., *Preistoria degli Zanni: mito e spettacolo nella coscienza popolare*, in *Scienze, credenze occulte, livelli di cultura*, Actes du colloque international (Florence, 26-30 juin 1980), Florence, Olschki, 1982, p. 445-475.

Nicolini Fausto, *Vita di Arlecchino*, Milan-Naples, Ricciardi, 1958.

Nicoll Allardyce, *Il mondo di Arlecchino*, Milan, Bompiani, 1965.

Marotti Furruccio, « Arlecchino figlio del varietà », in *Il Giornale*, 4/12/1985

Mignati Alessandra, « Zanni, la fame, il Diavolo », in *Quaderni teatrali*, n. 17, 1982.

Ouvrages critiques sur la vie et l'œuvre de Carlo Goldoni et Carlo Gozzi

Carlo Goldoni 1793-1993, Atti del Convegno del Bicentenario, Venise, Regione del Veneto, 1995.

Goldoni en Europe aujourd'hui –et demain ?-, Herry Ginette (dir.), Strasbourg, Circé, 1995.

« La linea Goldoni-Sthreler-Castri », Ferrone Siro (dir.), *Il Castello di Elsinore*, année XI, 32, 1998.

Ajello Epifanio (éd.), *Goldoni Carlo. Storia del mio teatro*, Milan, Rizzoli, 1993.

Alberti Carmelo et Herry Ginette (dir.), *Tra libro e scena, Carlo Goldoni,* Venise, Il Cardo 1996.

Id., *Carlo Goldoni*, Rome, Salerno editrice, 2004.

Alonge Roberto, *Vita di Goldoni*, Bari, Laterza, 1993.

Id., *Goldoni. Dalla Commedia dell'arte al dramma borghese*, Milan, Garzanti, 2004.

Id., Goldoni *il libertino, eros, violenza, morte*, Bari, Laterza, 2010.

Angelini Franca, *Vita di Goldoni*, Bari, Materza, 1993.

Id., *In maschera voi siete/senza maschera al volto?: note su Goldoni* ?, Rome, Bulzioni, 2012.

Apollonio Mario, *L'opera di Carlo Goldoni*, Milan, Edizioni Athena, 1932.

Baratto Mario, *Sur Goldoni,* Paris, L'Arche, 1971.

Id., « Goldoni vent'anni dopo », in *Id*., *La letteratura teatrale del Settecento in Italia (studi e letture su C. Goldoni),* Vérone, Neri Pozza ed., 1985, p. 237-260.

Bordin Michele et Scannapieco Anna, *Antologia della critica goldoniana e gozziana*, Venise, Marsilio, 2009.

Bosisio Paolo, *Il teatro di Goldoni sulle scene italiane del Novecento*, Milan, Electa, 1993.

Id., *Tra Goldoni e Strehler: Arlecchino e la Commedia dell'Arte*, Rome, Bulzoni, 2007.

Branca Vittore et Mangini Nicola (dir.), *Studi goldoniani. Actes du colloque international, Fondazione Giorgio Cini, Venise, 28 septembre-1 octobre 1957*, Venise, Istituto per la collaborazione culturale, 1960.

Comparini Lucie, « La réforme et le poète dramatique sous les feux de la rampe : métathéâtre, mise en abyme, rivalités et polémiques (Goldoni, Chiari, Gozzi) », *Chroniques italiennes,* numéro spécial concours, 26, Série Web, 2014.

Capaci Roberto, Simeoni Gianluca, *Goldoni, la vita in commedia e la commedia nella vita*, Naples, Liguori, 2012.

Decroisette Françoise (dir.), *Mémoires inutiles de la vie de Carlo Gozzi, écrits par lui-même et publiés par Humilité, nouvelle traduction d'après l'édition vénitienne de 1797*, Paris, Alain Baudry et Cie, 2010.

De Michelis Cesare, *Goldoni nostro contemporaneo*, Venise, Marsilio, 2008.

Dort Bernard, *Journal de Chaillot*, n° 16, Paris, mars 1984, p. 6-7.

Fabiano Andrea (dir.), « Carlo Gozzi entre dramaturgie de l'auteur et dramaturgie de l'acteur : un carrefour artistique européen », in *Problemi di critica goldoniana*, numéro spécial, 13, 2006.

Ferrone Siro, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, Venise, Marsilio, 2011.

Fido Franco, *Guida a Goldoni*, *Teatro e società nel Settecento*, Turin Einaudi, 1977 [Texte réédité avec des ajouts : *Nuova guida a Carlo Goldoni. Teatro e società del Settecento*, Turin, Einaudi, 2000].

Id., *L'avvocato di buon gusto: nuovi studi goldoniani*. Ravenna, Longo, 2008.

Givelegov A. K., « Carlo Goldoni e le sue commedie », in *Rassegna Sovietica*, IV, 9, 1953, p. 9-32.

Herry Ginette, *Goldoni Ronconi*, *La Servante aimante (La Serva amorosa)*, Paris, Dramaturgie, 1987 (réédition, Paris, Dramaturgie, 1992).

Id., « Bibliografia goldoniana 1978-1995 », in *Tra libro e scena, Carlo Goldoni,* Alberti Carmelo et Herry Ginette (dir.), Venise, Il Cardo 1996 (p. 23-251).

Id., « Pour une biographie détaillée de Carlo Goldoni – printemps 1755-1756, premiers matériaux », in *Ibid*., p. 11-47.

Id., *Goldoni à Venise. La Passion du poète*, Paris, Champion, 2002.

Id., *Carlo Goldoni. Biografia ragionata*, Venise, Marsilio, vol. 1 : 1707-1744, 2008 ; vol. II : 1744-1750, 2009 ; vol. III : 1750-1753, 2009.

Joly Jacques, *L'altro Goldoni*, Pise, ETS, 1989.

Jonard Norbert, *Introduzione a Goldoni,* Bari, Laterza, 1990.

Luciani Gérard, *Carlo Goldoni ou l'honnête aventurier*, Grenoble, PUG, 1992.

Luciani Paola, *Drammaturgie goldoniane*, Florence, Società editrice fiorentina, 2012.

Marzio Simonetto, « Presentazione », in *Carlo Goldoni dalle maschere alla commedia*, catalogue de l'exposition, Venise, Palazzo Grassi, 25 juillet - 2 octobre 1957, Venise, Carlo Ferrari editore, 1957.

Megale Maria Teresa, *Mirandolina e le sue interpreti. Attrici italiane per la "Locandiera" di Goldo*ni, Rome, Bulzoni, 2008.

Momo Arnaldo, *La carriera delle maschere nel teatro di Goldoni, Chiari, Gozzi*, Venise, Marsilio, 1992.

Nardi Florinda, *Carlo Goldoni e la professione di scrittor di commedie*, Rome, Nuova cultura, 2008.

Ortolani Giuseppe (dir.), *Tutte le* o*pere di Carlo Goldoni*, Milan, Arnaldo Mondadori editore, 1952.

Pieri Marzia (dir.), *Il Teatro di Goldoni,* Bologne, Il Mulino, 1993.

Scannapieco Anna, « "...gli erarii vastissimi del goldoniano repertorio". Per una storia della fortuna goldoniana tra Sette e Ottocento », in *Problemi di critica goldoniana,* VI, Giorgio Padoan (dir.), Ravenne, Longo, 1999, p. 143-238.

Id., « Scrittoio, scena, torchio. Per una mappa della produzione goldoniana », in Problemi di critica goldoniana, VII, Giorgio Padoan (dir.), Ravenne, Longo, 2000, p. 66-67.

Id., « Su Goldoni e Gozzi, cantieri aperti, tra ieri e domani Sviluppi europei del teatro di Goldoni e Gozzi », in Il *mondo e le sue favole. Sviluppi europei del teatro di Goldoni e Gozzi*, Susanne Winter (dir.), Rome, Ed. di Storia e Letteratura, 2006.

Id., Carlo Gozzi : la scena del libro, Venise, Marsilio, 2006.

Tessari Roberto, Ragni Sergio, *Da Goldoni a Ronconi. La messinscena de* La Serva amorosa, Pérouse, AUDAC, 1987.

Turchi Roberta *Carlo Goldoni: mestieri e professioni in scena con inediti dagli archivi pisani*, Florence, Casa editrice Le lettere, 2008.

Vescovo Piermario, « Carlo Goldoni : la meccanica e il vero », in Ricorda Ricciarda, Crotti Ilaria, Vescovo Piermario (dir.), *Il Mondo Nuovo. Aspetti del romanzo, del teatro e del giornalismo nel Settecento italiano*, Padoue, Il Poligrafo, 2001.

Zorzi Ludovico, « Struttura – fortuna della fiaba gozziana », in *Chigiana*, XXXI, 1974.

Ouvrages critiques sur la vie et l'œuvre d'Andrea Calmo et Ruzante

Emilio Lovarini (éd.), *Antichi testi di letteratura pavana*, Bologne, Romagnoli Dall'acqua, 1894.

Fido Franco, « Il Teatro di Andrea Calmo fra cultura, "natura" e mestiere », in *Il teatro italiano del Rinascimento*, Maristella Panizza Lorch (dir.), Milan, 1984.

Lovarini Emilio, *Studi sul Ruzzante e la letteratura pavana*, Gianfranco Folena (dir.), Padoue, Antenore, 1965.

Nereo Vianello, « Per un'edizione delle opere di Andrea Calmo. Saggio di bibliografia », in Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno, vol. III, Rome, Bulzoni, 1976, p. 223-237.

Vescovo Piermario, *Da Ruzante a Calmo tra "signore comedie" e " onorandissime stampe"*, Padoue, Editrice Antenore, 1996.

Zancarini Jean-Claude, *Andrea Calmo : auteur-acteur vénitien*, thèse de doctorat sous la direction d'Adelin Charles Fiorato, Université Paris III, 1987.

Venise, la société, la littérature, les théâtres

Alessandro Fontana et Georges Saro (dir.), *Venise 1297-1797. La république des castors*, Saint Cloud, Ens Editions, 1997.

Berengo Marino, *La società veneta alla fine del 700*, Florence, Sansoni, 1956.

Bertrand Gilles, *Histoire du Carnaval de Venise XI^e^-XXI^e^ siècle*, Paris, Pygmalion, 2013.

Calza Carlo, *Documenti inediti sulla prostituzione a Venezia*, Milan, Tipografia della società cooperativa, 1883.

Casagrande di Villaviera Rita, *Le cortigiane veneziane nel cinquecento*, Milan, Longanesi & C., 1968.

Comparini Lucie, « Egalitarisme et mariage dans le théâtre vénitien du XVIII^e^ siècle », in Actes du Colloque *Soulèvements et ruptures : L'Italie en quête de sa révolution. Echos littéraires et artistiques*, 4-5 décembre 1997, Université de Nancy II, C.S.L.I., P.R.I.S.M.I., n° 2, 1998, p. 103-119.

Id., « Les divertissements de la Venise goldonienne entre théâtre et gravure », in *S'amuser en Europe au siècle des Lumières*, Detis Elisabeth Detis et Knopper Françoise (dir.), Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007 (p. 111-152).

Cibotto Gian Antonio (dir.), *Teatro veneto*, Parme, Guanda, 1960.

Croce Benedetto (dir.), *Veronica Franco. Lettere dall' unica edizione del 158*0, Naples, R. Ricciardi, 1949.

Daru Pierre, *Histoire de la République de Venise*, Alessandro Fontana et Xavier Tabet (éd.), Paris, R. Laffont, 2004.

Decroisette Françoise, *Venise au temps de Goldoni*, Paris, Hachette, 1999.

Del Vento Christian et Tabet Xavier (dir.), *Le mythe de Venise au XIXe siècle : débats historiographiques et représentations littéraires*, actes du colloque de Caen, 19-20 novembre 2004, Caen, Centre de recherche "Identités, représentations, échanges (France-Italie)", Université de Caen Basse-Normandie, 2006.

Fabiano Andrea (dir.), *Carlo Gozzi, entre dramaturgie de l'auteur et dramaturgie de l'acteur: un carrefour artistique européen*, Actes d'un colloque tenu à Paris du 23 au 25 novembre 2006, Ravenne, Longo, 2007.

Fontana Alessandro et Saro, Georges (dir.), *Venise 1297-1797. La République des castors, Fontenay-aux-Roses*, ENS Editions, 1997.

Id., Fournel Jean-Louis et Tabet Xavier (dir.), *Langues et écritures de la République et de la guerre : études sur Machiavel*, Gênes, Name, 2004.

Isnenghi Mario, « Presentazione », in Maria Damerini, *Gli ultimi anni del Leone. Venezia 1929-1940*, Padoue, Il Poligrafo, 1988, p. 11-17.

Luciani Gérard (dir.), *Goldoni et l'Europe*, *Filigrana*, n° spécial 1995, Grenoble, 1995.
Mangini Nicola, *I teatri di Venezia,* Milan, Mursia, 1974

Id., *Il Teatro veneto moderno* (1870-1970), Rome, Istituto dell'enciclopedia italiana, 1992.

Manlio Dazzi (dir.), *Il Fiore della lirica veneziana*, Venise, Neri Pozza, 1956.

Molmenti Pompeo, *La Storia di Venezia nella vita privata : dalle origini alla caduta della Repubblica*, Turin, Roux et Favale, 1880.

Muraro Maria Teresa, « La festa a Venezia e le sue manifestazioni rappresentative : le compagnie della Calza e le Momarie », in Storia della cultura veneta, Girolamo Arnaldi et Manlio Pastore Stocchi (dir.), vol. III, Vicence, Neri Possa, 1981, p. 315-341.

Padoan Giorgio, *Momenti del Rinascimento veneto*, Padoue, Antenore, 1987.

Tassini Giuseppe, *Veronica Franco, celebre poetessa e cortigiana del secolo 16*, Venise, M. Fontana, 1888.

Jonard Norbert, *La vie quotidienne au XVIII*^{e}, Paris, Hachette, 1965.

Id., Le siècle des Lumières en Italie, Lyon, L'Hermès, 1979.

Turchi Roberta, *La commedia italiana del Settecento,* Florence, Sansoni, 1985.

Zucchetta Emanuela, *Antichi ridotti veneziani, arte e società dal Cinquecento al Settecento*, Rome, Fratelli Palombi, 1988.

Ulysse Georges (dir.), *La Venise de Goldoni*, Aix en Provence, PUP, 1998.

Écrits sur le théâtre en France et Italie

Abel Lionel, *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, New York, Hill and Wang, 1963.

Abensour Gérard, *Vsévolod Meyerhold ou l'invention de la mise en scène*, édition Fayard 1998.

Angelini Franca, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Rome-Bari, Laterza, 1988.

Appia Adolf, *La mise en scène du drame wagnérien*, Paris, L. Chailley, 1895.

Id., *L'œuvre d'art vivant*, Genève et Paris, Atar, 1921.

Artioli Umberto, *Teorie della scena dal naturalismo al surrealismo. Dai Meininger a Craig*, Florence, Sansoni, 1972.

Aslan Odette, « Un chemin de connaissance », in *Strehler. Les voies de la création théâtrale*, Éditions du CNRS, 1989, p. 46.

Bablet Denis (dir.), *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, Lausanne, La cité-L'Age d'Homme, 1976.

Balmas Enea, *Modernità e tradizione : nell'avanguardia teatrale contemporanea*, Padoue, Pàtron, 1977.

Banu Georges, « Cet objet venu d'ailleurs », in *Théâtre en Europe*, Paris, Edition Beba, No. 7/1985.

Baratto Mario, *Tre saggi sul teatro*. Venise, Neri Pozza, 1964.

Barba Eugenio, Savarese Nicola, *L'arte segreta dell'attore, un dizionario di antropologia teatrale*, Lecce, Argo, 1996.

Barsotti Anna, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Rome, Bulzoni Editore, 2007.

Bentoglio Alberto *Gianfranco De Bosio e il suo teatro*. Rome, Bulzoni, 1995.

Besson Jean-Louis, « Max Reinhardt, le réel et le rêve au théâtre », in *L'Ère de la mise en scène*, CNDP, coll. « Théâtre Aujourd'hui », n°10, 2005.

Boal Augusto, *Théâtre de l'opprimé, pratique du théâtre de l'opprimé*, Paris, La découverte (2003).

Bragaglia Anton Giulio, « La Regia Lirica », in *La Scala*, Milan, 15, X, 1950, p. 35-39.

Brecht, Bertold, *Écrits sur le théâtre*, traduction de l'allemand par Schriften zum Theater, Paris, l'Arche, 1972.

Brook Peter, *The empty space*, New York, Touchstone, 1996 [1968].

Bucci Elena, « Inquieti e senza salutare. L'incontro con Scaramouche », in *La terza vita di Leo. Gli ultimi vent'anni del Teatro di Leo a Bologna*, Claudio Meldolesi, Angela Malfitano et Laura Mariani (dir.), Corazzano (Pi), Titivillus, 2010, p. 128-133.

Castello G. C., « Vent'anni di regia », in *Sipario*, août-septembre 1949.

Cairns Christopher, *Dario Fo e la "pittura scenica" : arte, teatro, regie, 1977-1997*, Naples, Ed. scientifiche italiane, 2000.

Calendoli Giovanni (dir.), *Ruzante sulle scene italiane del dopoguerra*, Mogliano Veneto – TV, Grafiche Presse, 1983.

Consolini Marco, « Entre théâtre de masse et théâtre d'Etat : l'étrange œcuménisme idéologique du "Convegno Volta", Rome 1934 », actes du colloque *Paul Nizan et les années trente*, Paris, 30 novembre-2 décembre 2012 (à paraître).

Id., Maria Ines Aliverti, Marion Denizot (dir.), *Copeau Jacques, hier et aujourd'hui*, Paris : les Éditions de l'Amandier, 2014.

Corsi Mario, *Il teatro all'aperto in Italia*, Milan-Rome, Rizzoli, 1939.

Craig Gordon, *On the Art of the theatre*, London, W. Heinemann, 1911.

Cruciani Fabrizio, Nicola Savarese, *Guide Bibliografiche : Teatro*, Milan, Garzanti, 1991.

D'Amico Silvio, *Enciclopedia dello spettacolo*, Rome, Unione Editoriale, 1966.

D'Angeli Concetta, *Forme della drammaturgia : definizioni e esempi*, Turin, Utet, 2004.

De Filippo Eduardo, *L'arte della commedia*, Turin, Collezione di Teatro, Einaudi, 1965.

Decroisette Françoise (dir.), *L'Histoire derrière le rideau. Ecritures scéniques du* Risorgimento, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

Id., « Métathéâtre », in Dictionnaire Goldoni, Lucie Comparini, Andrea Fabiano (dir.), à paraître, Paris, Classiques Garnier, 2015.

Dhomme Sylvain, *La mise en scène contemporaine*, Paris, F. Nathan 1959.

De Marinis Marco, « Postdrammaturgia: ritorno al futuro? », in *Nuovo Teatro*, 2/3, 1986-1987, p. 27-30.

Id. (dir.), *Drammaturgia dell'attore*, Porretta Terme, I Quaderni del Borrello Ebbro, 1997.

Dort Bernard, Jean-François Peyret (dir.), *Cahier Brecht*, Éditions de l'Herne, Cahiers de l'Herne, n° 35, Paris, 1979.

Dumesnil René, *Histoire illustrée du théâtre lyrique*, Paris, Éditions d'histoire et d'art - Plon, 1953.

Ferrante Luigi, *Arte e realtà*, Venise, Fantoni, 1952.

Filacanapa Giulia, « Le paroxysme linguistique de Dario Fo », in *Chroniques italiennes web*, Sorbonne Nouvelle, N°22 (1/2012), Spécial Concours, 2012.

Id., « La *néo-Commedia dell'Arte* ou « l'invention d'une tradition » : Carlo Boso et Leo de Berardinis, deux *capocomici* modernes », in *Langues Néo-latines*, 109e année, n°372, mars 2015, p. 55-68.

Fo Dario, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione con Luigi Allegri*, Rome-Bari, Laterza, 1990.

Id., *Manuale Minimo dell'Attore*, Turin, Einaudi, 1997 [1987]

Id., *Teatro*, Franca Rame (éd.), Turin, Einaudi, collezione Millenni, 2000.

Forestier Georges, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle*, Genève, Droz, 1996 (2e éd. augm.).

Freixe Guy, *La filiation Copeau, Lecoq, Mnouchkine : une lignée du jeu de l'acteur*, préface de Georges Banu, Lavérune, l'Entretemps, 2014.

Id., *Les utopies du masque sur les scènes européennes du XXe siècle*, Montpellier, l'Entretemps, 2010.

Grotowski Jerzy, « Verso un teatro povero », in *Teatro, rassegna trimestrale di ricerca teatrale*, vol. 0, n. 1, 1967.

Id., *Vers un théâtre pauvre*, Claude B. Levenson (trad.), préface de Peter Brook, Lausanne, La Cité, l'âge d'homme, 1971.

Grassi Paolo, in *Paolo Grassi : Quarant'anni di palcoscenico*, Emilio Pozzi (dir.), Milan, Mursia, 1977.

Guarnieri Corazzol Adriana,« Scapigliatura e musica: il primo "Mefistofele" », in *Arrigo Boito*. *Atti del convegno internazionale di studi dedicato al centocinquantesimo della nascita di Arrigo Boito,* Giovanni Morelli (dir.), Florence, Olschki, 1994, p. 226.

Lecoq Jacques, *Le corps poétique : un enseignement de la création théâtrale*, en collaboration avec Jean-Gabriel Carasso et Jean-Claude Lallias, Arles, Actes Sud-Papiers, 1997.

Lehman Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, trad. de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002.

Id., « Cosa significa teatro postdrammatico? » in *Prove di drammaturgia*, n°1 / 2010, Corazzano (Pise), p. 4-7.

Louise Mathieu, « Un regard actuel sur la rythmique Jaques-Dalcroze », in *Recherche en éducation musicale*, Université Laval Québec, Numéro 28 - Décembre 2010, p. 17-27.

Lualdi Adriano, *La musica a Venezia*, in « Il secolo », 23 octobre, 1926.

Lukács Georg, « La tragedia di Heinrich Von Kleist », in *Realisti tedeschi del XIX secolo*, Milan, Feltrinelli, 1963, p. 45-46.

Mamome Sara, « Storia dello spettacolo: Il testimone preterintenzionale », in *Medioevo e Rinascimento*, Annuario del Dipartimento di Studi sul Medioevo e Rinascimento dell'Università di Firenze, VI/n.s. III, 1992.

Marchioro Giuseppe, *Momenti e aspetti della messinscena*, Milan, Ricordi, 1960.

Mangini Nicola (dir.), *Alle origine del teatro moderno e altri saggi*, Modène, Mucchi, 1989.

Marinai Eva, Poeta Sara, Vazzaz Igor (dir.), *Comicità negli anni Settanta. Percorsi eccentrici di una metamorfosi fra teatro e media*, Pise, Edizioni ETS, 2005.

Id., *Gobbi, Dritti e la satira molesta. Copioni di voci, immagini di scena (1951-1967),* Pise, Edizioni ETS, 2007.

Marotti Ferruccio, « Elogio a Dario Fo. Dario Fo: drammaturgia d'autore/attore », n°1, *Ariel*, 2006, p. 28-29.

Meldolesi Claudio, « Con e dopo Beckett: sulla forma sospesa del dramma, la filosofia teatrale e gli attori-autori italiani », in Teatro e Storia, 27, 2006, p. 269-292.

Id., « L'apice di Leo, artista del riso oscuro », in *Comicità degli anni Settanta. Percorsi eccentrici di una metamorfosi fra teatro e media*, Eva Marinai, Sara Poeta, Igor Vazzaz (dir.), Pise, Edizioni ETS, 2005, p. 45-51.

Id., *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, Milan, Ubulibri, 2007.

Id., *Fondamenti del Teatro Italiano. La generazione dei registi*, Rome, Bulzoni, 2008 [1984].

Meyerhold Vsévolod, *La rivoluzione teatrale*, G. Crino (dir.), Rome, Editori Riuniti, 1962.

Id., *Écrits sur le théâtre, tome II*, traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin, Paris, Ed. L'Âge d'homme, réédition revue et augmentée, 2009.

Morelli Giovanni, *Atti del convegno internazionale di studi dedicato al centocinquantesimo della nascita di Arrigo Boito*, Florence, Olschki, 1994.

Muscara Sarah Zappulla, « Il Convegno Volta e la regia pirandelliana de *La figlia di Jorio* », in *Pirandello e D'Annunzio*, Palerme, Palumbo,1989, p. 347-367.

Naugrette Cathrine et Sinard Alisonne (dir.), *Les voyages ou l'ailleurs du théâtre. Hommage à Georges Banu,* Bruxelles, Alternatives théâtrales, 2013

Orecchia Donatella, *Il critico e l'attore*, Turin, Accademy university press, 2012.

Paladini Volterra Angela, « Il Convegno Volta fra potere, cultura e diplomazia: Il carteggio con le ambasciate », in *Biblioteca Teatrale*, n. 52, octobre-décembre 1999, p. 25-67

Pasolini Pier Paolo, « Il teatro. Manifesto per un nuovo teatro », in *Nuovi argomenti*, n.s., 9, janvier-mars, 1968.

Pedullà Gianfranco, *Il teatro italiano nel tempo de fascismo*, Bologne, Il Mulino, 1994.

Peslin Daniela, *Le Théâtre des Nations : une aventure théâtrale à redécouvrir*, préface de Georges Banu, Paris, L'Harmattan, 2009.

Pieri Marzia, *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*, Turin, Bollati Boringhieri, 1989.

Pille René-Marc, *Le Théâtre de l'effroi. Faust et Wallenstein*, Saint-Jean-de-Védas, l'Entretemps éd., 2006.

Piscator Erwin, *Il teatro politico*, Alberto Saini (éd.), Turin, Einaudi, 1960.

Pizza Marisa, *Il* gesto*, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Rome, Bulzoni, 1996.

Id., *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame*, Rome, Bulzoni, 2006.

Poeta Sara, « Santarcangelo 1994. Variazioni anglo-napoletane sul teatro di Shakespeare », in *Ariel*, année XX, n. 1, janvier-avril 2006.

Ponti Gio, « Il teatro di Appia, l'opera d'arte vivente », in *Teatro*, Milan, 1923.

Pozzi Emilio (dir.), *Paolo Grassi : Quarant'anni di palcoscenico*, Milan, Mursia, 1977.

Pugliesi Giovanni, *Gianfranco De Bosio, e il teatro dell'Università di Padova (1946-1953)*, Rome, Cromografia, 2009.

Puppa Paolo, *Il teatro di Dario Fo : dalla scena alla piazza*, Venise, Marsilio editori, 1978.

Id., *Scena e tribuna da Dreyfus a Pétain*, in *Eroi e massa*, Jacques Copeau, Romain Rolland, Paolo Puppa (dir.), Bologne, 1979, p. 147-273.

Id., *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Rome-Bari, Laterza, 1990.

Id., « Teatro, Teatri », in *Storia di Venezia*, vol IX, L'Ottocento e il Novecento, M. Isnenghi et S. Woolf (dir.), t. III, Rome, istituto della Enciclopedia Italiana 2002, p. 2077-2128.

Id., *Teatro e spettacolo nel Novecento*, Rome-Bari, Laterza, 2012.

Raskina Raissa, *Mejerchol'd e il Dottor Dappertutto. Lo «Studio» e la rivista «L'amore delle tre melarance»*, Rome, Bulzoni, 2010.

Ruffini Franco*, Semiotica del teatro*, Rome, Bulzoni, 1978.

Id., « Antropologia teatrale », in *Teatro e storia*, I, n. 1, 1986.

Schino Mirella, *Profilo del teatro italiano. Dal XV al XX secolo*, Rome, Carocci, 2002.

Id., *La nascita della regia teatrale*, Rome, Laterza, 2003.

Schmeling Max, *Métathéâtre et intertexte. Aspects du théâtre dans le théâtre*, Paris, Lettres modernes, 1982.

Soriani Simone, *Dario Fo. Dalla commedia al monologo (1959-1969),* Pise, Titivillus, 2007.

Squarzina Luigi, « Il palcoscanico ideologico degli anni '60 », in Pietro Nardi (dir.) *Arte e cultura contemporanea*, Florence, Sansoni 1962.

Id., « Nascita apogeo e crisi della regia intesa come istanza totalizzante », in Alberto Caracciolo (dir.) *Problemi del linguaggio teatrale*, Gênes, Teatro Stabile, 1974.

Id., « Trent'anni di teatro europeo », in *D'ARS*, 1974, n. 4.

Stagni Gemma, *« La soffitta » di Bologna (1948-1951*), Bologne, Patron, 1981.

Stanislavski Constantin, *Il lavoro dell'attore*, Bari, Laterza,1956.

Id., La formation de l'acteur, traduit de l'anglais par Élisabeth Janvier, préface de Jean Vilar, Paris, Édition Payot & Rivages, 2001, [1963].

Strehler Giorgio, « Préface », in *L'art du Masque dans la commedia dell'Arte*, Donato, Sartori et Bruno, Lanata (dir.), Malakoff, Solis, 1983.

Szondi Peter, *Théorie du drame moderne 1880-1950*, traduit de l'allemand par Patrice Pavis avec la collaboration de Jean et Mayotte Bollack, L'Age d'Homme, 1983.

Tairov Alexander, *Storia e teoria del "Kammernhy"*, teatro di Mosca, Rome, Edizioni italiane, 1942.

Tamuta Marie-José, Butel Yannick (dir.), *France-Italie : un dialogue théâtrale depuis 1950*, Actes du colloque international (Abbaye d'Ardene 1-2 décembre 2006), Bern, Peter Lang SA, Éditions scientifiques internationales, 2008.

Tanant Myriam, « Strehler et Goldoni : Le miroir et la métaphore », in *Strehler. Les voies de la création théâtrale*, Aslan Odette (dir.), Paris, CNRS, 1989.

Ternois Daniel, *Jacques Callot (1592-1635), Actes du colloque organisé au musée du Louvre en collaboration avec la ville de Nancy du 25 au 27 juin 1992,* Paris, Louvre éditions, 1993.

Trezzini Lamberto, *Una Storia della Biennale teatro 1934-1995*, Venise, Marsilio, 1999.

Id., *Una storia della Biennale 1906-1976*, Florence, Le Lettere, 2003.

Tranquilli Vittorio, « La regia drammatica al Festival di Venezia », in *Scenario*, Anno III, n°8, août 1934.

Tessari Roberto, *Teatro Italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture, 1906-1976*, Florence, Casa editrice Le Lettere, 1996.

Umberto Artioli, « Bragaglia e il teatro teatrale all'epoca degli "Indipendenti" », in *Il castello di Elsinore*, n° 19, p. 74.

Valenti Valentina, « La drammaturgia del disgelo », in *Frigidair*e, mai 1986.

Valenti Chiara, *La storia di Dario Fo*, Milan, Feltrinelli Economica, 1977.

Vilar Jean, *Le théâtre service public*, Paris, Édition Gallimard, 1957.

Weinstein André, *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, Flammarion, 1955.

Kowzan Tadeus, *Théâtre miroir. Métathéâtre de l'Antiquité au XXI^e^ siècle*, Paris, l'Harmattan, 2006.

Écrits d'ordre général et méthodologique

Bergson Henri, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Félix Alcan, 1900.

Boito Arrigo, « Dualismo », in *Il libro dei versi*, Turin, Casanova, 1877, p. 53-54.

Compagnon Antoine, *La seconde main : ou le travail de la citation,* Paris, Éditions du Seuil, 1979.

Dessons Gérard, Meschonnic Henri, *Traité du rythme : des vers et des proses*, Paris, Colin, 2005.

Farge Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, Edition du Seuil, 1989.

Ginzburg Carlo, *Le fil et les traces. Vrai, faux, fictif*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Paris, éditions Verdier, 2010 [Milan, Feltrinelli, 2006].

Gramsci Antonio, *Lettere dal carcere*, Turin, Einaudi, 1947.

Febvre Lucien, « Vers une autre histoire », in *Revue de métaphysique et de morale*, LVIII, 1949.

Ghersetti Francesca et Paro Loretta (dir.), *Archivi di persona del Novecento. Guida alla sopravvivenza di autori, documenti e addetti ai lavori,* Fondazione Benetton Studi Ricerche, Fondazione Giuseppe Mazzotti, Treviso, Antiga Edizioni, 2012.

Hobsbawm Eric et Ranger Terence (dir.), *L'invention de la tradition* (1983), traduit de l'anglais par Christine Vivier, Paris, Éd. Amsterdam, 2006.

Isnenghi Mario, « Archivi del tempo presente. Rettori fascisti e rettori partigiani. Documenti di vita universitaria a Padova fra regime e dopoguerra », in *Venetica*, 8, 1987, p. 94-161.

Le Goff Jacques, « Documento/monumento », in *Enciclopedia Einaudi*, Vol V, Turin, 1978, p. 38-48.

Messina Maurizio et Zagra Giuliana, *Conservare il Novecento, Convegno nazionale, Ferrara, Salone internazionale dell'arte del restauro e della conservazione dei beni culturali e ambientali, 25-26 marzo 2000*, Rome, Associazione italiana Biblioteche 2001.

Propp Vladimir, *Morphologie du conte*, Points, 1970.

Ricœur Paul, *Temps et Récit*, vol. I, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

Romano Ruggero, *Opposte congiunture : la crisi del Seicento in Europa e in America*, Venise, Marsilio, 1992.

Ruggero Romano, *Opposte congiunture : la crisi del Seicento in Europa e in America*, Venise, Marsilio, 1992.

Simmel Georg, *Veding* [1907], in *Zur Philosophie der Kunst*, Potsdam, Kiepenheuer, 1922.

Watt Ian, *Miti dell'individualismo moderno. Faust, don Chisciotte, don Giovanni, Robinson Crusoe*, trad. italien de Maria Baiocchi et Mimì Gnoli, Rom, Donzelli, 1996.

Écrits sur la question de la langue italienne

Folena Gianfranco, *L'italiano in Europa : esperienze linguistiche del Settecento*, Turin, Einaudi, 1983.

Id., Il linguaggio del caos, studi sul plurilinguismo rinascimentale, Turin, Bollati, 1991.

Id., Scrittori e scritture. Le occasioni della critica, Bologne, Il Mulino, 1997.

Marazzini Claudio, *La lingua italiana : profilo storico*, Bologne, Il Mulino, 1994.

Id., L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo, Pise-Rome, Istituti Editoriali et Poligrafici Internazionali, 2000.

Mancini Marco, *L'esotismo nel lessico italiano*, Viterbo, Università della Tuscia, 1992.

Nencioni Giovanni, *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Bologna, Zanichelli, 1983, p. 126-179.

Id., « La nuova questione della lingua », in *Saggi di lingua antica e moderna*, Turin, Rosenberg & Sellier, 1989, p. 209-219.

Parlangeli Oronzo, *La nuova questione della lingua*, Bari-Lecce, Editrice L'Orsa maggiore, 1969.

Pietro Spezzani, *Dalla commedia dell'arte a Goldoni : studi linguistici*, Padoue, Esedra, 1997.

Paolo Puppa (dir.) *Lingua e lingue nel teatro italiano*, Rome, Bulzoni Editore, 2007.

Spezzani Pietro, *Dalla commedia dell'arte a Goldoni : studi linguistici*, Padoue, Esedra, 1997.

Trifone Pietro*, L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario* Fo, Pise-Rome, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2000.

Id., Serianni Luca, *Storia della lingua italiana. Volume secondo, Scritto e parlato*, Turin, Einaudi, 1994.

Stocchi Manlio Pastore, « Esperienze e esperimenti plurilinguistici », in *Storia della cultura veneta. Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, Vicence, 1981.

Thèses

Barbato Cristina, *Rossini serio et la regia critica en Italie : Ronconi, Pizzi et Pier'Alli*, thèse de doctorat soutenue sous la direction de Françoise Decroisette et Paolo Bosisio, Saint Denis, Université Paris 8, 7 mars 2013.

De Luca, Emanuele, *François Antoine Valentin Riccoboni (1707-1772): vita, attività teatrale, poetica di un attore-autore nell'Europa dei Lumi*, thèse de doctorat sous la direction de Andrea Fabiano et de Maria Ines Aliverti, soutenue à l'Université Paris-Sorbonne, 2 septembre 2013.

Favalier Sylvie, *L'immigration bergamasque à Venise dans la seconde moitié du XVIe siècle : phénomène historique et conséquences littéraires*, thèse de doctorat soutenue sous la direction de Christian Bec, Université Paris-Sorbonne, 1992.

Possamai, Irina, *Approches de la théâtralité pasolinienne : de la scène au texte*, thèse de doctorat sous la direction de Françoise Decroisette, Université Paris 8 Saint-Denis, 2004.

Visciglio Eleonora, *Traduction et adaptation pour la scène d'un théâtre exotique : la "trilogie persane" de Carlo Goldoni (1753-1756)*, sous la direction de Françoise Decroisette, Université Paris 8, 2008.

UNIVERSITÉ PARIS 8 VINCENNES À ST. DENIS
École doctorale Pratiques et théories du sens
Doctorat en lettres et sciences humaines
Études italiennes

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE
Scuola dottorale in storia dello spettacolo
Dottorato in storia dello spettacolo
Teatro

Vol. II

« À LA RECHERCHE D'UN THÉÂTRE PERDU »

GIOVANNI POLI (1917 - 1979) ET LA *NÉO-COMMEDIA DELL'ARTE* EN ITALIE, ENTRE TRADITION ET EXPÉRIMENTATION



Thèse de doctorat de Giulia Filacanapa

SOUS LA DIRECTION DE

Mme Françoise DECROISETTE (Professeur émérite, Université Paris 8)
Mme Anna Maria TESTAVERDE (Professore associato, Università di Bergamo)

Soutenue le 15 mai 2015

JURY

M. Marco Consolini (Professeur, Université Paris 3, section 18)
Mme Françoise Decroisette (Professeur émérite, Université Paris 8, section 14)
Mme Anna Maria Testaverde (Professore associato, Università di Bergamo, études théâtrales)
M. Piermario Vescovo (Professore associato, Università Ca' Foscari, litterature théâtrale italienne)

ANNEXES

AVERTISSEMENTS

Ce volume représente le *corpus* d'analyse principal de notre thèse. Nous y proposons un nombre conséquent de documents de toute nature (lettres, canevas, scenarios, notes de travail, préfaces etc.), que nous avons retrouvés dans les archives privées de la famille Poli à Venise (AMP), auxquels nous avons eu accès à partir de l'hiver 2011, grâce à l'accord de ses héritiers. Ce volume se compose de six sections distinctes. Tout d'abord nous présentons deux pièces inédites de Poli que nous avons retranscrites à partir du scenario original dactylographié. Ces deux œuvres font l'objet d'une analyse détaillée dans le *corpus* de notre thèse aux chapitres *La Venezia di Goldoni (1957) : un Janus Bifrons* (Partie II, chapitre I.4) et *Le théâtre choral : Cronache veneziane* (Partie II, chapitre II. 2). Dans la deuxième partie, *Écrits de Poli sur le Théâtre,* nous présentons des documents retrouvés dans différents dossiers. Pour désigner chaque chapitre de cette section nous utilisons le titre qui figure soit sur le dossier conservé dans les archives AMP, soit sur le document lui-même : *La Commedia dell'Arte, scritti monografici* (*La Commedia dell'Arte, écrits monographiques*), *Scritti sul Teatro* (*Écrits sur le théâtre*), *Scritti vari di Poli recenti e lontani* (*Écrits divers de Poli récents et lointains*), *Appunti per la dimostrazione del metodo* (*Notes pour la démonstration de la méthode*), *Théâtre total* (écrit par Poli en français), *Scritti di avanguardie sceniche nel '900* (*Écrit des avant-gardes théâtrales du XX*^{e} *siècle*). Ensuite une troisième section est dédiée à la transcription des scénarios ou canevas que Poli a produits pour la télévision, dont : deux courtes pièces pour enfants écrites et mises en scène pour la télévision italienne RAI ; le schéma d'une émission sur la *Commedia dell'Arte* pour la BBC qui ne verra jamais le jour, et toute une série de canevas, brèves saynètes, ou simplement notes dont nous pouvons affirmer, en croisant différentes sources, qu'ils font partie des études préparatoires que Poli rédige à Paris pour les courts-métrages filmés par la télévision française RTF. Dans la quatrième section, figure la transcription d'une partie de la correspondance entre Giovanni Poli et sa femme, lors de ses tournées à l'étranger, et d'autres lettres que Poli écrit ou reçoit au fur et à mesure des années et qui sont particulièrement significatives pour le déroulé de notre thèse. Dans cette section dédiée à la correspondance, figure également un tableau synthétique où nous avons classé une partie des documents conservés dans la série *Scatole lignee* des Archives Historiques de l'Université de Ca' Foscari. Ensuite, dans la cinquième section de ce volume, nous présentons une sélection d'entretiens réalisés durant ces années de recherche avec des

acteurs qui ont travaillé avec Poli au cours de différentes périodes de sa carrière artistique, tant en Italie qu'à l'étranger. Ce volume se clôt enfin avec une section dédiée à certains écrits théâtraux de Poli (préfaces et essais théoriques) déjà publiés, que nous avons décidé de joindre en annexe dans leur intégralité, car difficilement repérables dans les bibliothèques, pour permettre ainsi au lecteur d'accéder à ces documents souvent cités par fragments dans le *corpus* de la thèse.

Pour chaque document retranscrit, manuscrit ou tapuscrit, publié ou inédit, nous fournissons en note une description détaillée. Dans chacune de ces notes, nous indiquons également les normes de transcription. De manière générale, nous avons effectué une transcription modernisée, sans jamais modifier les intentions de l'auteur, afin de faciliter leur lecture. Dans certains cas, nous avons toutefois senti la nécessité de proposer une transcription diplomatique, notamment lorsque les ratures, modifications et révisions de phrases ou de mots, et autres repentirs dans l'écriture, témoignent de la progression de la pensée de Poli et de l'évolution de son parcours artistique.

Nous avons également harmonisé les noms des metteurs en scène et des auteurs, notamment des Russes, que Poli cite en italien mais qui en français ont une graphie différente (ex. Meyerhold pour Mejerhold, Stanislavski pour Stanislawskj, et Taïrov pour Tairof).

Dans la table des annexes, tous les titres en français sont les nôtres, à deux exceptions près : *I.6 La Commedia dell'Arte est un mythe* et *V. Théâtre total*, documents écrits en langue française par Poli lui-même. Les titres en italien, en revanche, reprennent le titre du document original ou du dossier dans lequel nous l'avons trouvé.

TABLE DES ANNEXES

Avertissements p. 5
Table des annexes p. 7

Annexe Partie I - Les œuvres inédites

I.1 *La Venezia di Goldoni* p. 13
I.2 *Cronache veneziane* p. 67

Annexe Partie II - Écrits de Poli sur le théâtre

I. La Commedia dell'Arte, scritti monografici p. 101
I.1 La riscoperta della Commedia dell'Arte p. 101
I.2 Dico questo con accorata amarezza p. 104
I.3 La formazione psicofisica dell'attore p. 105
I.4 La poetica della Commedia dell'Arte p. 108
1.5 Prefazione a Mischa p. 109
I.6 La Commedia dell'Arte est un mythe p. 112
II. Scritti sul tetro p. 119
II.1 I motivi che lo giustificano p. 119
II.2 Attore p. 122
II.3 Costumi p. 124
II.4 Luce p. 124
II.5 Rapporto musica con gli altri elementi p. 125
II.6 La scena p. 125
II.7 Autonomia dell'arte drammatica p. 128
II.8 Concetti teatrali p. 129
II.9 Concetti generali del teatro p. 129
II.10 Notizie storiche p. 131
III. Scritti Vari di Poli recenti e lontani p. 133
III.1 Progetto di costruzione di una Scuola di Arte Drammatica p. 133
III.2 I Pulcinella Tiepoleschi p. 135
III.3 Il socialismo al potere p. 136
III.4 Evviva la Prostituzione p. 137
III.5 Vecchio-Mezzano p. 138
III.6 Le *Melarance* di Scandella p. 140
IV. Appunti per la dimostrazione del metodo p. 141
V. Théâtre total p. 143
VI. Scritti di avanguardia scenica nel '900 p. 145
VI.1 Antonin Artaud p. 144
VI.2 Originde del movimento teatrale antivertista p. 150
VI.3 Gordon Craig p. 150
VI.4 Antoine p. 154

VI.5 Erwin Piscator p. 157
VI.6 Lev Natanovic Lunz p. 166
VI.7 Taïrov p. 172
VI.8 Bertold Brecht p. 174
VII. Seminario Avogaria p. 182

Annexe Partie III- Scénarios et canevas inédits pour la télévision

I. Poli pour la RAI
I.1 *Arlecchino Finto Medico* p. 187
I.2 *Arlecchino Soldato per Forza* p. 203
II. Poli pour la BBC
II.1 Programma schematizzato sulla Commedia dell'Arte p. 223
III. Commediole e soggetti per la Commedia dell'Arte p. 238
III.1 Al ridotto p. 238
III.2 I due Arlecchino o Truffaldini p. 238
III.3 Zanni e Briganti p. 240
III.4 Truffaldino e i Giocatori p. 242
III.5 Filtro invisibile p. 243
III. 6 Casanova p. 244
III. 7 La ragazza del traghetto p. 244
III. 8 Ca d'Oro Bucintore p. 245
III.9 Venezia giorno, Venezia sera, Venezia notte p. 246
III.10 Zanni e le pulci p. 247
III.11 Truffaldino Donna p. 248
III. 12 Pantalone Memo p. 249
III. 13 Colombina e Arlecchino p. 251
III. 14 Prima p. 253
III. 15 Colombina e Brighella p. 255
III. 16 Arlecchino e Brighella p. 256

Annexe Partie IV - Correspondance

I. Lettere nostre p. 259
I. 1 Paris p. 259
I. 2 Milan p. 262
I. 3 Canada p. 263
II. Commemorazione Nino Poli p. 268
III. Archives Historiques Ca' Foscari - « Scatole Lignee » 1912-1966 p. 273

Annexe Partie V - Entretiens

1. Entretien avec Gian Campi p. 288
2. Entretien avec Giovanna Bonacini p. 293
3. Entretien avec Piergiorgio Fasolo p. 296
4. Entretien avec Tommaso Todesca p. 299
5. Entretien avec Paolo Bertinato p. 302
6. Entretien avec Arlette Sanders p. 305
7. Entretien avec Lenie Scoffié p. 309
8. Entretien avec Martine Beaulne p. 318
9. Entretien avec Bernard Meney p. 320
10. Entretien avec Sylvie Gosselin p. 322

Annexe Partie VI - Écrits théâtraux de Giovanni Poli déjà publiés

1. « Parlare per immagini » (1946) p. 329
2. « Genesi e indirizzo estetico del teatro Ca' Foscari » (1954) p. 332
3. « Per una messa in scena goldoniana » (1957) p. 334
4. Présentation de « *La Venezia di Goldoni* » (1957) p. 339
5. « Conclusioni estetiche » (1959) p. 340
6. Préface « *Les masques latins et la Commedia dell'Arte* » (1960) p. 341
7. Préface à « *Le storie di Arlecchino* » (1960) p. 345
8. Préface à « *Le Massere* », comédie de Carlo Goldoni (1960) p. 346
9. Préface à « *L'Augellin Belverde* » de Carlo Gozzi (1962) p. 348
10. Préface à « *Las Spagnuolas* » de Andrea Calmo (1963) p. 350
11. Préface à « *La Venetiana* » de Giovan Battista Andreini (1965) p. 352
12. Préface à « *Piovana* » de Angelo Beolco dit Ruzante (1965) p. 355
13. Préface à « *Rhodiana* » de Andrea Calmo (1969) p. 357
14. « Ritorno all'espressione fisica dell'attore » (1969) p. 361
15. Synopsis de « *Cronache Veneziane* » de Giovanni Poli (1971) p. 364
16. Préface à « *L'alfabeto dei villani* » de Giovanni Poli (1971) p. 367
17. Préface à « *La Commedia degli Zanni* », de Giovanni Poli (1973) p. 369
18. Préface à « *Il Travaglia* » de Andrea Calmo (1974) p. 373
19. Préface à « *Gli ultimi carnevali di Venezia* » de Giovanni Poli (1976) p. 378
20. Préface à « *Mamole e buli* » de Giovanni Poli (1976) p. 380
21. « Annotazioni sulla messinscena della fiaba di Carlo Gozzi » (1978) p. 382
22. « Il metodo per l'espressione gestuale e il controllo della voce » (1984) p. 384

TABLEAU ACTIVITÉ DE POLI À L'ÉTRANGER p. 388

ANNEXE PARTIE I

LES ŒUVRES THÉÂTRALES INÉDITES

I.1 *LA VENEZIA DI GOLDONI*[1]

Da *LA PUTTA ONORATA* (Atto II scena 21)

(*Veduta di canale colla Gondola di Titta Legata dalla parte opposta della riva. Vengono nel medesimo tempo due gondole che non possono passare e si fermano.*)

Menego e Nane

NANE Sia ti che vago de longo.

MENE Anca mi vago de longo; dà indrio do vogae che passemo tutti.

NANE Mi indrio? Dà ti indrio che ti va a segonda!

MENE Mi son carco fradelo, non posso siar.

NANE Gnanca mi no me movo, ghe n'ho tre in barca.

MENE Se ti ti ghe n'ha tre, mi ghe n'ho cinque.

NANE O cinque o sié, tocca a ti darme liogo.

MENE Chi lo dise che tocca a mi? Ti xé mato in te la testa. Non ti vedi? Se dago indrio gh'ho più de cinquanta barche per poppe; bisogna che vaga fin in canal. Ti co ti ha scapolà tre barche ti me dà liogo.

NANE Via, paron Menego, non ve fé nasar.

MENE A mi ti me voressi insegnar? A mi che xe vint'anni che vogo in regata?

NANE Se te ti voghi in regata mi so el mio mistier, e te digo che a ti te tocca a siar.

MENE E via, mòleghe.

NANE Se non ti fussi più vecchio de mi, te vorave far star a forza de remae.

MENE Co quel muso?

NANE Si ben, co sto muso.

MENE Via, va a vogar in burchio.

NANE Via, va a vogar in galiotta.

MENE Xéstu da Cavarzere o da Pelestrina? Ah, dindio!

NANE Vustu zogar che te buto la barata in acqua?

MENE Senti, gh'ho prudenza perché gh'ho el paron in barca, da resto.

NANE Anca mi gh'ho el paron, e voggio tirar de longo.

MENE Credistu che no te conossa che ti xé in barca da tragheto?

---

[1] Scénario original dactylographié, le titre est écrit au crayon bleu sur la couverture avec l'indication manuscrite « luci » (« lumières » en français), ce qui signifie que nous avons retrouvé le scénario original où étaient notés les effets lumière. Les cinquante-cinq pages qui composent cette comédie sont dactylographiées sur des feuillets A4 et sont agrafées ensemble. Le document ne se présente pas dans un bon état, probablement a-t-il été utilisé comme matériel de travail. On voit sur ces pages l'usure du temps et l'utilisation quotidienne ; nombreuses sont les annotations manuscrites avec différentes couleurs.
Dans la transcription, j'utilise le *maiuscoletto* pour une phrase en lettres capitales. Les didascalies sont transcrites en italique selon l'usage actuel dans l'édition, et non pas en majuscules comme dans le texte original.
Avant chaque scène, Poli indique entre parenthèses le numéro de l'acte et de la scène de la pièce de Goldoni dont il extrait la séquence qu'il utilise dans son montage ; nous avons décidé de maintenir cette pratique et de rajouter les informations là où elles font défaut en les indiquant avec un /*/.

NANE E cussì? Chi spende i so bezzi, xé paroni.
MENE Olà, me dastu liogo?
NANE No, stago qua fin doman.
MENE Gnanca mi no me movo
NANE Piuttosto a fondi, che siar
MENE Piuttosto in tochi, che dar indrio
NANE Dà indrio, fionazzo de una quinta in cope.
MENE Sia ti, semenza de buovoli.
NANE Mi son inchiodao, vara!
MENE E mi incastro el remo *(Pianta il remo nel canale)*
NANE Cossa dixéla? Che daga indrio? Gnanca se la me dà diese zecchini. Se la vol desmontar, che la desmonta, ma mi de qua no me movo *(alle persone sotto il feize)*
MENE Ma, caro sior lustrissimo, ghe va de la mia reputazion; no voggio che colù con quella mozza, me la fazza veder a mi. (*c.s.*)
NANE Coss'è sta mozza, sior omo de stucco?
MENE Vustu zogar che te buto el ferro in acqua?
NANE Gh'ho ditto che se la vol desmontar che la desmonta, che a mi no me n'importa del nolo. La voggio mo veder mi, co sto sior de regata.
MENE Lustrissimo sì, sarà megio che la vaga in terra. No dago indrio, se credo de perder el pan.
NANE Vara! Per causa toa i mi spazizieri desmonta. Ti me la pagherà.
MENE Son omo de darte sodisfazion.
NANE Me parerave da rider a butarte in rio.
MENE No gn'ho paura né de ti, né de diese de la to sorte.
NANE Oa. Oa.
MENE O aseno.
NANE O porco.
MENE Ah manzo!

(Atto II, scena 26)
Detti e Titta

NANE Vestu zogar che co sto remo te spaco la testa ?
MENE Vien a mezzo se ti vol che te daga gusto.
NANE In terra, ti è un galantuomo
TITA Zitto, fradei, zitto, fermeve. Lasseme vegnir in barca che ve darò liogo. Perché no l'aveu desligada! *(va alla sua barca)*
MENE Me maraveggio, fazzo el mistier come che el va fatto. Le barche dei galantuomini no le se desliga, no le se manda a torzio.
TITA Tiolé, andé, ch'el cielo ve benediga *(parte con la sua gondola)*
NANE Ti gh'ha razon che quel galantuomo m'ha fatto liogo; da resto vi va cocchieto, che ti andavi a casa senza testa. *(parte)*

MENE Te voleva tagiar a tocchi, vara, e voleva ch'el tocco più grando fusse una rechia. *(parte)*

NANE Spaccamonti. *(allontanandosi)*

MENE Capitan Covielo;

NENE A, musso!

MANE A, dindio ! *(via lentamente maltrattandosi)*

Da *L'UOMO DI MONDO* (Atto I, scena I)

(*Strada con canale in prospetto, da un lato la casa di Eleonora e dall'altra la locanda di Brighella con la insegna del fungo. Vedesi arrivare una gondola col suo* **Gondoliere. Silvio e Beatrice** *da viaggio, sbarcano.* **Truffaldino** *sta in attenzione, per portar se occorre.* **Ludro** *in disparte che osserva, poi* **Brighella** *dalla locanda.*)

GONDO Per terra. (*gridando forte*)

TRUFF Son qua mi; voliu che porta la gondola?

GONDO No vòi che parté la gondola, sior Martuffo, ma sto baul.

TRUFF Dove l'hòi da portar?

GONDO Qua, alla locanda del fungo.

LUDRO (Vòi veder de introdurme con sti forestieri, per vered de beccolar qualcosa, se posso)

TRUFF Quant me volì dar a portar sto baul?

GONDO Cossa serve? Avé da far con dei galantomeni.

SILVIO Accordatelo voi, noi non siamo pratici del paese.

BEATR Questo star sulla strada non mi accomoda. In altri paesi vengono i camerieri delle osterie a ricevere i forestieri. Qui non si vede nessuno.

LUDRO Comandele che le serve? Che chiama mi i omeni della locanda ?

SILVIO Mi fareste piacere. Ma, ditemi, è buono l'albergo? Trattano bene?

LUDRO Veramente nol xé dei meggio de sto paese; ma el patron l'è un bergamasco, mio amigo che, anca a riguardo mio, ghe userà tutte le attentioni immaginabili per ben servirla. La servo subito. O de casa! (Brighella me darà el mio utile, se ghe meno sti forestieri)

BRIGHE O chi batte? Oh, sì vu, missier Ludro?

LUDRO Son mi. Ve consegno sti do forestieri, e ve raccomando de tratarli ben perché i merita.

BRIGHE Farò el possibile per ben servirli. I sarà, m'immagino, marito e moglie.

LUDRO Senz'altro. Un letto solo, non è vero?

SILVIO Siamo marito e moglie, un letto solo ci basta.

BRIGHE La resta servida.

SILVIO E circa il prezzo…

LUDRO La lassa far a mi, Brighella xé un omo discreto; e quel che nol fa per mi, nol farà per nissun. Sta zentildonna no stà ben in strada; che la resti servida.

BEATR Andiamo dunque.

SILVIO Entrate col locandiere, che ora vengo *(Beatrice entra)*

(Atto I, scena 2)*

TRUFF Se porta o no se porta?

LUDRO Via, compare, deghe una man a quel galantuomo.*(Al gondol.)*

SILVIO E tutte l'altre piccole cose.

TRUFF E cossa se vadagna?

LUNDRO Porté drento e lassé el pensier a mi, che saré sodisfati.

TRUFF Arecordeve che ho perso del tempo assae, e mi me fazzo pagar un tanto all'ora col relogio a la man.

Prende il baule aiutato dal gondoliere e ponendovi sopra altre coserelle portano tutto nella locanda.

(Atto I, scena 3)*

SILVIO Che cosa dovremo dare a costoro?

LUNDRO La gondola l'ha la pagata?

SILVIO Non ancora.

LUDRO Xéli d'acordo?

SILVIO Nemmeno.

LUDRO Dove l'ala tiolta?

SILVIO Poco lontano. Sul finir della laguna.

LUDRO La lassa far a mi. La me daga mezzo Felippo, e pagherò mi ogni cossa.

SILVIO Ecco mezzo Felippo. Il vostro nome?

LUDRO Ludro, per servirla.

SILVIO Signor Ludro, vi riverisco (*via*)

(Atto I, scena 4)

Ludro, poi Truff. e Gondol.

LUDRO Mi no darave sto incontro per mezzo ducato al zorno. E pol esser che la me butta de più.

TRUFF Son qua, paghéme.

GONDO Son qua anche mi. El m'ha dito quel sior che me pagheré vu.

LUDRO Siben, cossa aveu d'aver.

GONDO Da Cannareggio in qua me porlo dar de manco de un pér de lire?

LUDRO Tolé un da trenta e andé a bon viazzo.

GONDO E per portar el baul no me dé gnente?

LUDRO E via, vergogna. Un galantomo della vostra sorte no se fa pagar el facchin. Lassé far a mi, se sto sior vorrà barca, farò che el se serva de vu. Cossa ve diseli?

GONDO De sorannome i me chiama Giazzao. Stago al tragheto de riva de Biasio.

LUDRO Farò capital de vu.

GONDO *(tornando alla barca e ripartendo)* Via da bravo; una man lava l'altra. Se me faré far dei noli, anca mi, co voré, ve vogherò de bando.

(AttoI, scena 5)*

Ludro, e Truffaldino

LUDRO Tolé sior facchin, diese soldi. Va basteli?

TRUFF A mi diese soldi? Diese soldi a un omo de la mia sorte?

LUDRO Via, tolé un da quindese.

TRUFF No me volì dar altro?

LUDRO Toléli o lasséli, no ghe xé altro.

TRUFF Dé qua, sior ladro.

LUDRO Cossa?

TRUFF Compatime; ho volesto dir sior Ludro *(via)*

LUDRO Che furbazzi che xé costoro. No i se contenta mai. I vorave vadagnar quanto mi; bisogna ave l'abilità che gh'ho mi *(via)*

(Atto I, scena 6)

Momolo *in poppa di un battelletto con* **Nane** *gondoliere. Arrivano cantando il Tasso alla veneziana. Legano il battalletto e scendono.*

MOMOLO Cossa dietu, Nane? S'avemio devertio pulito? Una bona merenda, quattro furlane de gusto, e via allegramante.

NANE Ma, chi gh'ha dei bezzi, xé paron del mondo.

MOMOLO No stimo miga aver dei bezzi, stimo saverli spender. Chi li gh'ha e li tien sconti, fa la fonzion de l'aseno che porta el vin e beve de l'acqua; e chi li ha e li butta via malamente, se brusa senza scaldarse. El vero cortesan un ducato el se lo fa valer un zecchin. Nol se fa vardar drio; ma nel se fa minchionar: l'è generoso a tempo, economo in casa, amigo coi amici, e dretto coi dretti. El mondo compare Nane xé pien de furbi; el fa star alla moda; ma con mi no i fa gnente, perché ghe ne so una carta per ogni zogo.

NANE Sior Momolo, a navedarse a stasera.

MOMOLO Si, si, co la bruna voggio che andemo a dar l'assalto a quella fortezza che avemo scoverto stamattina.

NANE Digo, sior Momolo, sta patrona che sta qua a stagando, l'aveu impiantada?

MOMOLO Chi? Siora Eleonora?

NANE So pur che una volta ghe volevi ben.

MOMOLO Mi no digo de volerghe mal; ma ti lo sa pur, che mi voggio la mia libertà. Co sta sorte de putte no bisogna trescar; perché se se scalda i ferri, bisogna darghe una sposedina, e mi no me voi maridar.

NANE Bravo sior Momolo.

MOMOLO Ah, ti me piasi, perché ti xé cortesan.

NANE Sioria vostra. *(parte)*

(Atto I, Scena 7)

Momolo, *poi* **Brighella**

MOMOLO Cossa hoggio da far sto resto di mattina, fina che vien ora de andar a Rialto? Andar da siora Eleonora? Mi no, perché son seguro che tra ela e el dottor, so pare, i me dà una seccadina de un'ora almanco. I me vorave far zoso; ma per adesso no i me la ficca. Me mariderò co sarò un pochetto in ti anni; voggio goder el mondo fina che posso. Voi veder qua da missier Brighella se ghe xé gnente de gniovo. M'è sta ditti che ghe xé qualcosa de forestier. Siora Eleonora sarà ancora in letto; adesso no la me vede. Oh, de casa!

BRIGHE Sior Momolo, mio padron, hala gnente da comandarme?

MOMOLO Com'ela, compare Brighella, xé un pezzo che no se vedemo.

BRIGHE Una volta la vegniva a favorirme più spesso.

MOMOLO Diseme, amigo, gh'avemio gnente de gniovo?

BRIGHE Giusto stamattina m'è capità una forestiera; ma sulla giusta.

MOMOLO Me l'ha ditto Giazzao, che l'ho incontrà ce la gondola in volta de canal.

BRIGHE Ma! Marido e moglie.

MOMOLO Oh s'intende! Tutti quei che viazza, xé mario e muggier. Bon Babbio?

BRIGHE No gh'è mal. Ma se la savesse, me dispiase de una cossa; ma me dispiase assae.

MOMOLO Coss'è? Xeli al giazzo?

BRIGHE Credo che i gh'habbia dei bezzi; ma se gh'ha taccà ale coste quel dretto de missier Ludro. Bisogna che a sto sior forestier ghe piasa a zogar; i xé intrai in discorso de zogo. I s'ha messo a taolin per divertimento e el divertimento el xé cussì fatto, che el Ludro taggia a la bassetta e el foresto perde a rotta de collo.

MOMOLO Me dispiase. Podevelo dar in pezo? So che can che el xé quel baron de Ludro. Fe' una cossa, meneme mi là dentro dove che i zoga, introduzeme con bona maniera. Pol esser che fazza nascer una bella scena.

BRIGHE No vorria che fessimo dei sussurri.

MOMOLO Gnente; lassé far a mi; savé chi son. Levemoghe sto can dalle recchie de quel gramazzo. *(entra nella locanda)*

BRIGHE El me fa compassion.

MOMOLO Andemo. *(via)*

(Atto I, scena 11)

Eleonora *alla finestra della propria casa, poi* **Ottavio**

ELEONORA Ma! Sono sfortunata io. Tanto amore ho per Momolo ed egli così poco di me si cura. Passa dinanzi alla porta della mia casa, si ferma sotto le mie finestra e, invece, di cercare di me, va a divertirsi nella locanda, e sa il Cielo con chi. Voglio aspettare che egli esca, non per rimproverarlo, ché con lui le cattive non giovano, ma almeno gli servirò di rossore. Mi vo'

musindando, che un giorno abbia a conoscere la finezza dell'amor mio; ma dubito di dover penar lungamente. Quanti partiti ho lasciato per lui! Il povero mio padre vorrebbe pure vedermi contenta. Ecco qui quello sguaiato di Ottavio. Vorrei ritirarmi dalla finestra, ma non vo perder l'occasione di veder Momolo. Dovrebbe passare e andarsene costui. Sa che io non gli bado; che mio padre non lo vuol sentire e Lucindo, mio fratello, giel'ha detto liberamente, che non istia ad inquietarmi.

OTTAVIO *(passando la saluta)*

ELEONO *(non gli risponde al saluto)*

OTTAVIO Nemmeno per civiltà?

ELEONO Serva sua.

OTTAVIO Gran disgrazia è la mia!

ELEONO Chi così vuole, così merita.

OTTAVIO Merito peggio ancora, volendo continuare ad amare un'ingrata; ma non posso staccarmi questa passione dal cuore.

ELEONO Non siete ancora chiarito che nessuno di casa mia, quand'io volessi farlo, consentirebbe che io vi parlassi?

OTTAVIO Cospetto di bacco! Da voi soffrirò tutto; ma i vostri di casa me la pagheranno. E colui di Momolo che è cagione di tutto, giuro al Cielo, avrà che fare con me.

ELEONO Questo non è luogo da far chiassate.

OTTAVIO Sono un galantuomo; e questi affronti non mi si devono, e no non li voglio soffrire. (*alzando la voce*)

ELEONO (*Entra e chiude la finestra*)

(Atto I, scena 12)

Ottavio*, poi* **Lucindo***, poi* **Momolo**

OTTAVIO Anche di più; sbarrarmi la finestra in faccia? Non son chi sono se non mi vendico.

LUCINDO Quante volte vi si ha da dire, signore, che non vi accostiate alla nostra casa?

OTTAVIO Né voi, né chicchessia me lo può impedire.

LUCINDO Troverò persone che vi faranno desistere.

OTTAVIO Chi saranno quelli che avranno tanto potere? Il vostro Momolo forse? Non istimo né lui, né voi, né dieci della vostra sorte.

LUCINDO Questo è un parlare da quell'insolente che siete.

OTTAVIO A me? Temerario! (*Mette mano alla spada*)

LUCINDO Così si tratta? (*Si mette in difesa con la spada e si tirano*)

MOMOLO Alto, alto, fermeve, tolé su el fodro, che i cani non ghe pissa dentro.

OTTAVIO Per causa vostra, signore.

LUCINDO Egli ha perduto il rispetto a voi, a me, e a tutta la nostra casa.

MOMOLO Animo, digo, in semola quelle cantinelle.

OTTAVIO Non crediate già di mettermi in soggezione.

MOMOLO Voleu finirla, o voleu che ve daga una sleppa?

OTTAVIO A me? Se non fosse viltà ferire un uomo disarmato gl'insegnerei a parlare. Provvedetevi di una spada.

MOMOLO Eh, sangue de diana! Lassé veder! (*Leva la spada a Lucindo*) A vu, sior bravazzo! (*si tirano con Ottavio e Momolo lo disarma*)

OTTAVIO Ah, maledetta fortuna!

MOMOLO Tolé, sior, la vostra spada; andé da vostra sorella e diseghe da parte mia che se sto sior averà più a ardir de vegnirla a insolentar, ghe lo inchioderò su la porta. E vu, tolé el vostro speo e andé a imparar avanti de metterve coi cortesani de la mia sorte.

OTTAVIO Se non mi vendico, non son chi sono.

LUCINDO Se non venivate voi, forse forse l'avrei ucciso.

MOMOLO Eh, compare, se no vegniva mi, el ve imspeava come un quaggiotto.

LUCINDO Voi mi credete di poco spirito e non lo sono.

MOMOLO Lassemo andar queste malinconie. Diseme: Cossa fa siora Eleonora? Stala ben?

LUCINDO Starebbe bene se non sospirasse per voi.

MOMOLO Me dispiase che me disé sta cossa. Ma, caro amigo, savé che omo che son; me piase goder el mondo.

LUCINDO Basta; io non voglio entrarvi più di così. Ci pensi lei.

(Atto II, Scena 3)

Eleonora *alla finestra e* **Momolo**

ELEONORA Bene obbligata, signor Momolo.

MOMOLO El xé el mio debito padrona.

ELEONO Per altro, io non potea sperare di rivedervi.

MOMOLO Basta un so comando per farme svegnir de zorno, de notte e a tutte le ore.

ELEONO Eh, so che voi non perdete il vostro tempo sì male.

MOMOLO Anzi, l'impiegherave benissimo, se me fosse lecito de incomodarla più spesso.

ELEONO E chi è, che v'impedisca di favorirmi?

MOMOLO La vede ben, se sior pare so che el me vede volentiera, ma se mi abusasse de la so bona grazia, el se poderia insoppettir.

ELEONO Mio padre anzi non fa che parlare di voi; vi vorrebbe sempre con lui, con me padrone di questa casa.

MOMOLO Donca, siora Eleonora, se la me permette, vegnirò la sera a star con ela un per do ore almanco.

ELEONO Due ore sole?

MOMOLO Anca più se la vol. Me vorla ben?

ELEONO Basta così. Conosco di essermi un poco troppo avanzata. Compatitemi… Con licenza, sono chiamata.

MOMOLO La me lassa così sul più bello?

Eleono All'onore di riverirvi. (*parte*)

(Atto II, scena 4)*

MOMOLO Momolo, saldi in gambe. Non far che l'amor, o che la compassion te minchiona. Varda ben che la livertà ne ghe xé oro che la paga. Siora Eleonora la xé una putta de merito, ma per tenderghe a ela, non voggio perderme mi. Co se se vòl maridar, bisogna resolverse de cambiar vita, e mi ancora me sento in gringola e non me sento in cano de principiar.

(Atto II, Scena 16)

Ottavio, Beccaferro e Tagliacarne *che hanno atteso che Momolo entrasse nella locanda.*

OTTAVIO Amici, il signor Momolo e colà dentro in quella locanda. Aspettate che egli esca; e quando è uscito, bastonatelo bene. Sarà poco lontano; e tosto che avrete fatto il vostro dovere, ecco i quattro zecchini: sono qui preparati per voi. Vien gente; mi ritiro per non essere veduto. (*Via*)

BECCAF Mi dispiace aver che fare con Momolo.

TAGLIA Anch'io ne ho dispiacere; ma due zecchini per uno…

BECCAF Ritiriamoci; stiamo a vedere.

TAGLIA Convien operare con giudizio. (*Si nascondono*)

(Atto II, Scena 18)

Momolo e detti

MOMOLO Mi no me par de esser innamorà de siora Eleonora, e pur la me dà un pochetto de suggezion. Cossa me vol dir? *Tagliacarne e Beccaferro vanno girando e cercando di prenderlo di mezzo*

MOMOLO Chi xé sti musi proibiti? Cossa zireli da ste bande? *I suddetti vedendosi guardare da Momolo si mettono in qualche suggezione e parlano fra di loro.*

MOMOLO Galantomeni, favorì, vegnì avanti; ve bisogna gnente? Voleu bezzi? Voleu roba? Gh'aveu bisogno de protezion? Basta che averzì la bocca, saré servidi.
Momolo xé cortesan, amigo dei amici; fazzo volentiera servizio a tutti, e in t'una occasion son pronto a tutto. Comandé, fradei, comandé.

BECCAF Niente, signore, stiamo qui passeggiando.

MOMOLO Vegnì qua, tolé una presa de tabacco.

BECCAF Obbligato (*Prende tabacco*)

TAGLIA Favorisce? (*Gli chiede tabacco*)

MOMOLO Patron, anca della scatola, se volé. Disé, amigo, aveu disnà?

BECCAF Non ancora.

TAGLIA Le cose vanno male. Si mangia poco.

MOMOLO Amici, me faressi un servizio?

TAGLIA Comandate.

MOMOLO Ho ordenà qua alla locanda de missier Brighella un disnaretto per mi e per do forestieri. L'occasion ha portà che andemo tutti a disnar in altro liogo. Me faressi el servizio de andar vu altri do da parte mia a magnar quei quattro risi, quel per de foleghe, e quelle altre bagatelle che xé parecchiae?

TAGLIA Perché no, quando si tratta di far piacere.

BECCAF Basta che vossignoria avvisi Brighella.

MOMOLO Avanti de avisar Brighela, vorave pregarve d'un altro servizi. Disème da quei galantomeni che sé, da boni amici e fradeli, diseme se aspetté nessun, se sé qua per mi, se ve se sta dà nessun ordene de recamarme le spelle. Ve prometto da cortesan onorato, deno parlar co nissun; e el vostro disnar tanto e tanto xé parecchià. Anzi, sentì se ve parlo da amigo e da galantuomo, se qualched'un v'ha promesso quattro, sié, otto zecchin, son qua mi; no vòi che perdé un bagatin.

BECCAF Siamo galantuomini, non vogliamo di più di quello che è giusto. Ci sono stati promessi quattro zecchini soli.

MOMOLO Per raffilarme mi?

TAGLIA Sì, signore; ma cogli uomini della vostra sorte non abbiamo cuore di farlo.

MOMOLO Anca sì che xé sta sior Ottavio che v'ha ordenà sto servizio?

TAGLIA Per l'appunto.

MOMOLO Sentì, amici; mi ve darò sié zecchini se bastné sior Ottavio e el vostro disnar.

BECCAF No, sei zecchini non li vogliamo, ci bastano i quattro.

TAGLIA Sì, siete un galantuomo, e non vi vogliamo far pagare più di un altro.

MOMOLO Anemo, donca; vago a dar ordene per vu, e po savé chi son. Vegnime a trovar, e ve dago i vostri quattro zecchini. (*Via*)

(Atto II, Scena 19)

Detti, *poi* **Ottavio**

BECCAF Questo é un uomo che merita esser servito.

TAGLIA Meglio é pigliare quattro zecchini da lui, che dieci da un altro.

BECCAF Ma poi, amico, bisognerà che ce ne andiamo, perché questo paese, chi ne fa una di queste, non ne fa due.

TAGLIA Sì, ce ne andremo subito. Quattro zecchini pagheranno il viaggio.

BECCAF Dove troveremo il signor Ottavio?

TAGLIA Dovrebbe essere poco lontano. (*fischia*)

BECCAF Signor Ottavio, signor Ottavio. (*Da più parti sottovoce*)

OTTAVIO E bene, che cosa volete?

TAGLIA Abbiamo bisogno di vossignoria.

OTTAVIO Non avete fatto ancora?

BECCAF Senza di lei non si può far niente.

OTTAVIO Non è stato qui Momolo? L'ho pur sentito alla voce.

TAGLIA C'è stato.

OTTAVIO Perché non avete fatto l'obbligo vostro?

TAGLIA Lo faremo or ora.
OTTAVIO Tornerà Momolo?
TAGLIA Tornerà.
OTTAVIO Animo, adunque, io mi ritiro.
BECCAP Se vossignoria si ritira, non faremo niente.
OTTAVIO Io non ci voglio essere.
TAGLIA Anzi ci ha da essere. (*Lo bastonano*)
OTTAVIO Ahi, traditori! Aiuto. (*I due bravi fuggono*)

(Atto II, scena 20)
Momolo, Ottavio

MOMOLO Coss'è? Coss'è sta?
OTTAVIO Sono assassinato.
MOMOLO Gnente, sior Ottavio. Per adesso feme la ricevuta a conto; un'altra volta ve darò el resto.
OTTAVIO Oh, mi sta bene! Ecco quel che succede ad usare soverchieria (*via*)

(Atto III scena 13)
Eleonora *alla finestra*. **Momolo** *si avvicina e le parla.*

Musica. (*anche senza parole con una musica di dissolvenza: ad libitum*)
MOMOLO Cara Leonora, se non basta le man e el cuor, son pronto darve el mio sangue e la mia vita istessa.
Dissolvenza con musica

Da *LE MORBINOSE*
(Atto I, scena 1)*
Siora Marinetta, *che si conza la testa, alla finestra,* **Tonina**, *la serve.*

MAR Via, conzeme pulito, che voggio parer bon.
TON Cara siora parona, se la xé bella, in ton
proprio che la fa voggia.
MAR Eh, via, che no me burlé!
TON Eh, sti musi no fala.
MAR Che morbin che gh'avé!
Dé qua un poco de polvere.
TON Subito son qua lesta.
MAR Deme quel fior de pena che me lo metta in testa.
TON La servo. Xélo questo?
MAR Questo. Me stalo ben?
TON Pulito! Ghe ne vorla un da metter in sen?
MAR Siben, deme un garoffalo.
TON Vardé che bon sestin!

MAR Pario bon co sti fiori?
TON La me par un zardin.
MAR Xélo levà sior pare ?
TON Nol xé levà gnancora.
MAR Sior Amia ?
TON Oh la xé susos che sarà più de un'ora. La xé anca ela al specchio. Ho spionà da un busetto de la porta e l'ho vista che la se dà el sbelletto. Vardé che vecchia maga, andarse a sbellettar! Povera puteletta, la se vol maridar.
MAR Siben de sessant'anni.
TON Sessanta?
MAR Anca de più.
TON Dasseno? Eppur la xé più in gringola de nu.

(Atto I, 3)*

Siora Felice *e dette*

FEL Marinetta, ghe seu?
MAR Sì, vita mia, ghe son.
FEL Cossa diseu? Co presto che ve vegno a trovar.
MAR Mo sé brava dasseno. Me fé trassecolar.
So che al festin se stada assae dopo de mi.
FEL Se ghe son stada e come! Ho balà fin a dì.
MAR Saré stracca, fermeve.
FEL Fermose un pochetto.
MAR Diseme, aveu dormio?
FEL No ho gnanca toccà letto.
Cussì co me vedé, a casa son andada.
Mio mario ronchizava e mi me l'ho sbignada.
MAR Gh'averé sonno.
FEL Gnente. Mi no son scamoffiosa.
Tornarave a ballar fresca co fa una riosa.
MAR Anca mi saria stada fin'al fin de la festa
ma savé che sior Amia che doleva la testa.
Son vegnua via per ela.
FEL Dormela? Cossa fala?
MAR La xé in te la so camara, che la se mette in gala.
FEL L'aveu vista girsera sta vecchia stomegosa,
che co sior Ferdinando la fava la graziosa?
MAR Se l'ho vista? Ve zuro che me vegniva mal.
FEL Certo, sior Ferdinando xé un bravo cortesan.
MAR El fa el bello con tutte. Con tutte el fa el medemo.
Ma se me salta in testa voi che lo burlemo.
FEL Si per diana de dia! Burlemolo un pochetto.
Femo co sto foresto un tantin de chiassetto.

Za xé de carneval, se se pol devertir.
Basta se fazza cosse oneste, che no daga da dir.

MAR Scrivemoghe una lettera piena de tenerezze
lodando el gran so merito, le grazie e le bellezze.
Lassemo che el ghe pensa, che el traga a indivinar,
e dopo immascheremose e andemolo a burlar.

(Atto I, scena 11)*

Silvestra *e dette*

SIL Mia nezza immascherada!

MAR Oh sior amia, patrona!

FEL Patrona, cossa fala?

SIL Stago ben per servirla. La diga, dove vala?

MAR Vago un pochetto a spasso. Tornerò a mezzodì.
Vorla gnente, sior amia?

SIL Voi vegnir anca mi.

FEL In maschera anca ela? La se andarà a straccar.

SIL Credu che mi no sia bona da camminar?
Me fé giusto de rider. Anemo, siora sì,
se andé in maschera vu, voi vegnir anca mi.

FELICE (Cossa avémio da far co sta vecchia taccada?)

MAR Andemo in t'un servizio.

SIL Verdé che baronada.
Semo de carneval, de botto el xé fenio;
tutti ha da andar in maschera, e mi ho da star indrio?

FEL Andaremo stasera; andaremo a balar?

SIL No, no, se va mia nezza, a casa no voi star.

FEL Cossa gh'hala paura? Co mi la pol vegnir.
Son donna maridada. No ghe xé da che dir.

SIL Mi no digo de andar per farghe compagnia.
Se mia nezza xe una putta, anca mi so una fia.
E se gh'ho qualche anetto più de Marinetta
in canton co le vecchie no voi che se me metta.

MAR Mo no la vaga in collera. Sior amia, la sia bona.

SIL Coi galanetti sguardi?

MAR Vorla, la xé patrona.

SIL Sì, sì, gnanca per questo… via pontemelo al sen.

MAR Subito, volentiera.

SIL Verdé mo; staghio ben?

MAR Pulito.

FEL (Marinetta, e vu?)

MAR (Andemo de là,
gh'ho un'altra cordela e subito el se fa.)

Oh, patrona, sior amia!

SIL Va via, va via, bandiera.

FEL Siora Silvestra, a bon riverirla stassera. (*Via*)

(Atto I, scena 12)*

SIL Si ben, si ben, carette, andé dove volé.
Credeu che mi v'aspetta? Sé mate sel credé.
Vago subito, subito, anca mi a immascararme.
Figureve se a casa voi star a indormenzarme!
Xé vero che son vecchia, ma in gringola me sento;
el cuor co vago a spasso me bagola de drento.
Son dretta co fa un fuso; no gh'ho ceri malanni,
no gh'o gnente invidia de una de vint'anni.

(Atto II, scena 1)*

Felicia e Marinetta *escono dalla casa immascherate, con un biglietto che consegnano a un ragazzo. Esse si nascondono.* **Ferdinando** *entra, il ragazzo gli consegna il biglietto e scappa. Entra il piccolo* ***Nicolò****.*

FER (*dopo aver letto*) E' una cosa curiosa. Tu che sei veneziano,
dimmi nel tuo linguaggio cosa vuol dir *galano*.

NIC Galano? No capisso.

FER Qui non dice così?

NIC Sta parola *galano* no l'ho sentia ai mi dì.
Galan color de riosa, adesso capirò.
Galan e non *galano.*

FER Non è tutt'un?

NIC Sior no.
Vol dir una cordella bianca, celeste o sguarda,
ligada per esempio in modo de coccarda.

FER Or ora ho capio. (Chi mi mandò il viglietto
avrà per segno un nastro color di rosa in petto)

NIC Me comendela gnente.

FER Prendi. (*Il ragazzo corre via*).
Ferdinando adorabile:
"Un incognita ta amante vi ha consacrato il cuore,
costretta notte e girno a sospirar d'amore.
Per un riguardo onesto si tiene ancor celata;
oggi voi la vedete con mascherato aspetto,
a avrà un galan per segno color di rosa in petto."
Questa incognita amante chi diamine sarà?
Mi ha posto questa lettera in gran curiosità.
Pratica a Venezia non ho formato ancora,

stretta non ho amicizia con veruna signora.
Senz'altro chi mi scrive, esser dee una di quelle,
che ho veduto al festino. Vé n'eran delle belle.

Ecco una mascherata. Quella del nastro aspetto.
Oh, cospetto di bacco! Ha la coccarda in petto.

(Atto II, scena 5)
Entra **Silvestra**

Vuol il caffè?

SIL Son sola, da resto el beveria.

FER Non basta un uom d'onore sia seco in compagnia?

SIL No ghe voi far un torte, cognosso el se bon cuor.

FER Posso saper chi siete?

SIL Che l'indivina mo?

FER Mi confon le maschere; e indovinar non so.
E quello che confondere mi fa più d'ogni cosa,
è quel nastro incarnato, o sia color di rosa.

SIL Sto galan ghe fa spezie?

FER Certo, perché un viglietto
dissemi che l'avrebbe chi mi vuol bene, in petto.
Voi proteste svelarmi quel che saper desìo?
Chi vergò questo foglio?

SIL El carattere è mio.

FER Dunque voi siete quella, che ad onorarmi inclina?

SIL (Voggio farme del merito, za no ghe xé Marina)
Certo quella mi son come dise el biglietto,
costretta notte e zorno a supirar d'affetto.

FER Ti ringrazio, fortuna, alfin scoperto ho il vero.
Ma il vostro cuor signora, posso sperar sincero?

SIL Caspita! Sincerissimo; le zovene par mie
in sta sorte de cosse no le dise busie.

FER Oh ciel! Siete fanciulla; vedova o maritata?

SIL Oh, son putta, son putta!

FER Perché andar acompagnata?

SIL Gh'ho la mia compagnia qua da drio in t'un canton.
Son vegnua per parlarghe senza aver suggezion.

FER (Al gesto, alla maniera parmi che sia bellina)
La vostra condizione?

SIL Son quasi cittadina.

FER Sarà per me una sorte che non merito certo,
servire una signora, qual siete voi, di metto.
Scopritevi di grazia. Si smascheri, signora.

SIL Vien zente?
FER Siamo soli (Affé non vedo l'ora)
SIL Me cognossela?
FER Ohimè!
SIL Coss'è sta?
FER Niente, niente.
SIL Ghe vien mal?
FER Non signora: par che mi dolga un dente. *Musica allegra* (*scappando*)
SIL Via via ghe passerà. (*correndogli dietro*)

Da *I morbinosi*
(Atto I, scena 1)*
Sior Felippo e Sior Andretta
Scendono da una gondola.

AND Cossa diseu, compare? Eveu mai più sentiò
che s'abbia un'altra fraggia come la nostra uniò? (*via musica*)
Ste sorte de spassetti pochi li sa trovar:
cento e vinti compagni saremo a sto disnar.
FEL Cento e vinti compagni unì cussì alla presta,
non ghe voleva altro che quella buona testa.
Come quel nostro amigo no ghe ne xé nessun;
e quello che più stimo a un ducato per un.
No se pol spender manco.
AND Ve digo ben, ve digo,
ch'el nostro sior Lunardo s'ha tolto un bel intrigo.
FEL El xé un omo de garbo; el farà de pulito;
no v'indubité gnente; so quello ch'el m'ha dito.
E poco no gh'è donne, sessta, come se puol,
ma co gh'è xé carpette, le vol quel che le vol.
AND Disé ben, sior Felippo, gh'è manco sugizion;
ma le donne in sti casi, credeme, le par ben.
Mi me contentarave de star anca a dezun,
se gh'avessimo tutti una donna per un.
FEL Che diavolo diseu? Cento e vinti sotane?
No se sentiria gnanca a suonar le campane.
A unir tutte ste donne el saria sta un strambote;
i diria alla Zuecca, che ghe xé el taramoto.
AND Via, se no cento e vinti, almanco una trentina.
FEL Pezo, caro Andretta; ti e mato sta matina.
Tutti arente de lori vorave i più bei grugni;
se farave regata; se se daria dei pugni.
AND No digo che le fusse done da strapazzar.

Le muggier, le cugnae se poderia menar.
Staressimo più aligri.

FEL No, xé meggio cussì.
In compagnia le done le me piase anca a mi;
ma saressimo tropi.

AND Eh t'ho inteso, baron.
Le te piase le done co ti le gh'ha in scondon.

FEL No tanto co fa ti, ma poco manco.

AND Orsù,
ancuo no gh'è remedio, no ghe pensemo più.
Sémio debotto uniti? Che ghe ne manca assae?

FEL Ho visto che diversi i s'ha messo a zogar.
Ghe n'ho visto dei altri per orto a spazzizar.

AND Voggio andar anca mi.

FEL Mo va là, che ti è bello.
Ti xé sempre in borezzo, e no ti xé un putelo.
Quando fastu giudizio? Me par che saria ora.
Ti xé debotto nono, e ti fa el mato ancora?

AND Del nono e della nona mi no me togo affani,
me par giusto de esser ancora de vint'ani.
E se restasse zovene me sposeria doman,
ma ti da casa mia ti staressi lontan.

FEL Ti ha razon…Una gondola.

AND Vienla da nu?

FEL Me par.

AND Chi gh'è dentro?

FEL No so.

AND Vardemo a de smontar.

(Atto I, scena 2)*
Giacometto *e detti*

AND Oe! Xé qua Giacometto.

FEL Bravo, compare, bravo.

GIA Ve saludo Felippo. Schiavo, Andreetta, schiavo.
Sémio deboto tuti?

AND Tutti gnancora no;
ghe ne manca dei altri.

FEL Andeve a cavar zo.

GIA Sior Lunardo ghe xelo?

FER No saveu, poverazzo! El xé tanto impegnà,
che el vol esser per tuto a veder qual che i fa.

AND Se vedessi che tola, che el ne fa parecchiar!

GIA Ma tutti cento e vinti ghe poderemio star?

AND Tuti insieme. Gh'è un portego, che el par fabricà a posta,
e vederé un parecchio che no ghe xé resposta.

(Atto I, scena 4)*

Oe, vien una peota.
GIA Chi ghe sarà?
FEL Vardemo.
AND Saranno i sonatori.
GIA Sì, per diana de dia!
Sta mattina magnemo al son de sinfonia.

(Atto I, scena 5)*

Suonatori *e detti*

AND Ben venuti, patroni.
SON Patroni riveriti.
GIA Animo, che deboto, credo che siemo uniti.
SON Semo qua per servirle.
GIA Andeve a preparar.
AND Andé desuso in portego, e principié a sonar.
SON Li avemo stamattina lustrai con della gripola.
Subito andemo a farghe una sonada in tripola.
AND Mi credo che deboto saremo più de cento. *Musica allegra*
FEL Cossa stemio a far qua? Voleu che andemo drento?
GIA Andémo pur, mi vegno, dove che me menè.
AND Andiamo.
FEL Andemo pur compari, andemo tutti e tre. (*via*)

Da *LA MASSERE** (Atto I, scena 5)

Anzoletto e Gnese

ANZ Cossa feu, siora Gnese?
GNE Son qua, no me vedè? *Via musica*
ANZ Comandè, cara fia.
GNE Grazie, che gnanca che.
ANZ V'offendio a domandar? Cossa gh'aveu co mi?
Aveu bisogno de acqua? Ghe ne voleu?
GNE Sior sì.
ANZ Battemo a quella porta. Son qua; ve agiutarò.
Cara Gnese, siè bona. Me voleu ben?
GNE Sior no.
ANZ Sto sior no, troppo presto l'avè lassa scampar;
vedo che l'avè dito, cussì senza pensar,

ma se me vardarè, se ghe pensè un pochetto;
o parlarè cussì.

GNE Oh che caro Anzoletto.
Qualche volta dasseno me fè rider de cuor.

ANZ Oe! Cossa fa el paron. Dormelo sior dottor?

GNE L'ho lassà, che el dormiva; credo che el dorma ancora.

ANZ Voleu vegnir co mi?

GNE Dove?

ANZ Za xè bon'ora.
A bevar un caffè.

GNE Son cussì, me vergogno.

ANZ Eh andemo!

GNE La dell'acqua ghe n'ho tanto bisogno.
Se…

ANZ Da quel de le acque i ve impenirà el secchio.

GNE Vegnirave. Ma se po se desmissia el vecchio?

ANZ Presto se destrighemo.

GNE Fè cussì, spettè qua.
Più tosto anderò a casa a metterme el zendà.
Se sior Biasio dorme, chiappo su vegno via;
se el sente, se el me chiama, dirò qualche busia.

ANZ Brava! Andè che ve spetto.

(Atto I, scena 8)*
Anzoletto, Zanetta*

ANZ Putta, bon dì sioria.

ZAN Patron, sior Anzoletto.

ANZ Steu ben?

ZAN Cussì e cussì.

ANZ Ve divertiu?

ZAN Un pochetto.

ANZ Chi xèlo quel putazzo che parlava co vu?

ZAN El putto del forner. No l'avé cognossù?

ANZ El se va a immascherar?

ZAN Sì ben, l'aveu sentìo?

ANZ L'ho sentìo, ghe dirave de quei che l'ha nanio.

ZAN Perché?

ANZ Perché ne tocca a nu altri veneiani,
veder el meggio e el bon in man furlani.
Un tocco de forner de vu sarà paron?
Se un venezian vegnisse, diressi el xé un baron.
Basta, ghe vol fortuna.

ZAN Caro sior Anzoletti,

se disessi dasseno, el forner me lo petto.
Ancuo xé la zornada, e per no andar sola,
xé capità el forner, gh'ho dito una parola;
ma se vu ve degnessi vegnirme a compagnar,
Momolo lo licenzio, lo mando a far squartar.

ANZ Si, ben, ma descoremola un poco tra de nu:
cossa dirà i paroni se mi vegno co vu?

ZAN Mo ve dirò, compare, non son miga una matta,
se va fora de casa e dopo se se catta.
Ghe sarà una mia amiga; za nessun ne vien drio;
ela trovarà el soo, mi trovarò el mio.

ANZ Brava, se troveremo.

ZAN In dove che volè.

ANZ Zo dal ponte del Lovo; da quello del caffè.

ZAN La xé dita.

ANZ A che ora?

ZAN Avanti mezo dì.

ANZ In maschera n'è vero?

ZAN In maschera, sior sì.

ANZ Vardè ben.

ZAN La xé dita. Me vegno a destrigar.

ANZ Gh'aveu delle fazzende?

ZAN Oh, gh'ho tanto da far!
Ma quando ho fatto el pan, m'ho destrigà del più.

ANZ Voi che se la godemo.

ZAN Oe! Ghe penseré vu. (*via*)

(Atto I*, Scena 9)

Anzoletto, *poi* **Donna Rosega**

ANZ Voggio goder per diana! Me voggio sbabazzar.
Oh se podesse in maschera sta vecchia strascinar!
E Gnese? No la pol vegnir co nu? Perché?
Son bon anca per diese, se no basta per tre.

ROS Presto, tolè sto secchio.

ANZ Coss'è, che se' istizzada?

ROS Sì ben, ho visto tutto, no vòi esser burlada.

ANZ Con mi? Cossa v'hoi fatto?

ROZ V'ho visto a ciacolar.

ANZ Oh ve conterò tutto.

ROS Andeve a far squartar.

ANZ Sentì, gh'intré anca vu in quel s'ha parlà.

ROS De mi, cossa aveu dito?

ANZ Aspetté, vegnì qua.

Far una mascherada s'ha dito tra de nu,
Zanetta co un altro, mi in compagnia con vu.
Voleu vegnir con mi?

ROS Mi sì che vegnirò.

ANZ Ve darali licenzia?

ROZ Ghe la domandarò;
e se de no i me dise, ca de diana de dia!
Impianto i me paroni, chiapo su e vago via.

ANZ Ve vegnirò a levar.

ROZ Vardè ben che ve spetto.
Za el pan l'ho fato, e presto scoo, e fo suso el letto.

ANZ Ve inmaschereu?

ROZ Sicure che me in maschererò.

ANZ Via da brava fè presto. Me inmmaschero e ve aspetto.

ROZ Vòi che se la godemo. Oh, che caro Anzoletto. (*via*)

(Atto I*, scena 10)

ANZ E do. Voggio trovarghene qualchedun'altra ancora.
Vòi unir ste massere, vòi divertirme un'ora.
Tutti se divertisse, chi in questo, chi in quel modo,
e mi co le massere gh'ho spasso e me la godo.
El star in suggizion me par cossa da alochi.
Mi me diverto assae, ma ghe ne spendo pochi. (*via*)

(Atto III, scena 1 - strada)

Biasio e Zulian

ZUL Bondì, sioria, sior Biasio.

BIA Ve saludo anca mi.

ZUL Cossa feu?

BIA Stago ben e vu?

ZUL Cussì e cussì.

BIA No sé in maschera?

ZUL No, gh'ho un certo d'affar,
e in maschera in quel liogo no se ghe pol andar.

BIA E mi sarave in maschera che saria più de un'ora,
ma Gnese no ha volesto. Ciera troppo a bon'ora.

ZUL Chi séla mai sta Gnese? Qualche vostra parente?

BIA No, la xé la mia serva, una donna valente,
che per el so paron se farave desfar;
amorosa paziente che tutto sa far.
E no credessi miga che la fussi avanzada;
la xé zovene e bela. Cussì me l'ho trovada.

ZUL So vegnù tante volte da vu, no l'ho mai vista.

BIA Vedeu, la xé modesta, no la xé mette in vista.
E po' la gh'ha da far sempre, mattina e sera,
ora la fa cuoga, ora a cameriera,
de donna da governo: de tutto la xé bona.
Cossa voleu de più? Ela xé la parona.

ZUL Anaca mi ghe n'ho una che per diana de dia!
Se i me dasse un tesoro no la barattaria.
Ela scuode, ela paga, ela fa alto e basso;
mi magno, bevo e dormo, vago se voggio a spasso.
Ela me fa da mare, la me fa da sorela.

BIA Xéla mo vecchia assae?

ZUL La xé zovene e bela.

BIA Anca la mia fa tutto. Lesta co fa una spada,
quando che lva el sol sempre la xé lavada.
Presto le impizza el fogo, la vien dal so paron,
la varda, ese no dormo, la me averze el balcon.
La me scalda pulito le calze e la fanela,
la me porta el caffè, la lo beve anca ela.
Qualche volta magnemo el nostro pan imbruo.
Oh, se ne trova poche de queste al dì d'ancuo.

ZUL Sentì la mia. Ogni volta, quando cha a casa torno,
incontra la me vien, sia de notte o de zorno.
La me chiappa per man, e po la me despoggia.
E la me senta al fogo. Mo no zéla una zoggia?

BIA Gnese co la me vede un poco incocalio,
la me dise: sté alliegro, mo parlé, caro fio.
Se gh'ho qualcossa in testa che me fa travaggiar,
mo la me conta cosse, che me fa sganassar.

ZUL Sentì la mia. La sera stemo nu soli al fogo.
La cusina i maroni, ela co le so man
teneri co è el butirro, che i par de marzapan.

BIA Se sentissi le torte che fa la mia, m'impegno:
no ghe xé le compagne. Mo che donna d'inzegno!
La le fa dolce dolce; de tutto la ghe mette,
e mi me divertisso a parecchiar le erbette.

ZUL Sentì la mia: giersera un polpetton l'ha fatto,
che ve zuro da amigo, s'averia magnà el piatto.
E ela poverazza, a tola co fa i fiòli,
la me serniva fora l'ua passa e i pignoli.

BIA Mi i pignoli li schizzo. Vu come li magneu?

ZUL Mi li magno pulito.

BIA Quanti denti gh'aveu?

ZUL Cinque tra sotto e sora.

BIA E mi no ghe n'ho più.

ZUL No gh'ho miga gnancora i ani gh'avè vu.
BIA Quanti xeli compare?
ZUL Mi ghe n'ho sulla schena
squasi cinquantacinque.
BIA Co queli de la nena.
ZUL Mi no me vèi sconder.
BIA Presto el conto ve fazzo.
Ve arecordeu compare, quell'ano del giazzo?
ZUL Si ben me l'arecordo.
BIA No gierimo puteli.
ZUL Gierimo grandi e grossi.
BIA Fé el conto, quanti xéli?
ZUL Mi no vèi far sti conti. Stago ben, magno ben,
me cavo qualche voggia, quando che la me vien.
Gh'ho dei ani, xé vero, ma tanto ben li porto,
che no li sento gnanca. Xé vecchio chi xé morto.
BIA Anca mi so cussì. No sarà gnanva un mese,
che i settanta ho fenio. No la lo credo Agese.
La dise che ghe paro un omo de quaranta,
e sì, la se n'intende, per quel che la se vanta.
ZUL Sentì la mia. La dise, mo caro sior paron,
(co me fazze la barba) mo come che el par bon.
El ciel lo benediga, el xé là fresco o belo,
rosso co fa una riosa, lesto co fa un putelo.
BIA Ho paura compare che la ve burla un poco.
ZUL Sì ben! Che la me burla! Non som miga un aloco.
Caro compare Biasio, chi xé megio de nu?
Mi no paro una spisima, come che parè vu.
BIA Si be, un bel fagotto sé tra carne e roba;
ma no so se el sia grasso oppur se la sia boba.
ZUL Sentì, savé, sior vecchio.
BIA Schiavo, sior zovenetto.
ZUL Se no fussimo in strada….
BIA Se me secchè debotto….
ZUL Bondì, sioria.
BIA Bon viazo. Stasera, a vostre spese,
quando che ghe la conto, fazzo rider Agnese.
ZUL Anca mi, ala mia Chiara, ghe la voggio contar.
BIA Semo vecchi, compare.
ZUL Vu sé bon da brusar.
BIA (Porto rispetto ai ani. Meggio che vada via)
ZUL (Vecchio senza giudizio).
BIA Schiavo.
ZUL Bondì, siorìa.

(Atto III*, scena 2)

Rosega *e detti*

BIA (Che bela mascherata)
ZUL (Chi mai séla custìa)
BIA (La me par un bon cao)
ZUL (Se Biasio andasse via)
ROS (No se vede Anzoletto. L'aspetto ancora un poco)
BIA (Sior Zulian no va via)
ZUL (Cossa fa quell'aloco?)
ROS (Sti de vecchi me varda. Gramazzi, no i pol più.
Oh che gran bela cossa, che xé la zoventù.)
BIA Sior Zulian, cossa feu che no andé via de qua.
Questa maschera, vardé, v'ala fursi incantà?
ZUL No ve rendo sti conti; voggio star, voggio andar.
Vu tendé ai fatti vostri, no ve ne sté a impazzar.
BIA Bravo, bravo, compare! E no volé che diga?
Voggio andar in sto punto a dirghalo a l'amiga.
ZUL Mi per mi vago via; vu, paronzin, sté qua.
Ma da omo d'onor che la lo saverà.
BIA Chi?
ZUL Gnese.
BIA No fé el mato, che per mi vago via.
(Gh'ho voggia de cognosserla).
ZUL (Mo chi mal xé custia?)
ROS Patroni riveriti, a la fin i xé andai.
Come che i me vardava sti vecchi inspiritai.
Oh che caro Anzoletto! Nol se vede a vegnir,
se trovasse qualcun; me voria divertir.
BIA (Sior Zulian no gh'è più.)
ROS (Sto vecchio l'è tornà)
BIA Patrona, siora maschera, sola, cossa se fa?
No la parla? La diga, cussì sola perché?
Vorla restar servida a bever un caffè?
No, no la vol? Pazienza. La senta, gh'ho dei ani,
ma son un galantuomo, né gh'ho addesso malanni.
Se la se vol degnar, la servo onestamente.
La vegna via co mi! Da ela no vòi gnente.
Con civiltà me basta star con ela un pocheto.
Me fala sta finezza?..... siestu maladetto!
ZUL (Oh che furbo!)
BIA (No voggio ch'el fassa nasar.)
Maschera, un'altra volta ve vegnirò a trovar.
Adesso no gh'ho tempo, trattegnirme no posso.

Vago a fer un nagozio. Maschera, ve cognosso. (*via*)

ROS (Ve' qua st'altro per diana)

ZUL Sola, sola, cussì?
Vorla che mi la serva?

ROS (E tutti me vol mi)

ZUL Mi no fazzo per di, ma de Biasio Cavezzi
gh'ho manco ani addosso e in scarzela più bezzi.
La servo, se la vol, caffè e cioccolata:
Vorla vegnir co mi?

ROS Ghe son ben obligata.

ZUL (La par una foresta) La prego, cara ela.

ROS No da bon, la ringrazio.

ZUL (La me par molto bela)
No la vol favorir? La prego in cortesia.
Xéla amiga de Biasio.

ROS No so gnanca chi el sia.

ZUL De cognosserla almanco l'ha mostrà.

ROS Eh sì nol me cognosse.

ZUL Che vecchio desgrassià.
Me cognossela mi.

ROS Me par e no me par.

ZUL Vorla vegnir co mi?

ROS La prego a perdonar.

ZUL La senta, la perdona, se me togo l'ardir.
Se la gh'avesse genio de andarse a divertir,
fin che dura sti bezzi, cara parona bela,
farò quel che la vol, i xé tutti per ela.

ROS (Questo me par più franco. Oh che caro vecchietto!
Squasi, squasi anderia, se no vien Anzoletto.)

ZUL Via, cara mascheretta, se ben son in età,
son un omo de bon gusto… pustu esser copà.

BIA (El s'ha taccà el baron).

ZUL (Vaghio, restio, no so.)

BIA (No ghe la vòi lassar).

ROS (Veli qua tutti do.)

BIA Sior Zulian, me rallegro.

ZUL Sior sì, anca mi con ela….

BIA Ve divertì, n'è vero, co sta maschera bela?

ZUL Sior sì, cossa ve diol?

BIA La cognosseu.

ZUL Che seguro.

BIA Donca la cognossè?

ZUL La cognosso seguro.

BIA Via, chi xéla?

ZUL Lo so, v'ha da bastar cussì.
BIA No savé chi la sia. La cognosso ben mi.
Nevero mascherata? (*Rosega dice no*).
ZUL Vedeu, de no la dise.
BIA (Mo che grazia, che vezzo!)
ZUL (Mo che care raise.)
BIA Disé la verità, gaveu nome Anzoletta?
ZUL No, nevvero? Fia mia, gh'aveu nome Pasquetta?
Gnanca?
BIA Siora Marietta o siora Niccolina?
ZUL Oibè, siora Lucieta?... Zitto, siora Tonina?
ROS Nissun no me cognosse.
BIA Descoverzive a mi.
ROS O a tutti do o a nessun.
ZUL Ve contenteu cussì?
BIA Sì ben, da boni amici; nissun se' n'abbia a mal.
Andaremo d'acordo; za xé de carneval.
ZUL Cara, descoveraive.
BIA Desmaschereve tuta.
ROS Sì, ben, vòi contentarve.
ZUL O co vecchia!
BIA O co brutta!
ROS Son qua, do galantomeni sa tutti do ve credo.
BIA Servive, sior Zulian.
ZUL Sior Biasio, ve la cedo.
ROS Vegnì qua, uno per man. Andemo in compagnia.
Ve farò tutti uguali; no abbié zelusia.
BIA Tornerò adesso desso. Gh'ho un pochetto da far.
ZUL In compagnia con done, solo no voggio andar.
ROS E cussì, cossa femio? Son qua, no ve refudo.
BIA Maschera, ve son servo. (*via*)
ZUL Maschera, ve saludo. (*via*).

(Atto III, scena 3)

Donna Rosega, *poi* **Anzoletto**

ROS Sti vecchi s'ha confuso quando i m'ha visto in fazza.
Bisogna che i credesse, che fussi una vechiazza.
Poveri sgangarai! I vol far da valenti,
ma i vede che no son carne per i so denti.
No credo mai, che i m'abbia impiantà per esser vecchia.
Lori xe do anticage, ma mi no son cotecchia.
E po' vestia cussì, pare più bela ancora.
Con son un poco rossa, gh'ho un viso che innamora.

(Atto III, scena 6*)

GNE Cossa mai vorrà dir che no vien Anzoletto?
Sola co fa una matta xé un'ora che l'aspetto.
Figureve sior Biasio, quando che torno a casa,
ghe farò do scamoffie e farò ben che el tasa;
e po basta che diga de volerlo lassar,
subito, se el xé in collera, lo fazzo tasentar.
ANZ Giusto vu ve cercava.
GNE Vardé là che bel sesto.
Farme aspettar un'ora. Gh'avè razon… da resto
gnanca no vegnirave.
ANZ Ve dirò, cara fia,
me piase divertirme, me piase l'allegria,
ma prima no tralasso de far i fati mii.
GNE Eh via, che colle donne no se tratta cussì.
Donca anca mi doveva, per sta istessa razon,
vegnir via de casa senza dirlo al paron.
Ma perché ve vòi ben, perché n'avé invidà
so vegnua via corando e la casa ho impiantà.
ANZ Cossa dirà sior Biasio?
GNE Ch'el diga quel ch'el vol.
Za el xé vechio, gramazzo! Poco viver el pol.
Per sie anni gh'ho fatto una servitù granda,
ho fatto el fatto mio, gh'ho qualcosa dabanda.
Sperava ch'el morisse, ma se nol vol morir,
so stuffa de sta vita, me voggio divertir.
ANZ Poverazzo! Più tosto domandaghe licenza.
GNE Mi no ghe la domando, fina che el ga'ha pazienza.
Ogni dì qualcossetta procuro pelucar.
Sentì, se capitasse, me voria maridar.
ANZ Oh, ve capiterà.
GNE Gh'ho un bon capitaletto.
Vu no ve maridé, disé, sior Anzoletto?
ANZ Mi, fia mia, ve dirò, me voria maridar,
ma gh'ho paura assae, no vorave falar.
GNE Sentì, nessun ne sente. Non so diga mal;
basta, se divertimo, za xé de carneval.
Xé vero che ho servio; ma perché son restada
sotto de un maregna, e giera maltrattada.
De resto siora mare m'averia maridà
co uno de par mio.
ANZ Via, via, questo se sa.
No perdemo più tempo.

GNE Sentì, per quel che sia
no so se me capì, mo per diana de dia!
No gh'è nessun che ossa dir d'averme toccà
gnanca un deo d'una man.
ANZ Brava!
GNE No, in verità.
ANZ E sì mo se diseva che col paron ghe giera ...
GNE Ve dirò, qualche volta ghe fava bona ciera.
Voleu saver perché? Col cuor in man ve parlo,
el xé vecchio, el xé matto, lo fava per pelarlo.
Adesso l'ho pelà, no ghe ne posso più,
e, se vol, le pene, le spartirò co vu.
ANZ Me piase, puta cara, sti vostri sentimenti;
no voria co le pene, spartir anca i tormenti.
GNE Ve chiameré contento se me tenderé a mi.
ANZ (Oh poveri paroni! Le li serve cussì!)

(Atto III, Scena 7)
Zanetta *e detti*

ZAN (Vòi ben veder se el trovo)
GNE Chi xé sta mascheretta?
ZAN (Per diana, che el xé qua)
ANZ Seu vu, siora Zanetta?
ZAN Sior sì, son mi, patron, cussì ve fé spettar?
ANZ Vegniva in sto momento.
ZAN Andve a far squartar.
GNE (Caspita la ghe fuma!)
ZAN Chi ela culia?
GNE Adasio.
Cossa xé sta culia?
ANZ La serva de sior Biasio.
GNE Mi non son la so serva. So la so cameriera.
ZAN No soggio chi la xé. Un tocco de massera.
GNE E vu, siora, chi seu?
ZAN No me cognssè pì?
Mi servo una lustrissima.
GNE Massera co fa mi.
ANZ Putte, quieteve un poco. Per carità, tasè.
Dozelle, cameriere, tutto quel che volè.
Andemo a divertirse, saremo in compagnia.
GNE Mi no vòi altre donne.
ZAN No vegnò con culia.
ANZ Giusteve tra vualtre; mi cossa far no so.

O andemo o adessoadesso ve impianto tutte do.
GNE No me n'importa un figo.
ZAN Gnanca mi una patacca.
GNE No ghe ne penso un ette.
ZAN No ghe ne penso un acca.
ANZ Voleu vegnir.
ZAN Sior no.
ANZ E vu?
GNE Grazie patron.
ANZ Patrone riverite, ghe fazzo un repeton. (*via*)

(Atto III, scena 8)
Zanetta e Gnese

ZAN Siora sì, per causa soa el m'ha trattà cussì,
per causa soa el m'ha impiantà.
GNE La va dita cussì.
Mi son stada la prima. Con lu m'avé trovà.
ZAN Da lu giera invidada da stamattina in qua.
GNE Ben, anca mi l'istesso.
ZAN Co so bona licenza
da ela a mi, patrona, gh'è una gran differenza.
Mi servo una lustrissima.
GNE Mi servo un omo solo,
e son parona mi.
ZAN Dasseno! Me consolo.
Anderamo pulito per via de sgrafignana!
GNE Certo, non ghe xé done, no farò la mezzana.
ZAN No la faré per i altri, perché la fé per vu.
GNE Via via, no se scaldemo, faremo su e su.
ZAN Mi no crio co nessun, ste cosse no par bon.
Ma el boccon ne dovevi terme zo dal piron.
GNE Cossa savevio mi? Me vien da sganassar.
Un zovene el me cerca, l'avevio da lassar?
ZAN Basta, ti gh'ha rason. Cossa faremio qua?
GNE Aspettemo qualcun, qualcun ne leverà.
ZAN Vien zente.
GNE Da che banda?
ZAN I vien da quel canton.
GNE Oh poveretta mi! Questo xé el mio paron.
Che m'inmaschera presto
ZAN M'inmaschero anca mi.
GNE Avemio fato pase?
ZAN Oh tra nualtre! Si.

(Atto III, scena 9)*

Biasio e Zulian e dette*

BIA La xé una cossa granda. Mai più me l'ha fatta.
Ho paura che Gnese sia deventada matta.
ZUL La mia una no gh'è pericolo che la fazza cussì.
No la va in nessun liogo, se no ghel digo mi.
BIA Anca la mia xé stada….
ZUL Vardè do mascherette.
BIA Quella me par Agnese.
ZUL Giusto in te le scarpette.
GNESE (Credo che el me cognossa)
ZAN (Mo se sé inmascherada)
BIA Mi la me par….
ZUL Eh via!
BIA La xé da galantuomo.
ZUL Oe, le xé do, compare, provemo una per omo.
Basta che no le sia vecchie co giera quela.
BIA Una la me par Gnese.
ZUL L'altra la me par bela.
BIA Siora maschera, cara, me par e no me par.
GNE Bravo! Cussì me piase. V'ho volesto provar.
Le done no se varda, se le sia bele o brutte,
se va drio delle maschere, se dà de naso a tutte.
BIA Ma se v'ho cognossù.
GNE No credo, sé un busiaro.
Andemo via de qua.
ZUL Forti, sior Biasio caro.
BIA E vu fora de casa vegnir senza de mi?
GNE Son vegnua per trovarve.
BIA Per amor mio?
GNE Sior sì.
BIA Sentiu? Cossa diseu?
ZUL Digo che la xé scaltra.
BIA Non, no la xé sincera.
ZUL E chi xé mo quest'altra?
ZEN Mi son una so amiga, che sempre insieme andemo.
GNE (Brava, Zanetta, brava!)
ZAN (Tra de nuse giutemo)
BIA Dove voleu andar? (*a Gnese*)
GNE Mi de andar no me preme.
ZUL Fermo cussì, compare, andemo tutti insieme.
BIA Andemo, se volé. Gnese, cossa diseu?
GNE Mi son con el mio paron.

ZUL Maschera ve degneu? (*a Zan.*)

ZAN Perché no? Se la vol, le so finezze accetto.
(Se al xé vecchio, n'importa, lo fazzo per despotto)

BIA Dove voleu che andemo?

GNE Disè vu mascheretta.

ZEN (Voggio menarli dove Meneghina m'aspetta)
Vegni co mi patroni. Sarò la condottiera.

GNE Ma no podarave vedarve un poco in ciera?

ZAN Cossa gh'halo paura, che sia una qualche arpia?
Che el varda, me cognosselo?

ZUL (Sior Biasio! Oh vita mia)

BIA Me dispiase che semo cussì, senza bautta.

GNE N'importa sior paron! (Se la savesse tutta!)

ZAN Andemo. I galantemeni no fa cosse in scondon.
(Quando no gh'è de meggio, anca un vecchio xé bon) (*via*)

ZUL Chi mai l'avesse dito. Mo cossa che ho trovà!
Co sto boccon de ani! Mo son ben fortunà. (*via*)

GNE Andemo, sior, paron, la xe la mia zornada.
(Co a tempo! Co pulito che ghe l'ho ben piantada!) (*via*)

BIA Se pol dormir seguri dentro de le so porte,
quando che se gh'ha in casa massere de sta sorte. (*via*)

Mascherata - Sipario

SECONDO TEMPO*

Muscia Sipario
Da *LA BUONA MOGLIE*
(Atto III, scena 1)
Strada con canale ed una gondola legata alla riva.
***Nane** smontato a terra, poi **Messer Menego** con altra gondola.*

NANE Ma! Chi nasse sfortunai, ghe tempesta sul cesto a star sentai. Al traghetto no gh'ho fortuna. Boni noli no ghe ne fazzo mai. Su sta fondamenta de Cannaregio no se vadagna gnanca la sonza da onser la forcola.

MENE (*Arriva colla gondola*)

NANE Tutti laora e mi gnente.

MENE (*Lega la sua gondola a quella di Nane*)

NANE Olà! Come gh'andemio? In rio ghe xé dei pali. Perché ve ligie alla mia barca?

MENE Gnente, fradelo, lassé che desmonta, e co volé ve dago liogo. (s*monta*)

NANE (A sto sior de regata ghe la mando a torzio da galantuomo)

MENE Compatime, compare Nane, la vostra barca no la sta ben cussì ligada.

NANE Per cossa?

MENE Compatime, ve digo; el ferro xé in bocca del rio, e i ve darà drento.

NANE Lassé che i fazza; za no la xé mia. L'ho tiolta a nolo.

MENE Dove seu, compare de traghetto?

NANE Al Buso.

MENE Gh'aveu nolo?

NANE Aspetto la fortuna.

MENE Gnanca mi so per quella.

NANE Com'ela, missier Menego, anca vu sé a traghetto?

MENE Si ben, el paron ha fenio l'oggio, e mi me son buttao a la ventura.

NANE El vostro marchese xélo giazzao?

MENE El xé impetrio.

NANE Come halo fato a andar zoso?

MENE Come che fa tanti altri. Con do tropi, e con do pochi. Troppa boria e troppo vizio: pochi bezzi e poco giudizio.

NANE Perché no sé andà a servir un altro paron?

MENE Co giera zovene tutti me voleva mi. Cainelo no stava un zorno senza paron. Adesso che son un poco avanzae in etae, tutti i me scarta. Vago a vedendo che el nostro al xé un brutto mistier. Quanto che xé meggio el mistro de casa, el cuogo e el spendidor. Almanco i pol robar da zoveni per mantegnirse da vecchi. Nu alt co semo a paron, no potemo robar che qualche lira de sonza.

NANE Gnanca a star a tragheto no ghe xé più da far ben. Tutti i va co la manco spesa. Ghe ne xé tanti che xé in Canaregio, e per andar a riva de Biasio i va per el tragheto dei cani.

MENE Hastu mai trovà nissun che te porta via la parada?

NANE Siben, de sti lustrissimi co la perucca de stucco. I se stravacca in trasto; i se netta le scarpe sui stramasseti: e po i se la batte senza i do soldi. E se se ghe dise: sutissimo, dove hala messo i bezzi? I responde con aria: sier aseno, cerché, che i li troveré. Intanto che se va sotto il felze a cercarli, i alza la gamba levantina, e i volta bordo. Qualche volta se ghe va drio; ma invece de la gazzetta andemo a risego de tior suso de le peae.

MENE L'altro zorno vien un musico zul pontil. Quel che giera de volta el dise: qua cara ela. El ghe dà una lumada, el vede che nol gh'ha la zenia da festa, nol se degna, e el monta in te la mia barca. Credo chel voggia andar a chiappar i freschi, e ghe domando: dove comandela che la serva? El se volta con aria: *de là, sior, de là, sior*. I mii camerada ch'i se n'ha accorto, ha scommenzao a criar : paron Menego, grasso quel dindio; e mi ghe respondo: nol xé dindio, el xé capon. El m'ha inteso, l'ha scomenzao a strapazzar scomenzao in musica, e mi col remo ho battuo la zolfa.

(*Queste due battute, specie per un pubblico straniero, possono essere risolte con l'azione mantenendo le battute raccontate che qui sono state opportunamente sottolineate – nota del riduttore*)

NANE Mi una volta ho servio un musico e son sta tratao molto ben.

MENE No vustu che i li spenda volentiera? I li vadagna cantando. Anca mi una volta ho servio una cantatrice, che la gh'aveva tre merlotti, che la serviva: mi tirava el salario da tutti tre, senza che un savesse dell'altro, e in fin del mese spartivimo co la mare de la vertuosa.

NANE Ti spartivi co so mare?

MENE Giusto con ela.

NANE Gierelamo veramente so mare?

MENE Mi crederave de sì, perché ho sempre sentio dir: mare segura, e pare de ventura.

NANE Mi mo ho cognossuo de le vertuose, che gh'ha de le mame postizze.

MENE Caro ti, dime, come hastu fato a saverlo?

NANE Co le xé in colera le dise tutto. A star in casa se scoverze i più bei petoloni del mondo! A quanti marii, a quanti fradeli ho sentio co ste rechie a muar el nome!

MENE T'arecordistu de quel foresto, che ti ha servio za da do ani, ch'el gh'aveva la machina?

NANE De quello cha me dava un ducato al zorno?

MENE Si ben de quello. Come xéla andada?

NANE L'ha piantà la nosa, e l'è andà a Ferrara.

MENE E ela?

NANE E ela la xé restada a Venezia.

Da *La buona moglie* (Atto III, scena 2)
Titta *con altra gondola e detti*

TITTA Oe

NANE Vien a pia, vien a pian.

TITTA (*Da dentro alla gondola di Nane*) Oe!

NANE Premi, che te casca la testa.

MENE (*A nane*) No ve l'oggio dito?

TITTA Chi v'ha insegnao a ligar le barche in bocca de rio? (*Avanti con la gondola*)

NANE No ti ghe vedi, fio d'una fata e dita?

TITTA Cossa vustu che ghe veda co sto caligo? Gh'aveva una peota a premando.

MENE Daà drento anca in te la mia, se ti vol aver gusto.

TITTA El rio xé stretto e tutti se vol ligar a sta riva.

NANE Via, tira de longo.

TITTA Madé; qua me voggio ligar.

MENE E po ti me darà liogo.

TITTA Si ben, ve darò liogo. Mi no cato da criar, varé, fradei. (*scende*)

NANE El ferro a fondi squasi ti m'ha butao.

TITTA Compatime compare Nane, no l'ho fato a posta.

MENE Via, che cade? El parla da omo.

NANE Parlo sul merito del descorso.

TITTA Savé pur, che l'acqua core, che la fulmina; non ho podesto né siar, né premer.
NANE No digo sull' ordene de la bota; me dispiase l'afronto.
MENE Via, buté a monte.
NANE A monte, a monte. A tanto intercessor nulla si neghi.
MENE Compare Tita, da dove vegniu?
TITTA Vegno da la Zueca.
MENE Bon nolo?
TITTA Gnente; ho vogao de bando.
MENE Perché de bando?
TITTA Xé vegnù a levarme de traghetto un zovene de marzaria. Semo andi a levar una machina, e l'avemio menada in 'tun orto. Xé arrivao el so paron; el gh'ha tiolto la scanaura del squelloto, e el n'ha impiantà muso seco: el zovene xé andà a Venezia con un batelo: mi son vegnù via co le pive in tel sacco, e quella parona la xé restada da l'ortolan in pegno de la salata.
NANE Se no fusse i zoveni de bottega, povareti nu, no faressimo gnente.
MENE Mah, che che non è, i so paroni li manda via.
NANE Cossa importa? I ghe ne tiol dei altri, e i xé tutti compagni.
MENE E pur ghe ne xé dei putti ben arlevai, che no xé cattivi.
NANE Sì, ma co i scomenza a andar in t'una botega, i se fa co i altri e i deventa maledeti co fa le pistole.

(Atto III, scena 3)

Il marchese **Ottavio** *e detti, poi* **sbirri**

OTTAVIO Gondola.
MENE La servo
NANE Son qua. (*Tutti e tre gara si esibiscono*)
TITTA Son qua mi.
NANE Dove andeu? A mi me tocca.
MENE Via, cavéve, che tocca a mi.
TITA E mi ve digo che a mi me tocca.
OTTA Presto, o l'uno o l'tro, spicciatevi, che ho premura. (Mi sento gli abiri alle spalle.)
MENE El xé el mio paron, tocca ami a servirlo.
NANE El vostro paron el xé stao; adesso nol xé più. Mi son prima barca.
TITTA Coss'è sta prima barca? Qua no ghe xé né prima né segonda. A sta riva xé do ani che ghe son mi; e per aver sto posto, servo de bando sta lustrissima che sta in Campielo.
OTTA Ma presto, per l'amor del Cielo. (Or ora gli abirri mi trovano)
MENE Che la resti servida (*Vuol condurlo alla sua gondola*)
NANE Fermeve, sier vecchio mato.
TITTA Mi la servirò se la comanda.
OTTA Che siate maledetti. O l'uno o l'altro, non m'importa.
MENE Me vorla mi?

OTTA Sì, Cainello, andiamo.
MENE Sentiu? El me vol mi.
NANE No xé vero gnente. L'ha chiamao gondola.
TITTA Siben, a mi me tocca. Sto posto xé mio.
MENE Cossa xé to?
TITTA Sta riva.
NANE La riva xé publica, cossa me contistu?
OTTA Presto, che non v'è più tempo.
MENE Son qua.
TITTA Son qua. (*Ognuno scaccia l'altro*)
NANE Indrio, cagadonai.
Gli sbirri fermano il marchese e gli mettono il mantello in testa.
OTTA Tocca a me, tocca a voi, maledetti, ha toccato a me. (*Via*)

La buona moglie (Atto I*, scena IV)

I tre barcaruoli

MENE Varé che bella azion, che avé fato! (*passeggiando*)
NANE Mio el giera el nolo, per cossa l'avevio da perder? (*c.s*)
TITT Vu altri vegni a magnar el sangue dei povareti. (*s.c.s*)
NANE Con chi parlistu, tocco de aseno?
TITT Xé do ani che me vadagno el pan a sto posto e vu altri me vegnì a vogar sul remo.
NANE Questo nol xé tragheto, qua no se paga libertae; semo tutti paroni.
TITT Sangue de diana, che ve mandarave de là de strà.
NANE Vustu ziogar, che con un pugno te butto le coste in corpo ?
TITT Se gh'avesse adosso le mie tatare, no parleresti cussì.
MENE Siben che son vechio, me vien voggia de cavarve el figao.
TITT Con chi parlistu?
NANE Con chi la gh'hastu?
MENE Con tutti do.
NANE E mi tutti e do ve gh'ho gnanca in la mente.
MENE E mi no ve stimo un figo.
TITT Adesso, fionazzi d'una sgualdrina, vago a tior el mio pistolese.
NANE Sotto poppe gh'ho tanto de stilo.
MENE Con una palossada ve scavezzo tutti e do in t'una volta.
Tutti saltano nelle loro barca, la slegano e montano sulla poppa
NANE Vara, vé, te lo ficco in tel centopezzi! (*Mostra lo stocco*)
MENE Lo vedistu, te taggio el gargato (*Mostra il palosso*)
TITT Velo qua, varé. Ve sbuso, co fa crieli (*Mostra lo stilo*)
S'allontanano a poco a poco e se ne vanno colle loro gondole
NANE Ah, porchi!
MENE Cortesani d'albeo!
TITT Scarcavali!

MENE Via, aseni!
TITT Ah, sporchi! *Musica*
NANE Chiò (*Fa un versaccio colla bocca*)
MENE Via! Oà. Oa. Oa.
TITT Via. Oa. Oa.
Gridandosi s'allontanano e vogando partono

(Atto I, Scena 4)*
Scena **Marcolina e Pellegrin**

MARCOLI In verità dasseno una fortuna più granda no podeva desiderar. Son segura che mia fia starà ben; so che putto che el xe, so che casa che i gh'ha. Oh per diana, xe qua mio mario! Ho giusto da caro, che ghe lo dirò prima a elo, e farò che elo ghe lo diga a so pare. Vegnì qua mo, sior Pellegrin.
PELLEGR No, crié, vedé, mi no ghe n'ho colpe.
MARCOLI De cossa?
PELLEGR Ho sentio in cusina, che avé crià per el zucchero e per el caffè…No crié co mi, che mi no so gnente.
MARCOLI Eh, adesso no xé tempo de parlar de ste cosse. V'ho da dir qualcosa che m'importa de più.
PELLEGR De ben o de mal?
MARCOLI De ben, de ben.
PELLEGR Sia ringrazia el Cielo, gh'ho sempre paura che ghe sia del mal.
MARCOLI Ho maridà vostra fia.
PELLEGR La xé maridàda?
MARCOLI M'intendo la xé promessa.
PELLEGR Chi l'ha promessa?
MARCOLI Mi.
PELLEGR Vu?
MARCOLI Sior sì, mi. Ve opponeressi fursi al quel che ha fatto vostra muggier?
PELLEGR Mi no parlo.
MARCOLI Lo so che in sta casa mi no son parona de gnente. Ma no gh'ho altro al mondo che sta creatura, e su la mia creatura, e su la mia creatura crederave da poder arbitrar.
PELLEGR Xé vero, la xé la nostra creatura: ma crederave che la fusse anca mia.
MARCOLI Sior sì, gh'avé rason; ma co ve dirò a chi l'ho promessa, saré contento anca vu.
PELLEGR Ben, sentiremo. Se me parerà.
MARCOLI Se ve parerà? Ve metteressi in testa de desfar quel che ho fatto?
PELLEGR Oh, bella. Me disé che avé promesso mia fia; me disé che sarò contento: voleu che sia contento avanti de saver el novizzo?
MARCOLI Vostra mugier no xé capace de far una stramberia.
PELLEGR Mi no digo ste cosse.

MARCOLI Parlé in t'una certa maniera…

PELLEGR Voleu che tasa? Taso.

MARCOLI Sio Meneghetto Ramponzoli lo cognosseu?

PELLEGR Siora no?

MARCOLI E so pare, sior Massimo.

PELLEGR Gnanca.

MARCOLI E siora Scolastica?

PELLEGR Pezo.

MARCOLI Mo che omo seu? No cognossé nessun. No cognossé i zermani de siora Fortunata Marsioni?

PELLEGR Mi no cognosso gnanca le anguelle, se no basta i marsioni.

MARCOLI Se no i cognossé vu, li cognosso mi.

PELLEGR Benissimo.

MARCOLI E el partio xé bon e la putta andarà a star da regina. Cossa diseu?

PELLEGR Cossa voleu che diga? Sarà cussì, come che disé.

MARCOLI Ve par che abbia promesso troppo a prometter sié mila ducati?

PELLEGR Per mi, co mio pare xé contento, son contento anca mi.

MARCOLI Bisogna che ghe parlé a vostro pare.

PELLEGR Cossa voleu che ghe diga?

MARCOLI Diseghe quel che v'ho ditto mi.

PELLEGR Mo se mi sta zente no la cognosso.

MARCOLI Se no la cognossé vu, la cognosso mi.

PELLEGR Doca parleghe vu.

MARCOLI Mo, andé là che sé un gran omo de stucco.

PELLEGR Via, principeu a criar?

MARCOLI Delle volte me faressi andar zo dei bazari. Cossa voleu? Che quella povera putta fazza la muffa in casa? Voleu che la fazz la vita che fazzo mi? Vostro pare deventa ogni zorno pezo che mai. No se pol più viver, ne manca el nostro bisogno. Destrighé quella putta, sior Pellegrin, destrighé quella putta.

PELLEGR Ma mi, cossa voleu che fazza?

MARCOLI A vu cossa par che sia?

MARCOLI Sì, sé un omo in quelle cosse che no m'importa; e sé un pampano, co se tratta de vu e della vostra fameggia. Andé subito da vostro pare, dis ghe che xé capità sta bona occasion, che assolutamente no se l'avemo da lassar scampar. Parleghe de la dota. Sentì cossa che el ve dise. Manco de sié mila, no certo. Se nol el cognosse el putto, xé giusto che el lo cognossa: son una donna ragionevole: xé giusto sh'el sia informà. L'informerò mi, se bisogna: ma intanto parleghe vu. Sentì, se el xé ben disposto: rilevé, se el gh'avesse qualche difficoltà. Se el gh'ha de le difficoltà, parleghe fora dei denti: disé la l'anemo vostro; desmissieve, butté via quella gnagnara. Ah! Cossa diesu?... Puh! Omeni senza sesto; piegore monzue. Gh'ho una rabbia intorno che no lo posso più sopportar.

PELLEGR Ma che sugo ghe xé mo adesso de andar in collera?

MARCOLI Parlo, parlo, e no me rispondé.

PELLEGR Bisogna che pensa anca mi el modo, come che ho da parlar, come che me ho da introdur.

MARCOLI Ghe vol tanto? De cossa aveu paura? A pare se gh'ha portar respetto, se gh'ha da parlar con respetto; ma in te le cosse giuste xé pol dir la razon; perché savé, fio caro, chi se fa piegora el lovo la magna.

PELLEGR Ben, ghe parlerò.

MARCOLI Parleghe subito.

PELLEGR Ghe parlerò; avanti che andemo a disnar.

MARCOLI Andé subito, ve digo.

PELLEGR No ghe sta pressa.

MARCOLI Destrigheve. No me fé andar in collera, che debotto debotto…

PELLEGR Via, quieteve, che anderò subito. (Ah, poverotto mi, prego el cielo che me daga pazienza). (*via*)

MARCOLI Mo che omeni, mo che omeni che se trova! El m'ha toccà a mi per mia meledetta disgrazia. Mi che so tutta spirito e tutto fogo! E lu el xé un pepa che propriamente par che el casca da tutte le bande. E mia fia? Oh! Anca ela nol la pol dir de non esser fia de so pare! La xé gnegné co fa elo! A mi no la me someggia seguro. Mi per diana de dia, no me perdereva se fusse in mezzo a una armada!

(Atto I, scena 7)*

Todero e Pellegrin

PELL Sior pare, patron.

TODE Patron.

PELL Se la xé contenta, ghe vorave parlar.

TODE Coss'è, sior, piove?

PELL Per cossa?

TODE Chi v'ha insegnà la creanza de vegnir a parlar col vostro pare col cappello in testa?

PELL La compatissa.

TODE Cossa gh'aveu da dirme. Qualche strambesse de vostra mugger.

PELL Sior no, vorave parlar de mia fia.

TODE Cossa ghe casca a quella scempia?

TODE Perché la xé una scempia; e perché son paron de dir quel che vogio. Gh'hala gnente in contrario, patron?

PELL Mi no ghe digo gnente.

TODE Cossa volevi dirme de vostra fia?

PELL Ghe saria una buona occasion de logarla.

TODE La xé logada.

PELL La xé logada?

TODE Sior sì, fé conto che la sia maridada.

PELL Senza che mi sappia gnente?

TODE In sta casa comando mi.

PELL E mia mugger lo sala?

TODE Lo saverà quando vorrò mi.

PELL Caro sior pare, no vorria che nascesse qualche desordine.

TODE Che desordini voleu che nassa?

PELL Mia mugger ha promesso la putta a un certo signor Meneghetto Ramponzoli.

TODE Vostra mugger l'ha promessa? E gh'avé stomego da soffrirlo? E gh'avé tanta poca prudenza de dirlo? Da quando in qua le donne gh'hale da torse sta libertà de comendar, de disponer, de prometter le fie? A vu le ve la pol far che sé un pezzo de giazzo vestio da omo, ma mi no la tegnirò. Comando mi, son paron mi e la voggio maridar mi. E vu, sior, cossa diseu?

PELL Mi no digo gnente. Me dispiase per mia mugger.

TODE Diseghe che la vegna a parlar con mi.

PELL La diga, sior Pare, poderavio almanco saver chi xé almanco el novizzo che l'ha destinà per mia fia?

TODE Lo saveré co me parerà a mi.

PELL De diana, po, son so pare.

TODE E mi son el pare del pare e son paron di fioi e son paron della nezza e della dota e della casa e de tutto quello che voggio mi.

PELL Oh poveretto mi, adesso fresco; cossa dirà mia mugger? Son tra l'ancuzene e il martello. No so quala far, m'anderave a sconder, m'aderave a buttar in canal. *Musica triste su 1 e 2.*

Da *LE DONNE GELOSE*
(Atto II, scena 12)*
Giulia e Tonina *sulla porta di casa*

TON Oe, i averze la porta de l'amiga.

GIU Vardemo, vardemo.

TON Tiremose in drento.

(Atto II, scena 13)*
Lucrezia alla finestra. Boldo esce dalla casa. Lucrezia lo saluta.

GIU Cossa? Mio mario?

TON Zitta, siora Giulia.

GIU Mio mario da culia?

TON Ma zitta, no lo saveva?

GIU Ai, desgraziada, vol chiamarlo.

TON No, cara ela, no femo sussurri.

GIU Mio mario!

TON Zitta, se la me vol ben.

GIU Oh, poveretta mi.
TON La vegna drento.
GIU Voggio andaghe drio.
TON No, via la vegna drento.
GIU Ah, siera Tonina! So scassinada! (*Si ritirano*)

(Atto II, scena 14)

Lucrezia alla finestra. Todero esc. Lucrezia lo saluta e rientra.

TON Mio marìo?
GIU Zitto, siora Tonina.
TON Da la vedova, mio marìo?
GIU No la l'aveva visto?
TON Dov'è custia, che la vegna fora.
GIU Mo, via la gh'habbia prudenza.
TON No me posso tegnir.
GIU S'arrecordela cossa che la m'ha ditto a mi?
TON Donna del diavolo!
GIU Striga maledetta. (*Rientrano*)
Lucrezia esce dalla sua casa

(Atto II, scena 17)

LUC Oh, voi andar un pochetto da siora Tonina. Xé giusto ora a proposito per starghe poco; perché colla scomenza, la dà fette che no fenisse mai. La pratico cussì per cerimonia, da resto no la posso soffrir. (*Batte*)
CHIARETTA Chi è? (*alla finestra*)
LUC Amici boni.

(Atto II, scena 18)*

TON La me xé andada mo zoso per i calcagni.
GIU Le xé cosse che passa tutti i doveri.
LUCREZIA *intanto attendendo cammina per la piazza.*
CHI Siora Tonina, sala chi xé?
TON Chi fia?
CHI Siora Lucrezia in maschera.
TON Eh, via!
GIU Oh, magari.
CHI Siora sì in verità.
GIU La lassa che la vegna.
TON Cara siora Giulia, in casa mia no vorave che fessimo pettegolezzi.
Cara siora, la prego, la dissimula, la usa prudenza.
GIU Gh'hala paura? La lassa parlar a mi.
TON Me xéla amiga, siora Giulia? Me vorla ben?
GIU No vorla?

TON La me fazza un servizio, la vaga in quell'altra camera, per non aver occasion de criar.

GIU Me vien voggia de chiapparla per el collo e de darghene fin che me stuffo. Oh sarà meggio che vaga via.

TON Siora sì, la vaga in quella camera, e la lassa far a mi, che presto la manderò via.

GIU La la destriga presto, se no la vol che femo baruffa.

TON Per schivar tutti i pericoli anderò mi e sentirò cossa che la vol. Vela qua sta sfazzadona.

(AttoII, scena 19)*

LUG Patrona siora Tonina.

TON Patrona, siora Lucrezia.

LUG Cossa fala, siora Tonina, stala ben?

TON Eh, cussì e cussì.

LUG Xé un pezzo che no se vedemo.

TON Vago poco fora de casa.

LUG Cossa fala tanto in casa?

TON Tendo ai fatti mii.

LUG Oh, siora sì, so che la tende ai fatti soi. La lo dise mo in t'una certa maniera che no la capisso.

TON Cara ela, mi no so cossa dir; no so parlar meggio de cussì, perché mi no pratico, sala?

LUG Siora Tonia, gh'hala qualcosa co mi?

TON Perché me lo dimandela. M'hala qualche motivo de esser desgustada de ela?

LUG Cossa soggio mi? Vedo certi musoni che debotto, debotto… me vien suso el mio mal.

TON Se scaldela, siora Lucrezia?

LUG Xé un pezzo che m'acorzo che la me varda in sbiego. No so miga orba, sala?

TON Se no la xé orba ela, no xé orbi gnancai altri.

LUG Cara ela la me spiega in volgar.

TON A una dottora de la so sorte, me par che poche parole doverave bastar.

LUG Siora Tonina, la varda ben come che la parla.

TON L'ho strapazzada?

LUG Vegnimo alle curte. Cossa gh'hala coi fatti mii?

TON Cossa vorla che gh'abbia? Gnente.

LUG Se la xé una donna onorata, la m'ha da dir cossa che la gh'ha.

TON La va tanto drio, che bisognerà po che parla.

LUG Via la diga.

TON Mio marìo, vienlo mai da ela?

LUG Siora sì.

TON Bon. Basta cussì.

LUG E se el vien el vien in t'una casa da ben e onorata.
TON Cossa vienlo a far in casa soa?
LUG La ghe lo domanda a elo, che la lo saverà.
TON E ela no me lo pol dir?
LUG Siora no, son una donna prudente, e no ghe lo posso dir.
TON Se la fusse una donna prudente, la me lo dirave.
LUG Oh, la senta, ghe lo dirò anca. Per levarghe i pulesi dalla testa ghe lo dirò. Gh'ho imprestà dei bezzi acciò ch'el paga i so debiti.
TON Eh, cara siora, no la me vegna a contar delle fiabe. Mio marìo no xé in sto stato. Nol gh'ha debiti, no gh'ha bisogno de tior bezzi da nessun. Grazie al cielo el gh'ha un bon negozio, mio marì.
LUC Co sarave a dir? No la me crede?
TON Eh, cara siora, se un pezzo che se cognossemo.
LUG Olà. Olà, patrona, no ghe ne vien tante, sala? Son una donna ben e son cognossua, e se no tegnirò la lengua drento i denti, dirò de chi v'ha nanìe.
TON Calere, calere.
LUG Cossa xé ste calere? Oh, ca de diana de dia! Me strapazzé siora, e pretendaressi anca che tasesse. Con chi credeu d'aver da far. Se sé usa a trattar con delle scempie, con mi l'avé fallada, sorella cara.
TON Cara siora, feressi meggio a andar a far i fatti vostri.
LUG Sì, sì, vago via. No sé degna de praticar delle donne della mia sorte.
TON Vardé, che gran lustrissima! Pratico delle persone che no se degna de zolarghe le scarpe.
LUG Oh, oh, oh, che suggettone che la pratica. Quella pettegola della siora Giulia.

(Atto II, scena 20)*

GIU Come parleu, siora? A mi pettegola?
LUG Siora sì, ve l'ho e ve lo mantegno. Sé andada dignando che vostro mario vien da mi, che el fa, che el briga; credeu che non sappia?
GIU Oé, lo negheressi fursi che mio mario no vegna in casa vostra?
LUG Chi ve nega sta cossa? Varé che suggizion che gh'ho a dirve de sì.
GIU Sé una bella petulante, siora.
LUG Sé una bella temeraria, patrona.
GIU A mi?
TON Oé, siora, voleu aver creanza?
LUG Oh, fia mia, son nassua de carneval no gh'ho paura dei brutti musi.
GIU Cossa vienlo a far mio mario in casa vostra?
LUG Cossa crederessi che el vegnisse a far? Nol xé né belo né ricco; no son cussì ispiritada da tegnirghe per sior sì ste cosse.
GIU Eh, za, el solito. Co s'ha magnà se sprezza.
LUG Coss'è sto magnà. Coss'hoggio magnà. Mi no gh'ho bisogno dei vostri peocchi. Se sior Boldo el xé vegnù da mi el xé vegnù per i numeri del lotto.

GIU Oh, oh, oh, sentì, siora Tonina, el xé vegnù per i numeri del lotto.
TON A mio mario la s'inventa che la gh'ha imprestà dei bezzi.
LUG E cussì cossa voressi dir?
GIU Via, che sé una busiera.
TON Via, che sé una panchiana.
LUG Oh, cospetto de diana de dia!
GIU Oé, sentì; come che la cospetizza.
LUG Sia maledetto.
TON Oé, la bastiema.
LUG Se savessi come che me pizza le man.
GIU Proveve siora.
TON Proveve.
LUG Credeu de farme paura perché sé in do. No v'ho gnanca in te la mente gnanca se fusse cento de la vostra sorte.

(Atto II, scena 21)

CHI La toga, siora i confetti che la gh'ha donà alla massera. La dise cussì che la se li petta.
LUG Tocco de frasconazza, cossa xé sti tiri?
CHI Se ghe li ha dai sior Baseggio, che la se li goda.
LUG Cossa v'importa a vu, siora che me li habbia dai polo o martin?
CHI Cossa diavolo gh'hala che tutti i omeni che corre drio?
LUG Sentì che petazza.
GIU A mi petazza?
GIU Cussì strapazé mia fiozza?
TON No porté respetto a una putta?
LUG E a mi perché no me portela respetto?
CHI Sior Baseggio m'ha contà tutto.
LUG Xélo el vostro moroso siora?
CHI Se el fusse mio moroso siora, sono una putta.
LUG Per esser putta, gh'ha molto la lengua longa, patrona, basta dir che sé campagnola.
CHI Coss'è sta campagnola? Son cittadina.
LUG Lustrissima.
TON Oh che calera.
GIU Oh che sbrega.
LUG Ah, sporche, frascone, pettegole, quante che sé. Me tolé in mezzo? In tre vegnì contra de mi sola? Credeu de metterme in soggezion? Son una donna prudente, no voggio farme menar per lengua, del resto ve daria tanti schiaffi, quanti che ghe ne podessi portar.
TON Schiaffi?
GIU A nu schiaffi?
CHI Schiaffi?
LUG Sté indrio che fazzo sangue.

TON La gh'ha el stilo.
GIU Oh che diavolo de dona!
CHI El stilo, me la batto!
LUG So una donna onorata.
GIU Le donne onorade no porta stilo.
LUG Se lo porto, no lo porto per far mal a nissun. Ma no voi che nessun me zappa sui pié. Contenteve che la ve passa cussì per adesso. Ma, sangue de diana, se no gh'averé giudizio, ve farò veder chi son.
TON Lassé star mio mario e non ve menziono mai più.
GIU No sté a tettar de mazzo a sior Boldo e no m'arrecorderò gnanca che siè a sto mondo.
LUG Mi de vostri marii no so cossa farghene. Matte, gelose, inspiritae. Ma saveu perché sé zelose, perché sé brutte.
TON Oh, siestu maledetta.
GIU Se pol sentir pezo?
TON Perché semo brutte?
GIU Cossa diseu?
TON Certo che ela xé una bella zogia.
GIU Oh che racola che la xé.
TON Aveu sentiu co sbocaizza.
GIU Se vede che la xé relassada.
TON Dove andarala adesso?
GIU La xé capace de andar a trovar sior Todero o sior Boldo e contarghe tutto.
TON E nu altre che toremo de mezzo.
GIU Andemoghe drio.
TON No la troveremo.
GIU La lassa far amì. A sta ora la va a Redutto.
TON El redutto xé grando.
GIU La va sempre in crozzola dei vecchi. La vederemo. Musica allegra
TON Oh, che donna, oh che lengua.
GIU Oh che soldato oh che sbirra.

Da *Il giocatore*
(Atto III, scena 1)

FLORINDO Oh, cospetto, capetto! Oh sorte indegna. Oh fortuna crudele! Oh diavolo, perché non vieni a portarmi via! Via musica Gli ho persi tutti, e non ho più un soldo. Son disperato. Non so più come fare a giocare, non so più come rifarmi. Dov'è un laccio che m'appicchi? Dov'è un coltello che mi passi il cuore? Ah se mi potessi rifare! La notte è per me favorevole; se aspettatava a giocare di notte, felice me! Se per questa sera sapessi ritrovar denari, spererei, avanti domani, ricuperare i perduti.

(Atto II, scena 9)*

S'interrompe. Vengono avanti Gandolfa con Pancrazio. Florindo si ritira in attesa che la vecchia resti sola.

GANDOLFA Certo, certo, sior Pancrazio; sta matina stago meggio assae.
PANCRAZ Ah, cossa disé? Aveu trovà sollievo co quelle pirolette?
GANDOLFA Le m'ha fatto ben; e dopo che l'ho tiolte, no gh'ho più quel doloretto che gh'aveva a sta gamba.
PANCRAZ Anca mi co ste pirolle, so varìo de tre o quattro mali.
GANDOLFA Disé, el vostro catarro, come ve tratelo de notte?
PANCRAZ Oh, nol me lassa proprio dormir.
GANDOLFA Oh, anca mi, vedé, stago de le ore intiere senza poder serrar occhio; gh'ho un affanno de petto che me santo morir.
PANCRAZ Tiolé le pirolette.
GANDOLFA Me faravele ben?
PANCRAZ E come! L'ho tiolte e le m'ha fatto ben anca a mi.
GANDOLFA Patì ancora de gotta?
PANCRAZ Ah, no vedé, son tutto struppià.
GANDOLFA Tiolé le pirolette.
PANCRAZ Non capisso se sia freddo o se me vegna la fievre
GANDOLFA La frieve? Ve sentiu mal?
PANCRAZ Gh'ho un certo non so che per la vita …
GANDOLFA Vedé, dovevi tior le pirolette. Lassé che senta se sé frddo. No, no, me par che sé un poco caldetto.
PANCRAZ Siben, non sarà gnente.
GANDOLFA Certo, certo, sé caldetto.
PANCRAZ Si ben, no ho gnancora perso… i calori.
GANDOLFA Gnanca mi, vedé; gh'ho i mi anni, ma ancora me porto ben.
PANCRAZ Me paré quella de trent'anni fa.
GANDOLFA E vu, non deveté mai vecchie.
PANCRAZ I cavei bianchi li aveva da vinticinque anni.
GANDOLFA E mi ho perso i denti, a causa delle flussioni.
PANCRAZ V'arecordeu, eh, trent'anni fa?
GANDOLFA Ah, trent'anni fa! Chi ne podea star drio?
PANCRAZ Ah che spassi, che divertimenti!
GANDOLFA V'arecordeu? A tutte le feste, a tutti i teatri nu altri gierimo i primi, e in quei baletti nissun ne potea star a petto.
PANCRAZ Oh, dov'éli andai quei tempi?
GANDOLFA Eh, siben son vecchia, anca adesso, de tanto in tanto, el cuor me sluciga, e me vien voja de maridarme.
PANCRAZ Sentì, siora Gandolfa, mi ve ho sempre voluo ben.
GANDOLFA Caro el mio vecchietto, senza de vu, mi môro.
PANCRAZ M'arecordo quanto m'avé fatto suspirar.
GANDOLFA Suspirar? Per cossa?

PANCRAZ Per zelosia.
GANDOLFA E adesso sé più zeloso?
PANCRAZ E adesso… Basta, se vedesse… Chi sa…
GANDOLFA Ancora patì de zelosia?
PANCRAZ Patisso ancora.
GANDOLFA Tiolé le pirolette, che variré.
PANCRAZ Eh, furbazza!
GANDOLFA Oh, mi furba?
PANCRAZ Caretta! Non avé gnancora perso el borezzo!
GANDOLFA Disé dasseno?
PANCRAZ Si ben, dasseno.
GANDOLFA Eh, caro el mio vecchietto.
PANCRAZ Oh, la mia.
GANDOLFA Me fé retornar zovene.
PANCRAZ De diese anni de manco!

(AttoII, scena 10)*

FLORINDO (Non ho più sofferenza, questi vecchi mi fanno venire il vomito).
GANDOLFA Via, sté saldo.
PANCRAZ Son Vecchio.
GANDOLFA Mi no cerco se sé vecchio.
PANCRAZ Gh'ho mal.
GANDOLFA Che mal aveu?
PANCRAZ Mal d'amore.
FLORINDO Riverisco umilmente lor signori.
PANCRAZ (Oh, diavolo! El gh'ha setìo tutto)
GANDOLFA Oh, sior Florindo belo, bondì a vossignoria. Cossa fé, steu ben, caro?
PANCRAZ (Caro?)
FLORINDO Signore, sto bene ai vostri comandi; e sono qui per incomodarvi con due parole, se non vi contentate.
GANDOLFA Sì, fio mio, parlé, che ve scolto. Compatì, sior Pancrazio, sto zovene l'ho veduo nasser, ghe vojo ben.
PANCRAZ Sì, l'avé veduo nasser, ma adesso el xé grande e grosso.
GANDOLFA E per questo, no posso farghe de le finezze? El poderave esser mio fio. Nenì, caro, veni qua.
PANCRAZ Gh'ho una rabbia che me sento roder.
FLORINDO (Cara Signora Gandolfa, vorrei segretamente parlarvi fra voi e me, senza che sentisse quel vecchio).
GANDOLFA (Spetté, vita mia, farò che el vaga via) Sior Pancrazio.
PANCRZ Siora?
GANDOLFA Sé piuttosto pallidetto. Ve vien la frieve?
PANCRAZ Ohimé, gh'ho paura de sì.

GANDOLFA Cossa aveu che avé i occhi incatai? Oh che lavri smorti, paonazzi. Varé che ve trema la bocca; poaretto, no vorave che ve vegnisse qualche accidente.

PANCRAZ Ohimé, che me par che me vegna mal!

GANDOLFA Presto, presto, andé a tior qualcosa, tiolé le pirolette …

PANCRAZ Resteu vu?

GANDOLFA Presto, presto, che m'andé in in terra ...

PANCRAZ Resteu co sto zovenetto.

GANDOLFA Seu zeloso?

PANCRAZ (Ahi, gh'ho paura. Me sento tremar le gambe. Vorave andar…vorave restar…Sudo da la testa au pié. Presto le pirolette. Tiorò le pirolette dal spissier, e ela la le tiorà da quel zovenetto.) (*Via*)

(Atto II, 11)*

FLORINDO Finalmente è andato.

GANDOLFA El vecchio el xé andà. Vegni qua, caretto; qua più vicin a mi. Co ve vedo, me consolo; son un poco vecchietta; ma me piase la zoventù.

FLORINDO Siete stata sempre briosa e lo sarete sino che vivrete.

GANDOLFA Oh, fio mio, se mavessi cognossù trent'anni fa. Se m'avessi vista. No ve digo altro.

FLORINDO Ancora vi conservate bene.

GANDOLFA Son un poco avanzada in età; ma in certe cose non ghe la cedo a una zovene.

FLORINDO E quali sono queste cose?

GANDOLFA Ah, furbazzo, voressi che ve fessi rider!

FLORINDO Fatemi il piacere, spiegatevi.

GANDOLFA Via, ne me fé deventar rossa.

FLORINDO Orsù, par non farvi arrossire, mutiamo discorso. Io ho bisogno di voi, signora Gandolfa. Ho bisogno di un favor grande.

GANDOLFA Sì, fio mio, quel che posso el farò volentiera.

FLORINDO Ho bisogno di cinquanta zecchini.

GANDOLFA Uh, uh! Dove heggio mi tanti danari? Cinquanta zecchini? Dove voleu che li vaga a trovar?

FLORINDO Via, cara signora Gandolfa, so che ne avete.

GANDOLFA E mi ve digo che no ghe n'ho.

FLORINDO Avete tremila ducati l'anno d'entrata. Voi non ne spendete nemmeno mille.

GANDOLFA Sì, tre mila ducati; ma no tiro i affitti de le case, le terre dà poco, no posso tirar i censi, e no se vadagna un soldo.

FLORINDO Dunque non avete denari.

GANDOLFA Donca, no gh'ho gnente, fio mio, no gh'ho genete.

FLORINDO Pazienza. Perdonate l'incomodo. (*S'allontana*)

GANDOLFA Andé via cussì presto?

FLORINDO Bisogna che io vada in qualche altro luogo a procurarmi questi 50 zecchini.
GANDOLFA Andareu da chi?
FLORINDO Anderò dalla signora Pasquella, la quale è una bona vecchietta amorosa, che mi vuol bene; e se le farò quattro finezze, mi darà i cinquanta zecchini.
GANDOLFA La ve darà i cinquanta zecchini?
FLORINDO Sicuramente!
GANDOLFA Ma ghe faré quattro finezze?
FLORINDO Oh, è giusto.
GANDOLFA Ami, per altro, non le avé miga fatte.
FLORINDO Se credessi che le gradiste, ve le farò.
GANDOLFA Da vu, fio mio, tiogo tutto.
FLORINDO Cara la mia nonnina!
GONDOLFA Nonna me chiamé?
FLORINDO Per finezza.
GANDOLFA Oh che finezza sagra! No saveu far altro de mejio?
FLORINDO Ma io perdo il tempo, ed ho premura dei 50 zecchini. Signora Gandolfa, vi riverisco.
GANDOLFA Aspetté, aspetté; sentì, fio mio, cinquanta zecchini no li ho; ma se n'avé proprio besogno, credo de poderli trovar.
FLORINDO Oh, il ciel volesse! Mi fareste il maggior piacere del mondo.
GANDOLFA E me vorreu po' ben?
FLORINDO Tanto.
GANDOLFA Andeu da la siora Pasquella?
FLORINDO Non vi è pericolo.
GANDOLFA De chi sarale le vostre finezze?
FLORINDO Tutte vostre.
GANDOLFA Ah, furbazzo, me burlé.
FLORINDO No, cara signora Gandolfa, non vi burle. (Mi sento che non posso più)
GANDOLFA Voleu i cinquanta zecchini?
FLORINDO Non vedo l'ora di averli.
GANDOLFA Ah, vu li perderé al ziogo.
FLORINDO Non vi è pericolo.
GANDOLFA Vu li ziogaré!
FLORINDO Orsù, vado via.
GANDOLFA Fermeve, spetté, tiolé; per vu me cavo un gallon. (*Si leva dal fianco un rotolo di zecchini*) (Ah, me pianze el cuor, el me porta via le vissare. Florindo el xé grazioso, che no posso far de manco).
FLORINDO (La vecchietta ci è cascata. Non vedo l'ora di giocare e rifarmi).
GANDOLFA (*Con mestizia*) Florindo?
FLORINDO Signora?
GANDOLFA Ah! Questi xé i cinquanta zecchini.
FLORINDO Oh, cara mamma!
GANDOLFA Tiolé. (Me vien voja de pianzer).

FLORINDO Vi son tanto obbligato.
GANDOLFA Via, feme una finezza?
FLORINDO Un'altra volta.
GANDOLFA Venì qua, vegnì qua.
FLORINDO Un'altra volta, un'altra volta. (Il giocatore trova sempre denari) (*Via*) Musica
GANDOLFA Come? Cussì el me pianta? Nel più bello el va via? Ah poveri i mii zecchini. *La vecchia cerca di inseguirlo traballando ed esce.*

SOLILOQUI DEL FINALE (1)[2]

PANTALONE *in una strada* (*Il geloso avaro*)
La donna xé per un gran intrigo. Una donna costa un tesoro. So gh'avesse tutti i soldi che costa una mugger, ghe n'averave un sacco. E perché songio andà a maridarme? Per quel poco de dota. M'ha lusio gà dodese mila scudi de dota; e non vedeva che li toleva a livello al diese per cento. Quando morirà Donna Eufemia, bisognerà restitui la dotta; e l'averò mantegnua per tanti anni. Con ela stago pochissimo; ghe voggio ben; ma delle donne no me ne importa troppo; e no vorave spender mi l'osso del collo per mantegnirla, e che ela po se tolesse coi altri divertimenti, e che i altri godesse el frutto delle mie fatighe, E sì che in sta città a vadagnar quattro denari bisogna suar.
SIOR BOLDO *in strada* (*Le donne gelose*)
In bottega no gh'ho debotto più gnente. No gh'o altri arzenti che quei pochi che xé in mostra, e stamattina per metter una firma ho rotto collo a una scatola de Franza e gh'ho perso drente 24 lira
ALTRO VECCHIO *nella strada* (*La bancarotta*)
E per questo n'hoggio d'andar a negar? Se son fallìo, saroggio solo? Gh'averò dei colleghi de quei pochi. Cossa se pol far? Me consolo almanco che i me bezzi no i me xé stai magnai, no i me stai porta via, el mar no me li ha fatti perder. I ho godesti, i ho spesi, e no fatto goder i amici. Mi adesso stago da re. I me beni xé tutti sequestrai, la meggio roba xé in pegno, i mobili xé bolai, la bottega xé voda; onde mi ho più gnente da far.
PANTALONE
Vedemo se ho fatto bon negozio a comprar sti zecchini. Oh, quante volte sti zecchini i me xé passai per le man. I taggiadori li vol scarsi, e mi ghe vadagno; chi venze li scambia con dei boni, e mi ghe vadagno; onde in cao a qualche anno, fra i taggiadori e pontadori, tra chi venze e chi perde xé radoppia i zecchini.
SIOR BOLDO
Oh che notte de bestia che ho fatto. Tra i numeri del lotto, tra i brontoloni de mia mugger, no ho mai serà occhio. Ma almanco l'ho pertufada, che la se n'accorzerà per un pezzo. Me dol ancora sto brazzo dai tonfi che ho puzzà, e più che ghe dava, e più la diseva. Mo una gran lengua! La xé ben una del peocchio. La m'ha toccà a mi; pazienza! Almanco che vadagnasse al lotto, me passarave la rabbia!
ALTRO VECCHIO

[2] Dans le document original, cette scène est effacée avec un trait de crayon.

Cossa farà la mia cara muggier, che a forza de ambizion, de mode e de conversazion, m'ha dà la spenta a far la tombola. Adesso anca ela la farà una bella fegura. So danno, no ghe ne penso un figo, la merita pezo. Se la gh'avesse giudizio, per liberarse de sti travaggi, la doverave crepar. M'ho muà de camisa una volta, pol esser che me tornasse a muar la seconda.

PANTALONE

Oh, l'oro xé molto bello. E pur ghe ne xé de quei che i lo strapazza che lo mette fina su le scarpe, che indora fin el logo comun. Mi no, veh, caro el mio oro! Che siestu benedetto!

SOLILOQUI (3)

da *I rusteghi*

MARGHERITA (Atto I, scena 1)*

Co giera da maridar, de i spassi no me mancava. Sono stada arlevada ben. Mi mare gira una donna suttila e se qualcossa no ghe piaceva la saveva criar e la saveva menar le man. Ma ai so tempi la ne dava i nostri divertimenti. Figurarse, l'autunno se andava do o tre volte al teatro, al carneval cinque o sei. Se qualchedun ghe dava una chiave de palco, la ne menava all'opera, se no alla commedia, e la comprava la so bona chiave, e la spendeva i so boni bezzetti. La procurava de andar dove che la saveva che sa fava delle commedie bone da podergli menar le fie e la vegniva co nu e se devertivamo.

Andevimo, figurare qualche volta a redutto, un pochetin sul Liston[3], un pochettin in piazzetta de le stroleghe, dai burattini e un per volta ai casotti. Co stevino po in casa, gh'avevimo sempre la nostra conversagion. Veghiva i parenti, vegniva i amici, anca qualche zovene, ma no che giera pericolo, figurarse.

LUCIETTA

E mi poverazza no vago mai fora della porta? E nol vol mo gnanca che vaga un fià[4] al balcon? L'altro zorno me son battuda cussì un pochetto in scampar; m'ha visto quella petazza[5] della lasagnera[6], la ghe l'ha ditto e ho credesto che el me bastona.

LUNARDO (Atto I, scena 2)*

Al tempo d'ancuo, vegnimo dir el merito, a un omo che gn'ha giudizio se ghe dice un omo salvadego. Saveu perché? Perché vu altre donne sé troppo desmestighe. No ve contanté de l'onesto; ve piasserava i chiassetti, i pacchietti, le mode, le buffonerie, i putelezzi[7].

A star in casa ve par de star in preson. Vo i abiti no i costa assae no i xé beli; co no se pratica ve vien la malinconia e no pensé alfin; e no gh'avé un fià de giudizio, e ascoltà che ve mette su e no ve fa spesie sentir quel che se dise de tante osse, de tante famegie precipitae; chi ve dà drio se fa menar per lengua, se fa metter su i ventoli; e chi vol viver

[3] Un espace établi Place Saint-Marc, où avait lieu la promenade des masques.
[4] Un peu.
[5] Grossière.
[6] Celle qui vend les pâtes faites maison.
[7] Gestes puérils.

in casa soa con riguardo, con serietà, con reputazione, se ghe dise, vagnimo a dir el merito, seccaggine, omo rustego, ono selvadego.
MARGHERITA (Atto I, Scena 4)*
Mo che omo che m'ha toccà! No gh'è el compagno sotto la capa del cielo. E po el stuffa con quel so vegnimo a dir el marito; debotto, figurarse, no lo posso più sopportar.
LUCIETTA
No la sa dir altro, che figurase, figurarse! (Atto II, scena 9)*
La diga siora mare, e quando me merideroggio? (Atto I, scena 1)*
MARGHERITA Ve marideré, figurarse, quando che el ciel vorrà.
LUCIETTA E el cielo me marideralo senza che mi sappia?
FILIPETTO (Atto I, 6)*
Mai, mai dopo che son a sto mondo, nol m'ha da un minimo spasso.
El dì da laorar, a mezzà e a casa. La festa a far quel che va fatto e po subito a casa. El me fa compagnar dal servidor, e ghe n'ha volesto a pesuader el servidor a menarme qua stamattina. Mai una volta alla Zuecca, mai a Castello, mi no credo de esser passà in vita mia tre o quattro volte per piazza[8]; quel che el fa elo, el vol che fazza anca mi. La sera fino a do ore se sta in mezzà, se cena, se va in letto, e bondi sioria.
MAURIZIO (AttoI, 5)*
A mio fio, perché no voggio che co le serve el se ne impazza gh'ho insegn a tirar suso i busi delle calze e metter i fondelli della braghezze.

SOLILOQUIO Da *UNA DELLE ULTIME SERE DI CARNEVALE*
(Atto II, scena 1)*

ZAMARIA Com'ela compare? Xé vero quel che i dise? Xéla la verità che andé via?
ANZOLETTO Sior sì, xé varissimo. Son chiamà in Moscovia.
ZAMARIA Seu veramente chiamà o seu vu che ha brogià per andar?
ANZOLETTO Ve assicuro da omo de onor, che mi a sta cossa no ghe pensava; ve posso mostrar le lettere. E po' scaro sior Zammaria, me credessi un minchion, che stando ben dove che son, dove no me manca de laorar, volesse lassar el certo per l'incerto e reschiar de precipitarme? Consideré un'altra cossa. I me paga i viazi. Co se cerca, co se prega, co se fa brogio, ve par a vu, che se possa sperar i viazi d'andar e tornar?
ZAMARIA Fe' conto de tornar donca?
ANZOLETTO Se el cielo me lassa vita, lo spero, lo desidero e lo farò.
ZAMARIA No so cossa dir; andé che el cielo ve benegiga. Me dispiase, che fine che resté via, no gh'averemo dei vostri dessegni.
(AttoI, 18)*
DOMENICA No se quala far. No vorria che l'andasse; ma no vorave gnanca esser causa mi, che el perdesse la so fortuna. Certo se podaria far scriver in Moscovia che nol sa, che no l'è bon; che ghe n'è de

[8] Saint-Marc.

maggio. / E mi che a Anzoletto ghe voggio ben, mi saria capace de fareghe perder el concetto? No, no sarà mai vero. Che el vaga, se l'ha da andar; partirò, me dispiaserà, ma pazzienza. No faria sto torto né a lu, né a nissun, se credesse de daventar principiessa. No, no, certo. Partir crepar, ma rasegnarse al cielo, e perder tutto, più tosto che far una mala azion.

(Atto III, scena 4)*

ANZOLETTO No gh'è caso; ho ditto tutto quello che podeva dir; e nol se vol parsuader; e no gh'è remedio che el se voggia piegar.

DOMENICA Poveretta mi!

ANZOLETTO Per la dir la verità, el m'ha parlà con tanto amor e con tanta bontà, ch'el m'ha intenerio. Mi dise e el protesta che se stesse qua, el mi la daria la so putta con tutto el cuor; ma andando via, e andando cussì lontan, nol ch'ha cuor de lassarla andar. Nol gh'ha altri che ela; el xé vecchio; el gh'ha paura de no vederla più; nol vol restar solo, senza nissun dal cuor. No so cossa dir, el m'ha fatto pianzer; me duol in te l'anima, me sento a morir, ma no gh'è rimedio, bisogna rassegnarse al destin.

DOMENICA Ah pazzenzia!

ANZOLETTO Cara siora Domenica, al Cielo sa se ghe voggio ben. Ghe prometto su l'onor mio, in fede da galantuomo, de omo onesto e da ben, altre che no ela no sposerà. La lassa che vaga; tornerò presto; vegnirò a sposarla; ghe lo zuro con tutto el cuor.

DOMENICA Co el sarà via de qua nel se arecodrerà più de mi.

ANZOLETTO Non son capace de usar ingratitudine con chi che sia, molto manco ela, verso la qual gh'ho tanta stima, tanto debito e tanto amor.

DOMENICA Me caro sior Anzoletto, mo perché no ve resolveu da restar? /

ANZOLETTO No posso son in impegno. Ho dà parola; bisogna andar.

SOLILOQUIO GIOVANI E DONNE

Da L*a casa nuova* (Atto III, scena 2)

LUCIETTA (Atto III, scena 2) El patron xé in te l'ultima disperazion. Nol pol far massaria. In casa de là i gh'ha bolà la roba, qua no l'ha ancora pagà el fitto!

ANZOLETTO (Atto II, scena 11) Cospetto del diavolo; no ghe xé caso de poder liberar sti boli. No trovo un can che me varda, nissun che me vol dar bezze, nissun me vol far sigurtà.

LUCIETTA I omeni che laora vol bezzi. Mi no posso aver el mio salario de sette mesi, che el m'ha da dar. (Atto III, scena 2)

ANZOLETTO (Atto II, scena 11) Son pien de debiti, che no so da che banda voltarme; e gh'ho la casa piena de omeni che laora, e gh'o una muggier al fianco che destruzeria mezzo mondo.

LUCIETTA (Atto III, scena 2) Sti debiti l'ha fatti colla boria, col malgoverno, per secondar quella cara zogia de so muggier. Xé da ani che el ghe fa l'amor e che el ghe pratica per casa e che el spende e che el spande e che el se precipita.

ANZELOTTO (Atto II, scena 11) Ah se no fusse desgustà co mio barba, no savara in sto stato! Figurarse, adesso che son maridà, nol me dà un sorso de acqua se el me vede a sgnangolir de la sé.

PROSDOCIMO (Atto II, scena 12) El sior conte Agagni m'ha ditto de dir a vussustrise che xé do mesi che el gh'ha fittà sta casa, l'ha mandà sie volte e questa fa sette, pel semestre anticipà che gh'aveva da pagar vussustrissima e el lo prega de pagarlo subito illico et immediat aliter che vussustrissima no se n'habbia par mal se el farà questo passi che sarà de giustizia, e che sarà noti benissimo anca a vustrissima.

LUCIETTA (Atto III, scena2) Le donne no le xé miga tutte con fa mi. Sette mesi xé che no i me dà gnente, e taso; e per i me patroni me farave squartar.

ANZOLETTO (Atto II, scena 11) Oh matto oh bestia che son sta a maridarme! No credeva mai da far una cossa da pentir cussì presto….

SOLILOQUIO *UNA DELLE ULTIME SERE DI CARNEVALE* (2)
(Atto III, scena 13)*

ZAMARIA Vegnì qua, sior Anzoletto, vegnì qua fio mio. Ho resolto ho stabilio; ve darò mia fia, vegnirò con vu. Sieu benedett sé mio zanero, sé mio fio.

DOMENICA Grazie, grazie!

ANZOLETTO Caro sior Zammaria, no gh'ho termini che basta per rengrazioarlo, l'alegrezza me impedisce de parlar.

ZAMARIA Anvanti de precipiar a balar, putti, destrigheve, deve la man.

ANZOLETTO Son qua con tutta consolazion.

DOMENICA Son fora de mi dalla contentezza.

ANZOLETTO Mario e mugger.

(*ad un personaggio immaginario*)

Cossa disela mai, sior Bastian? Mi scordarme de sto paese? De la mia adoratissima patria? Dei mii cari amici ? No xé questa la prima volta che vago; e sempre dove son sta, ho portà el nome de Venezia scolpio nel cuor; m'ho sempre recordà de la grazie, dei benefizi che ho recevesto; ho sempre desiderà de tornar; co son tornà, me xé sta sempre consolazion. Ogni confronto che ho avù occasion de far, m'ha sempre fatto comparir più bello, più magnifico, più rispettabile el mio paese; ogni volta che son tornà, ho scoverto delle bellezze maggiori; e cussì sarà ancora stavolta se el cielo me concederà de tornar. Confesso, ve zuro su l'onor mio, che parto col cuor strazzà: che nissun alettamento, che nissuna fortuna, se ghe n'avesse, compenserà el despiaser de star lontan da chi me vol ben.

Conserveme el vostro amor, cari amici, el ciel ve benedissa; e ve lo dico de cuor.

ZAMARIA Oh, adesso andemo a balar.

DOMENICA Andaremo, che anca mi balarò de cuor. Mi circa l'andar via, no serve che diga gnente; ha dito tanto che basta sior Anzoletto. Digo ben che anca mi son piena de obbligazion co chi m'ha fatto del ben, e che se degna de volerme ben.

ANZOLETTO Andemo, fenimo de goder una de ste ultime sere de carneval. Musica triste piano Signori, che con tanta bontà n'avé favorio; vualtri, che sé avezzai de goder de le bellissime sere de carneval, ve parla muffa la nostra? Compatila, ve supplico, compatila almanco in grazia del vostro povero dessegnator.

Triste festa di maschere su musica via lento insieme

I. 2 *CRONACHE VENEZIANE*[9]

CARLA PICOZZI
costumi

CRONACHE

VENEZIANE

Copione Luci

[9] Nous proposons la transcription de la pièce *Cronache Veneziane*, un montage-collage de Poli présenté avec les acteurs de l'Avogaria en 1970. Le document est constitué de trente-neuf feuilles dactylographiées et agrafées ; il s'agit probablement du texte sur lequel a travaillé Madame Poli pour la création des costumes - son nom ainsi que l'indication *costumi* (costumes) figurant sur la première page de couverture l'indiquent clairement. Ce texte a certainement servi ensuite pour la création des lumières, comme l'indique la mention *copione luci* (scénario lumières) inscrite sur la première de couverture. Nous avons retranscrit le texte dactylographié, en laissant de côté toutes les indications manuscrites concernant le plan de feux. Ces indications étant consignées dans un langage presque "codé", sans une didascalie explicative, elles auraient rendu la lecture très laborieuse et n'auraient pas donné plus d'informations sur sa mise en scène.

INTRODUZIONE

I e II

1-Veniesa !
2 - Pertuto l'universo mondo se dee criar !

TUTTI - Veniesa! Veniesa! Veniesa!
10 - O Veniesa , rica e bella, sangue riale, co mi fazzo el to nome,ti mo fa serrare el core de dolcezza, che no posso dir zò che vora.
11- O Veniesa, mare dela Cristianità e de la Carità, no hastu fato tanti Dosi e tanti
12 - Ove se troverà un'altra Veniesa al mondo !
13-Chi no vede Veniesa e no ha la gratia de le so carezze , no sa zò che sia el bon de sto mondo !
14-E to prigo, glorioso Missier San Marco,che te me daghi tanta forsa che possa dir le laudi de la to Veniesa !
3- O tera felice , rica de costumi e de valorositae.
4- O tera stupenda ,rica de inteleti de omini !belezze de ogni sorta !
5- O tera meravigliosa ,rica de belezze de ogni sorta !
10-Ove se può trovar i pì biè zentiluomeni
6- e le pì biè zentildonne che le par Verzene Maria !
15 -Ove se può trovar una tera che defenda la razon e la giustizia con la roba, con i uomini e col sangue ?
7- Ove se può trovar che sia consolazione, gaudio e allegrezza de una creatura !!
8- Tutti corre a Veniesa a scartafazzo, se non per altro, nome per veserla
10- E co'i l'ha vedua, no i so può partire !
9- E co' i l'ha vedua, i ghe vorave esser nati!
1- I fondaori de sti paltani dorai in rmanco de quatro cento anni i ha fatto pì de cento giese !
10- Chi ha mi veduo in Dorsoduro giese pì bele de San Nicolò Medici, in borgo piscatorio,
2- e de Bartolomeo Peruzio Vescovo , a San Gregorio ?
11- Chi ha mai veduo, in cità Paolina,pì bele giese de San Giovanni Evangelista?
3- E in Santa Croce la giesa de Santa Chiara ?
12- E la giesa de Santa Maria Mater Domini ?
4- E in Cansregio? La giesa de Santa Maria dell' Orto ?
13 – Ne la cità Olivalense, chi mai veduo la giesa dei Mjracoli
5- E la giesa de San Zaccaria
14 -E infin ne la cità de San Marco la giesa de San Salvadore
6- El tempio de San stefano.
7 – E qua la giesa doro de San Marco !!
8 – L'è a figura de crose , lastregata de marmo e de varie mesure de pire, con le con le colonne de alabastro!
9 – De sora la luse de oro purissimo. All'entrata quatro cavali !

10- Ma nu avemo anca el Tesoro, la Zeca, la lozeta in piaza,el Palazo del Doso!
1- El campiel de San Marco che toca squasi el cielo!
11- E la Ponta de la Donna e el ponte de Rialto.
2- El fontego dei Tedeschi e la machina de la Misericordia e de San Marco dei batùi!
7- El castel niovo e le contrae
8- Le fabriche sora l'acqua,i monasteri a torno ai palui
9- E intorno ai palui nu avemo Buran, Torcello e Mazorbo.
10- Malamoco, Chioza e Pellestrina
11- San Nicolò, Povegia,Treporti e le Vignole!
2- E vojo tanto bena quel Muran !
10- Quei orti è pieni de erbe uliose e quel canal cussì chiaro e pulito con quele bele case sì aierose.
3 - Liogo che l'ha stampao Domenedio !
15 – Infra i miracoli de Veniesa, che ha fato in diversi secoli,è el bel magistero de la barca.
6 – La munizion dell'Arme di Nobele
10- Sul Buzintor el nostro Principo Serenissimo con la lustrissima Signoria va a do Casteli de Lio,al dì de l'Assension.
11- A sposar el mar

III

VENIESA VENIESA VENIESA VENIESA VENIESA VENIESA

1- El Buzintoro xè prao de zendalle crema cremesino
2- Nel Buzintoro xè el Dose, grande et de bono aspeto,vestio de panodoro cremesino rizo.
3 – E cusì sta asetato col Vescovo
10 – E lo Dose sposa el mare aore quindici , d'un anelo de prezzio de sei ducati.
2- DESPOSAMUS TE MARE IN SIGNUM VER PERPETUIQUE DOMINI.
11- No xè posibil a veder el più glorioso trionfo.
12- Mile insegne a livree !
13 -Tremila barche de zentilomini
14 – Dò mila citadini e mercadanti !
15 – Quatro mila citadini de povolani e artesanti
9 - Sie gente pesacri da le contrae e dal circuito de la laguna
1 – E tutti canta , sona
9- Per tuto l'universo mondo se cria
8- Sivu semper mai laudà perchè a Veniesa me havì fatto concepir a nassere!

Scena I

TUTTI -VENIESA VENIESA ! VENIESA !

JULIUS O Venezia, benignaa' forestieri, cortese a' gioveneni, come haprodutto donne de tanta belezza e amor, che or tanto me han posto in travaglio, che non sciò qual parte me pigli per la megliore!

ANGELA Nena ,dolce mea nena, dòrmistu,fia?

VALERIA Chi xèlo costù? Chi te ha parlato ?

ORIA Un forestier vestiò da sbisào, cu la spa, col pernacio inla bereta, col vestìo ala corta, de velùo

ANGELA Ti xè inleto e mì nel fuogo che me consuma.

VALERIA Xèlo un zvene forestier co ì cavèì negri?

ORIA Madona, si : negri, trezzolài.

ANGELA Le mie carne brusciano . Moro de doja.

DONNA Amante , a sta freddura,
Perchè sei venuto?
Ben cognosciuto
E' thazo in el subiare.

AMANTE Ora che è notte scura,vengo a parlarte
E dimandarte
Adiuto al mio penare.

SCARPELA O Scarpela contor, ond'è adess la vostra forza, che ti ha combattù tante volte su la Padoa, su la Ravenna, su la Franza , Milano,Pavia, Crema sula Gioradada,Pizocatun, Vicenza, Brossa inchin a la Zebel-terra,tutt la Talia sino a Malano , sin a le Colone de Ercule de l'Iberico Mare, e passat a la Mauritania, Tingitania, Marocco e Fossaraèl ! Ai m'ha spaventat omen de sta terra , né tutt i animali stizzuss come l'è can,gatt,zorz, scorpion, ragn, carogn, e caradagn. Mo adess me fa tanta pagura sto visott de femona.

BILORA L'è una mala briga l'amore. El ghe mio an che el dise che l'amore se ficcanome in t'i zovene e che el fa andare in veregagia nome i zovene A' vero pure, mi , che el ghe va anca in t'i viechi.E si e' credo che ce quel viechio no avesse un spin al culo,no me l'harea menà via me femena, par che lo cavasse che avessale cavò el core ,viechio desberozzà.

ANGELA - El xè un viso de anzolo, un musin d'oro, vegùo qua dal Paradiso. El xè el meglio de quanti xè in Veiesa, in Levante, in Terraferma, in tu'el mondo.
El xè el mio tesoro, le mie zoje, el mio Dio.
El xè inamorào in Valeria , qua presso casa.

JULIUS Io sono inamorato in una leggiadra giovene , nobile e accostumata. E felice me crederebbe , se a tanta altezza potesse aggiongene.....o almeno di parlarli una fiata.

VALERIA Estu tanto smemoria, che ti non t'arecorde una parola

ORIA Se no una, per questa crose! L'ultima

VALERIA Dìla , cun fe la scià.

ORIA Disse.

JULIUS " Raccomandème a la Madona"
DONNA Perdonami Dio lemie caipe d'amore.Perdona se l'amo perè è il mio bene l'anima mia
VALERIA Che gh'hastu resposto?
ORIA Gnente.gnente.
ANGELA Quella bochina dolce tegnirla per mì, cussì, sempre sempre!
Caro, dolce pi che no el zucaro!
Butarghe cussì le brazza al colo, zicar quale lavrina e tegnilo stretto stretto.
Sun morta,mi .Sudo, in aqua tuta.
DONNA Se l'amo ancora (canto)

Scena II

AMANTE, DONNA

AMANTE Non sei ancor pentuta,
Che un anno indarno m'abbi affaticato?
DONNA Amante , tu sa' che el compi un anno
che t'amo più che Dio;
Altro desìo
Oramai non hazo.
AMANTE Donna, lassame in casa intrare,
Chè, stento qui de fora,
convèn che ancora se abbi desonore.
DONNA Tu predichi al deserto,
Amante bello , e fiato non perdère.,
Come t'avessi aperto,
Cadène e zippinon te porria tenere.
AMANTE Donna, per Dio non avere
Sti tui spaventi pravi;
Staremo savi
Come frati e sore.
DONNA Più non contaminarme;
Amante, non te voglio compiacere;
Tu cerchi de achiaparme
Con ste tue arte e con ste to mainere.
Se podesse vedere,
Che tu me fussi onesto,
Forse de questo
E' te faria spiacere.
AMANTE Donna , te tocco niente,
Me vegna ogni biastèma,
Ch'io pianza e zema,

E mai no abbi diletto
DONNA L'onor del mondo temo;
Da l'altra parte el me combatte amore.
AMANTE Donna, perdio te zuro
de essere onesto, e non aver paura:
Stame col cor securo
E pur zoso vien pian, senza rancura.
DONNA Amante e vegno zosa

Scena III

BILORA Mo a' ve dirò el vero, mi. Perchè s' no ho piasere de costio nozzare, mi a' me acorcerne entiera, pì testo che far costion. E sì farae che quel che sa è andò, supia andò una botta. Pur che el me desse qualche parchetto e la me femena, intendivu? Perchè el no me varae chialandondena sbraossena. El me porne fuorsi sofegare in t'un sti fossi.

PITARO Ho te di' el vero, vitu. L'è omo fastidioso. Cancaro:Vaghe pur con le bone: Nissier belo de qua, missier caro de là.

BILARO Che l'ha non "missier belo" ? No 'l me iera sta dito che l'haea non Ardèchene.....

PITARO No, te no intendi . L'ha ben nome con te di' ti. Ho a dighe e che te ghe faghi carece, che te vaghi co le bone .Dighe "Vuestra Stilenzia", de la Spaterni tè Lostrissima", " A me rebuto, caro missier, dèmela... Intenditu ? No sbrassare!

BILORA An, an...Ben, a' intendo: Cancaro! E sì l'è fastidioso fieramen, an? Elo no fastidioso che el daghe o pur che el crie?

PITARO El dà , cancaro! El mena zò, elo, polita ,vitu!

BILORA Ho a sto muodo l'è un mal mato. Donca el darae cossì in terra, cò el farae gnan in lo muro,ele,n'è vero? Pota de chi l'ha cagò . Mo el n'è viso che a' lo trerae in terra con un spuazzo. E sì dà, an ? Cancaro el magna, don . No insegneche un può con dego fare a tuorle de buona , che a' no se cassam: Saìu si l'è in casa. Elo ancora vegnù de Piazza?

PITARO No, no l'è vegnù.

BILORA Esì no gh'è nissunin casa, nome la Dina

PITARO No a dighe. Va' pure che a' vo in t'un servissio.

ANDRONICO

El xè pur la vritae, al corpo de mi , che chi no fa so puericia in zoventue,el besogna farla in vecchieza. E mi sarae squasi pì contento esser innamorao adesso che quando giera zovene . Basta mo, perchè in efeto e' no son nianche vechio in decrepitae. L'amor fa far gran cosse.

Aldì a che muodo ho enao via sta mamola e tolta a so mario . E sì son stao a pericolo de lassarghe la vita per averla, tanto ghe son imbertonao e tanto

ben ghe vogio.
Ma in efeto la xè anca una fia, che la par un anzolo cherubin ! L'ha un bochin che fa volontae de basar .
Orsù, e' vogio andar de suso a vederla un puoco : chè la me ha messo tanto in su le gale, in su le pavarine, che si no vago trescar con essa ,e'son impazzo, e farò mal i fati miè.

SCARPELA O Scarpela còrduter, por tutt ti sé stà ben vist. Anca fuor per la Sibilia, per la Valonza, gh'ho abud pratica de quei madoni : " Chieros inamorados a vos palanas torondotas", staghend sul plù bel plasir de cavalier " de la mapola"

SPEZAFERO Per Dio, che le biave va magro, daspuò che cortosane se ha muàe! De case soleva mantegnirghene diese de vin de carne! E sì aveva carte vignole de primo pelo, che me dava mocenighi tanti fati de velùo!

SCARPELA Ma el plasir nel passa tutti quei cosi ch'ho vedut dol pais sta terra. Fra le altre fermenede Veniesia, gh'ho miratt un visett fort pulit. Madoni dole , bela d'arzot e de diamant!

SPEZAFER Crembana per terra e per mre. Chi no la fan ben a so' dano . Cancaro s'è pulito e ulioso sto chichibio bergamasco ! No la va ! Li è qua i baiocchi ! Oh1 fortuna lizadra ! Mo che scontro da cavar un pover omo da i peochi.

SCARPELA O fortuna , fortuna maledetta ! Chet vegna el cancher in dol zuff! Quanti dolori che ti me fè portar !

SPEZAFER No bisogna mai desconfortarso, perchè le cosse de sto mondo sie un navegar, orcon bon tempo, ora con vento contrario !

SCARPELA Orsù, e dirò come dise el Pedrarca: Sora un carro de fien un puttin nùo con l'arcobùs in man, traghend i baloti a tutti, e con l'archett quei vereton che dà foridi ai omegni, icsì in t'un spùo!

SPEZAFER Signor Scarpela, che stroleghu cuss' qua vu solo ? Che feu cussì pota de st'anno? No parè un cocal sensa ale! Posso mi per qualcossa?

SCARPELA A podì purassè, se me volì aiudar a cavarme fora d'un gran fastidij amoroso.

SPEZAFER Vu disè andar a quaije?

SCARPELA A dis d'andà in Paravis a revesetà Domonedè!

SPEZAFER E che è mai sto Domenedè!

SCARPELA L'è la femena d'un stradition grec, cavallezer fastidios.Be' no ghe daghi tre quattri vigliacco, pultruzz e cuchinos?

SPEZAFER Signor Scarpela, no fècussì. No laghè l'impazzo a sto omo , a sto fusto, a sto zirasol. No basè qua cheho trovà l'inchiodatura.No ho imaginao de una dona mia amiga che fa i servizi in casa : tra mi e

liè mandarono la cossa a squicion.
No sì a bisogna che vu vegnì de una certa ora de noto.Mo a ve sorto che i mandè un presentin.

SCARPELA Tolì, portèi in borsa , e dèi a quel che volì.

SPEZAFER Vu se inchiodao ! mo la faremo a trombo e piffari per cosa novela!

SCARPELA Zà che so' in tela grazia de fortuna, a vòi tor sto tempo e no lassarmelo scampar fora de le mani . A vòi andà al barbar o sì me vòi lavar,inzubetar e uliar tutt el coll, chè con ghe me presenti denanz,gho poss intrà denter de la so grazia! Af rengrazij

SPEZAFER andè in bonora! No adesso credo che sta burchiola averà bon tignador e porto salvo..Dove manca denari besogna suplir con l'inzegno! Aveu mai sentio che un omo comanda a mille bestie? E una bestia a mille omeni ?Si ne ve fagoveder un diavolo caldorer,. , no me chiamè più Spezafer. O Cacaro , mo sua el zeffo, me vien da rider contro mia voja:a sto betin de Bergamasco ghe vojo far con un corsaro vechio. No se sa che son fio d'una putanaza !

BILORA Ch'ù ningun chialò. A' dighe, gh'è nigun? Oh de la casa ?

DINA Chi è queto che shato? Siu poereto? Andè con Dio.

BILORA Avri ,che son mi.

DINA Elno gh'è el missien in casa. Andè pur con Dio

BILORA Aldì, vien chi, ch'a te vuò un puoco avelare. Indegnate un puoco. A' sosa pue mi . An Dina a' son Bilora,vitu? A' son el to cristian!

DINA Deh, gramamù: Mo che siu vegnù a fare chiatò?

BILORA Ben che di tu ? Vien un po' zò, ch'a' te vega .

DINA Vegno.

BILORA Da' pur monte ch'a' ghe caverà qualche solderello, mi.

DINA No mo darìu, so avro?

BILORA Perchè vuoto che te daga? Vien fora de la mia fe', ch'a torrè cussù ancora per bona o per cara,con te haea inanzo, mi.

DINA Bona sera . Com steu ? Steu ben?

BILORA Ben mi. E ti? Te he bona ciera, ti.

DINA Se Dio me iuda, a' ne me conto gnin tropo ben.Se a volì che digho el vero, a' son meza stufa de sto vechio, mi.

BILORA A' e te credo, nel me puol muovere . E po' sovene con vichi no s'havem.A' se svegnon miogio mi e ti.

DINA Poh, l'è semo ammalò Tuta la note el sbolmaa che el sona una piogera marsa. Mai nel dorme. D'agnora el de sta inrsegiò a cerca, anco el me tanto sbasuzà, ch'el credo che habie desiderio dei so', Se Dio me aiuda,nel vorce mai vedere,si m'elo vegnù in desgrazia.

BILORA Poh, el spuza el fià pi che ne fa un leamaro. El sa da muorto pì da mile megia. E sì ha tanta vergogna al culo.Tamentre la ghe dee ester andò da un lò, n'è vera ?

DINA Fievre ve ragne. A' di' nome qualche sporchieria.

BILORA Bea, dighe mi.An, dighe mi; no vuoto vegnire a casa toa ? O pur me vuotu laghare stare e star con sto vechio chialò?

DINA Mi a' ghe vorava ben vegnire, mi, no nol vuole elo. Se a' vedessè le carece che el me fa, sora dell'anema mia , a' no possè dar pase. Fievera !No e mevuò ben fieramen ben. A' gh'he fieramen bon tempo con elo , mi.

BILORA Mo che vuotu guardare a dire che elo no vuogia? Cancaro! Se ben elo ne vuò, no vuotu ti?

DINA A no so mi, a la fe'.A' verae e sì no verae.

BILORA Deh, Dio me la mande bona stasera. Staralo assè a vegnire a casa ? Vegneralo tosto ?

DINA De boto . El no pol star che nel vegne. A la fe' tolive via de qua, caro fratello. Aldì, tornè inanzo co' el ghe supia, che fuorsi ve acordeìo.

BILORA Sì, a' s'acorderom in lo culo. Guarda che a' no sa acordaron. Sangue, che a' no cato. Dòmene Cribele. Se a me meto, a farè piezo cha no fa un soldò. A' ta sento ben an ti, che ti tiri el culo indrìo. Mo no te di' niga far cossì con qualcun altro, che te vegna el canchero, stomegosa che ti è ben !

DINA A' guadagnarè de queste mi con vu! Aldì , sora la mia fe', ch' a' no bertezo: dè de volta de chì un pezato, ch'el seràvegnù; e sbatì e disì che voli favelar a missier ; e dighè che volì che vegne a casa;e vedì zò che 'l ve vuò dire. E, se el vorrà, Dio con ben! E an se nol vuogia, a' farè con dirè vu mi !

BILORA Potta. Vegnaretu po', se ben el no verà?

DINA Sì,ve dighe, sora questa fe' ! Orsù ,andè mo via, che nol ve catasse.

BILORA No, a' dighe mi , harìstu mai un pezzato de pan da darme? Chè a' muoro de fame. A' no ho magnà da iersera in qua, da che son vegnù via de casa.

DINA No, se a' vossè, a' ve darae dìnari pì volentieri, e sì andassè de cao a sta via, che gh 'è ostaria ; e sì magnerì e sì a beverì a vostro asio. A' no vorae che el s'imbatesse a vegnire e vederae a dar gnente fora de casa.

BILORA Da' pur chialò. On stala sta ostaria ? Stala lunzi?

DINA No,no, chì in cao. Co' supiè colà oltra, volziva a sta man.

BILORA Noa, a' vuò andare a magnare, che, inanzoche a me habi covà l'petètolo, a' credo che el serà vegnù. Laghame un puoco vedere sti soldi. Questa è una monea da du. E una meragia che vuol dir quattro. E un cornacionche vuol dire cinque. E un che vuò tegnir per mi, che è sìe. E un che el me rosàn da spendere, che vuol dir sète: con sarae a dire che el me manca desnuove marchiti e andare a un tron.

Scena IV

AMANTE Ahi, cosa mia ?
Tu sei la ben trovata,
Donna apreçiata,
O fior de lizadria!
DONNA Misera mi, che ho fatto,
Ahimè, che offesa è stata questa mia.
Sempre sia biastemato
El mio core c'ha fatto sta follia!
Ahimè, la pazzia mia
Védola pur adesso,
Per ti me son messa
Al porto de morire!
AMANTE Priegote, dolce stella,
Volta sti pianti in delettoso riso;
Questa è la notte bella,
Principio de ogni nostro paradiso.
Lassa sugarte el viso
Con le mie proprie mane
S'io non fo piane,
Di' ch'io te lassa star.
DONNA Sta pur indrieto, amante,
Ché ben mi stessa mi saprò sugare;
Tu vuol pur farte avante :
Deh, tien le man a ti, non me toccare!
AMANTE Rosa, si tu me dai
Le botte me seran zuccaro e melle :
Battime pur s'tu sai,
Pu ch'io tocchi le tue fattezze belle.
DONNA Amante desliàle,
Dov'è la fede che me promettesti ?
Tu butti drie le spale
I sacramenti tanti che facesti.
AMANTE Rosa, pur che te basi,
Ben ne l'inferno voglio essere dannato;
Per mio amor soffri e tasi,
Che tal sperzùr non è mortal peccato.
DONNA Amante, or vien tu matto!
Ahi, ben m'hai trattata,
Che m'hai basata
Per forza al tuo deslo!
AMANTE Donna, forsi tu credi
Ch'io sia entrato per dir paternostri ?

Ormai conven che io vedi
Sta nocte è el fin de questi amori nostri

DONNA Amante, tu te mostri
Or troppo furioso,
Che in terra zoso
Tu me vòi buttare.
Amante, e' cridarazo;
Lassame star; tu non me vòi lassare?
Perdio, te sgrafarazo
E cridarò se non me lassi stare!
Ahi me, non me sforzare,
Non me strenzer la gola;
Una parola almen vogli ascoltare!

AMANTE Donna, io t'ho pur abrazata,
Lassame star così con ti un pochetto.
Tu sei il mio diletto,
Tu sei la vita mia,
Umile e pia,
Benigna e graziosa.

DONNA Amante mio, che fai ?
Dov'è la fede che tu m'hai zurato ?
Perché basata m'hai ?
Làssame star, che tu fai gran peccato.
Tu t'hai si sperzurato.
O che ardir disonesto,
Dio mio, è questo ?
Ancor basata m'hai !

DONNA La mia forte venture
Sì m'ha condutta qui con ti a penare.
Lassame la investidura;
Tu m'hai spogliata, mò che vo' tu fare ?
Amante, non me sforzare;
Guarda quel che tu fai;
Spogiata m'hai,
E mò mi vòi toccare.

DONNA Amante sagurato,
Mò che è questo che sento che tu me fai ?
Tu te ha' zà dispogliato,
E la camisa zà squarzata tu m'hai !
Per Dio, peccato fai,
Non me strenzer sì forte,
Ahime, la morte,
Per Dio vorìa avere.

AMANTE Donna mia pelegrina,

Bàsame un poco con la bocca bella !
O anima divina,
Drìzzate un poco, cara mia anzoletta !

DONNA Ahi me meschinella,
Io contento el tuo core,
Ahi dolce amore,
Fa pur quel che tu vòi….

VALIERA El xé sonao tre ore e costù no vian, ti non gh'ha parlao criare, Oria.

ORIA Ni gh'ho parlao ciarissimo. Forsi…….

VALIERA Sastu che ?

ORIA Che ? Disé.

VALIERA Qualche morosa che vuol dormir con esso !

ANGELA Ecco, Anzola el te contento. Eco che ti ha presso el to amor e tutta la to speranza.

JULIO Madona, Sete voi mia, mia speranza, mia signora !

ANGELA Anima mia dolce, credea che ti avessi portao aqua per morzar el fogo del mio peto, ma ti ha portao legna e carbon per farlo pì arder.

JULIO Io venni libero a vostra Signoria. Ora sun legato più che malfattore: Vostro pregion.

ANGELA Ni te vojo vardar che ne te me sia robao, ma tegnerte cussì, in le brazze stretto !

JULIO Madonna, me avete abbrazzato. Lassate che ve abbrazza ancora voi.

ANGELA Si, ma dame la boca.

JULIO Volete così ?

ANGELA Tuta, tuta, sì !

Scena V

SCARPELA A so' venut a la curta per esser pì espedit de le gambi, sel bisogne scampar la vita da valentom e manizà i armi de sot, de sora, senza impediment algun !

SPEZAFER Vu se' vegnuo al pì bel tempo del mondo. Aponto adesso è l'ora.

SCARPELA Be', coss'avì fat ?

SPEZAFER Ho fatto ben ! La cosa è in conzo ! Ma bisogna aver gran cuor e lassarve tirar una corda su per un balcon.
Con una corda su per il sé balcon ! Ve vala, signor, sta partìa ? Altrimenti non faremo gnente !

SACARPELA No perché no farem negota ?

SPEZAFER Vu se' sta occhiao da la visinanza zì tanti dì, me ho me tuo tanto zucare che ….
Orsù, ser Spezafer, me debi far la crea ?

SPEZAFER Misier sì, févela per tuti i lioghi che se pol far, che le xé bene per ogni scontraura.

SCARPELA In nom del pader e del fiol e spirito santo, spirito santo, spirito sant, spirito sant. Fémele un po' vu da dré ch'a no me le possi far.

SPEZAFER Pader, fiol, spirito santo! E ve voio segnar anche el calcese. Pader, fiol, spirito santo! Oh, a quante giave ho fate le cros ai mici dì! Mo arccordo a farne tante al tempo del viazo d'Alessandria! Magari fosse qua Missier Burchiela da Molin che giera nostro scrivan, che ve dirave quante incrosaure gh'ho aidao a far; lasséve pur incrosar a mio muodo! Questo xé un gropo maistro si vu nol savesse, alla biscaina.

SCARPELA Vardé de far la cosa segura, ch'a no credess che la me tirass de su e che mi la tirass zo ella, e che la me vegniss adosso e che l'ammazas, perché po' incaghref sti amori !

SPEZAFER No ve dubité, perché mi v'aiderò de soto in su. E no parlé pì per amor de la visinanza !

VALIERA Presto xé quatro ore.

ORIA Nol vegnerà pì !

VALIERA Te ghe doveva dir che si ghe volea ben.

ORIA Se m'avessé dito cussì, ghe l'averave dito, mi.

VALIERA No sastu che a un tal fio no se ghe pul dir de no ?

ANGELA No me vustu ancora un giozzo de ben ? Di' su, caro fio dolce.

JULIO Madama, i' non sciò quanto più demostrarlo, se no volite apra questo petto cun un pugnale.

ANGELA Doman ti serà smentegao ogni amor mio.

JULIO Doman ? Non cento ani dopo mia morte.

ANGELA Vojo che zura alle vagnele, qua de dir la verità.

JULIO Così faccio sacramento a vostra Signoria.

ANGELA Hastu morosa qua in Venesa ?

JULIO Vi dirò: una gentildonna mi ha festeggiato algune volte da la finestra; ma mai gli ho parlato.

ANGELA O' stala costié ?

JULIO Credo a San Barnaba. Non sciò però de certo.

ANGELA Aldi zò che te digo: Se mi credesse che ti tocasse altra dona, moreria qua d'angonsa in le to brazze.

JULIO Poi che vostra Signoria se è dagnata amarmi, voglio voi sola, et tutto mio amor et contento mettre in voi.

ANGELA Cussì vojo che ti zura ancora.

JULIO Cussì giuro, e faccio voto.

VALIERA Vedestu ? Un'altra farà mejo che mi in questa note !

ORIA Se nel xé vegnuo adesso, vagnerà doman. Seràmo la porta; nol spetamo pì !

VALIERA Ancora un giozain, e no pì !

ORIA Digo che nol vegnerà pì. Aldé….quante ore !

VALIERA O grana mi ! El xé tardi. Orsù, andemo.

ANGELA Fio caro, dolce, belo, d'oro, daspò che t'ho donao, la persona e la vita, vojo che per amor mio ti aceti anco questo puoco presente: questa caenela d'oro, e questo smeraldin: una, perché ti t'arecordi che ti xé ligào a mi per sempre; l'altro, perché ti sapa che l'amor mio xé che no ti tocha altra dona che viva. E, te prego, acétali cun quel cuor che te li dono. E, in remunerazion de ogni cossa, non vojo che un sol baseto da ti.

Biastemo il giorno che me innamorai,
Biastemo il giorno che ti misi amore,
Biastemo il giorno che in te mi fidai,
Biastemo il giorno che ti déi il mio core;
Biastemo il bene ch'io te volsi mai,
Biastemo l'alma mia, che per te more;
Biastemo l'assai beffe che m'hai fatto:
Ancor biastemo chi casòn n'è stato.

O Catina Oh, Oh, Oh !
Catarinéta Eh, Eh, Eh !
Ma gastu mai Oh, Oh, Oh !
Fato l'amore ? Eh, Eh, Eh !
Ma padre sì Oh, Oh, Oh !
Ma con timore Eh, Eh, Eh !
T'alo tocato Oh, Oh, Oh !
Mai la testa ? Eh, Eh, Eh !
Ma padre sì Oh, Oh, Oh !
Ma giera fasta Eh, Eh, Eh !
T'a lo tocato Oh, Oh, Oh !
Mai la fronte Eh, Eh, Eh !
Ma padre sì Oh, Oh, Oh !
Ma el giera un conte Eh, Eh, Eh !
T'a lo tocato Oh, Oh, Oh !
Mai el viso ? Eh, Eh, Eh !
Ma padre sì Oh, Oh, Oh !
Ma con soriso. Eh, Eh, Eh !

T'a lo tocato mai el peto ? Eh,
Ma padre sì Oh, Oh, Oh !
Ma con diletto Eh, Eh, Eh !
T'a lo tocato Oh, Oh, Oh !
Mai la panza Eh, Eh, Eh !
Ma padre sì Oh, Oh, Oh !
Ma con creanza Eh, Eh, Eh !

T’a lo tocato Oh, Oh, Oh !
Mai el pie ? Eh, Eh, Eh !
Ma padre sì Oh, Oh, Oh !
Ma gerimo in sie Eh, Eh, Eh !

II ATTO

Scena 1

AMANTE Donna, avemmo dormito
più de quattro ore, e i mattini sona:
Voglio prender partito;

AMANTE I’ voglio andar, che nessuna persona,
Te zuro a fede bona,
Fin a qui m’ha sentito.
Io son vestito,
Statte ormai con dio.

DONNA Amante mio benigno,
La man sì me tocca, e poi te va con Dio.

AMANTE Donna, ancora io convegno,
Besar la bella bocca toa, che hai.

DONNA Amante mio, tu sai
Ch’io t’amo più che Dio.
Vatte con Dio,
Che la porta è aperta.

SCARPELA Spezafer !

ROSATO “Nato munaro e dal liogo del to falso molin alla alle taritonda”! Pota, se pur magnò che m’ha fato bon pro ! Mo madona, no m’hala dà a magnare consa novola ? Mo n’iogio magnò d’un po’d’azeno megiore che sipia mai a sto mondo…

ROSATO Ieson Dio !...Mo che consa è questa ? Saravela mai l’anema che mi core indrio ? O quel xé l’orca ! A no me vorae zà incorcar ! Mo sia zo se vuoia de cancaro faturò, ch’el vuoio sconzurare, fuorsi ch’el me dirà de le vaca che ho perdù an angno ?

SCARPELA Iz, iz, iz ! Aldi, omo da ben, una parola !

ROSATP Che vegna là ? Mo no farò miga mi ! So che no t’avesinerò. Mo se ti si’ spirito, ben a te sconzuro per la stra’ che va a Roma, per le montagne Vetore, por i dinti de la mort, per la testa de Naale, per el brazo de la Senza, per le buove de moleni del Papa, per le vuove benedette, e per l’agnol pasquale, che ti mo dighi che ti si’, senza farme male.

SCARPELA E son e sì no son, e son e sì no son ! Che debi fare dimel ti, cor pianzolent ! E son Scarpela condutor, condut a questo pass per amor; àidom, te preghi, caro fradel !

ROSATO Con cancaro Scarpela, an mo no t'aiderò miga mi, che no vorae che ti me scarpe lessi gi occhi, ch'a no pesse anaro avezando a far el fato me'.

SCARPELA Non dubità, non dubità, che son un omo ! Aideme presto, se no l'è forza che me caghi in di braghi, ch'a no poss stà pì apicà a quest mod. Deh, àidem fradel, che impromeți bona man !

ROSATO Se te fuosi ben el diavol, a te torò zoso, purché ti me paghi; zapa chive, tiò sto cortelo e taja el gropo, e lagate anare che te pigierò. O pover'om, mo chi t'ha 'picò chive a stu muò ? Saravistu mai el Pio Simoneto opur etu de quiggi de barbarossa, piggiè da i nuostri ?

SCARPELA A so' cristian per la gratia de Do', ma, a quel ch'a vedi, em per d'es un de quei che vuol far inanotomia. El m'è stà fat un gran tradiment.

ROSATO A l'intendo quasi com la xé; so dié mai ch'el di' esser sto' per amore. Mo so' stò gran mato a lagarve governar a sto partio per femene ! Femene an ! A le incagaràò quanto lo xé, pì presto ch'anarme a impicare !

SCARPELA Sia laudà Do' ! Che strada pieròi d'andar presto a ca' ?

ROSATO Deme prima qualconsa, e po' andé onde voì, che per tuto el ghe buoni truozi !

SCARPELA E no gh'è denar adoss, ma t'impromeți ben da contentat !

ROSATO A me contentare in lo culo, se no avì denari ! Mo deme quella centura che la porterò per amor vostre su le feste, che agni muò gh'in comprerì un'altra.

SCARPELLA Et darò zo che ti vol, per no mostrar ingratitudin; em recomandi.

ROSATO Ae pur guagnò sta centura ! Me la vuoio an provare ! Pota, mo no pario un soldò sbrauso ? "Olé, olé, chi dighe mi, un contra cento, an ? Sta fermo, aloco, volì che v'amaza ?" Al sangue de la zopa che no me l'arae mai pensò che foesse quell'omo cum a sé. Mo si per Dio, ch'a si fosse an mi ben vestù, a mo savarave anar sgrandezando, e sì a parao en miegio ! Al sangue della scroa del prete, a son pur scaltrio che no cherzo mai de morir poareto.

Scena II

ANDRONICO, PITARO, BILORA

ANDRONICO El xé pur la veritae, al corpo de mi, che chi no fa so pueriçia in zoventue, el besogna farla in vechieza. E mi sarae squasi pì contento esser innamorao adesso che quando giera zovene. Basta mo, perché in efeto e' no son nianche vechio in decrepitae. L'amor fa far gran cosse Aldì a che muodo ho tenao via sta mamola e tolta a so mario. E sì son stao a pericolo de lassarghe la vita per averla, tanto ghe son imbertonao e tanto ben ghe vogio. Ha in efeto la xé anca una fia. L'ha un bochin che fa volontae de basar. Orsù, e

vogio andar de suso a vederla un puoco che la me ha messo tanto, e' son impazao, e farò mal i fati mié.

PITARO L'ha un bon vin, no è vero ?

BILORA Sì, barba Pitaro ! Cancaro, l'è bon ! A ve so dire che son bien, che se me sbaterae una falze sul magon !

PITARO Ben, che vuoto che faghe ? Vuotu che a' favello a ste viechio ? Ma di' che la tosa vegnerà, se ben elo no vuò.

BILORA La m'ha dito cossì.

PITARO A che muodo vuotu che a' ghe favele ? Mi per ti o vuotu che ghe favelan tuti du de brigà ?

BILORA No, faveléghe vu, che saverì miegio dire. Se a' vedi che el se dire indrio, dighé, al sangue de Cribole, che l'ha un mario che l'è un cancaro: "che se no ghe la dà, el ve amazerà. E dighé che a' sonsoldà, che fuorsi l'harù paura.

PITARO Orben, lagha far a mi.

BILORA No aldi: dighe pur ch'a' son sbraoso e biastemé.

PITARO Laghame far a mi, ch'a' ghe farò un spruolico che 'l me intenderà.

BILORA Vaghe com el cancare vuogie ! Se 'l me la dà, Dio con ben; se no me la dà, al sangue de la Verghona Kalgatera, che parerò el spin dal culo.

PITARO No tasi, mo tuote, laghame sbatere !

PITARO Oh, da la casa !

DINA Chi sbate ?

PITARO Amigo, figiula. Di' ch'a' vorae dire una parola a missiere.

DINA Chi sivu ?

PITARO Di' pur ch'a' son mi, che a' ghe vuò favelare. E l'intenderà ben elo.

DINA El vegnirà zò adesso.

BILORA Aldì: dighe che a' ne ho ammazà non so quanti, che a' son abandizà, saìo ?

PITARO Moa, moa, tuote via ! A' m'hotu instornìo.

ANDRON Chi xè quelo ? Che distu ?

PITARO Bona sera missiere, la Stelanzia vuostra.

ANDRON Ben vegna, Pitaro. Che distu ?

PITARO A' verae un pùoco dire diese parole in confienzia, messiere, mi e da vu.

ANDRON Che vustu. Di' su presto.

PITARO A sai ben che l'altro dì menessi via quela tosa, la mogiere quel povero toso de Bilora ? L'è mezo desperà. Orbéntena, a ve vuò pre…, la Vuostra Stelenzia de vu, da so parte de lu, ch'a' ghe la déghé drio. Vu a' ve ne dovì aver cavà la vuogia e el 'peteto, e si a' ve hai possù stufare. E po', a darve un bon consegio da amigo, messiere, la è una pignata per lo vuostro menestraore: vu si' vechio e ela vene…Perdoneme, se a' ve parlo avertamen, messiere.

ANDRON Vustu che te dighe la veritàe ? No la porave mai lassar, perché son deliberao de far la mia vita con essa. Co' diavolo me consegiera ti che la lassasse vegnir sta fia in villa, a stentar con quel polonzon de Bilora, che la fa manzar pì bastonae che pan ? E che mi fosse …ivo de essa ?
no, madenò ! Fio belo, di' pur a Bilora che proveda per altra via ai…soi !

PITARO Pota del mal del cancaro ! Mo che voliu che el faghe ? Voliu …el se despera ?

ANDRON E' no vuogio che el se despera gnente, mi. Se el xè desperao… el se fagha impiccar. Aldi che diavolo de cossa ! El se despererà. …vustu che ghe fazza mi. Ti me dà fastidio, mi, ormai !
Presto, presto, ti me faravi andar in còlera. Va' diavolo ! Orsù, basta,…me vien le fumane !

PITARO No, no, missiere, no ve scorezzé. Aldì, faghom a sto muodo: chiasom la tosa chialòndena, e vezom zò che la dise. E se la vuò vegnire, laghela vegnire. Se no la vuò, tolivela e fevene che saòre a' volì. Che divu ?

ANDRON La m'ha dito adesso che no la me lasserave mi por quanti omeni xé al mondo, mo a te vuogio far sto servizio. Sbio, àldistu, an ? Ti no me aldì ? Di', fia bela, àldistu ?

Scena III

DINA, ANDRONICO, PITARO, BILORA

DINA Mè chiameu mi, messiere ?

ANDRONICO Sì, fia, vien qua. Ben, fia bela, che distu ?

DINA De che, messiere ? A' no so, mi, a' no dighe gnente, mi.

ANDRONICO Aldì. Sto omo da ben xè vegnuo a domandarte da parte de to mario…sì avemo fato un pato: che, se ti vuol andar con esso, che mi te lassa andar; se anche ti vuol restar, che ti resti. Ti sa ben quel che ti ha con mi e se te lasso mancar. Fa' mo com ti vuol e com te piase. Mi ho te digo altro.

DINA Che mi vaghe con mio mario ?Mo on' volìo che vaghe ? A haré……dì de le bastonae. Made in bona fe', no che a no ghe vuogio andare…se Dio me aiuda, a no vorae haerlo mai cognossù.
No, messier, no…a' no ghe vuò andare, ché co' el vezo, m'è viso ch'a' vega el lovo.

ANDRONICO Basta, basta, basta !
Vu m'havé mo inteso ? Seu sodisfato. Quando ve digo mi che no la voleva vegnir, vu no me'l volivi creder.

PITARO Mo aldì, messier, no l'è meza ora che l'ha dito a Bilora che la ghe volea vegnire, se ben vu a' no volivi.

DINA Che ? Mi a' ghe ho dito che a ghe volia vegnire ? A' ghe ho dito…ghe ho dito un tòtene. Laghélo pur dire, che el se l'ha pensà!

ANDRON Andé in camara e no criemo pì. Basta, andé con Dio. Che ve parno ? Voleu altro ?

PITARO Messier no, mi. Che volìu che vuogia ? A' vuò dirve che Bilora è un mal omo e che a' fassé miegio a darghela.

ANDRON Ben, che vuol dir ste parole ? No, no me far andar in còlera, che te digo da senno che se daremo zò per la testa de bon senno. E va' via de qua, e nétate presto. Me hastu intesa. No te lassar trovar, che te intravegnerà forsi….Basta, no pì !

PITARO Mo andé in vento, che a no ve vezza mai pì !

BILORA Mo, al sangue de Domenesteche, a' sai ben dire ! A' no hai crià, dito che che supia sbandizà ! E si a' no hai biastema, né niente, vu. Sangue del mal de la loa ! Da che cancaro sivu ? Se haessé biasteà e se haessé dito ch'a' giera sbandizà, a' tegno fremamen che 'l me l'harae dà, la me femena.

PITARO Mo te ghe dovivi vegnire un puoco ti, perché te sbravi !...me ne incaghi ancora, no è vero ?

BILORA Mo a' no ve ne incago miha, ma a' ve ve ne son puoco grate.

PITARO Mo a' dighe ben! Moa, moa; vuotu vegnire ?

BILORA No, mi. Andé pure, che a' ve so dire che a' me hai servìo !

Scena IV

VALIERA, JULIO, ORIA, ANGELA

VALIERA Che cossa xé questa che avé cussì al colo, soto el bavaro ? Lasséla véder, de grazia.

JULIO E' 'na catena d'oro.

VALIERA Lasséla un poco veder.

JULIO Lévela vostra Signoria, e sii la soa, se gli piace.

VALIERA Questa catena xé cossa de Veniesa.

JULI Signora, qui l'ho comprata.

ANGELA Doman ti serà smentegao ogni amor mio !

ORIA Magnifica Madona, savé a chi la someja a quela che portava Madona Anzola, avanti che moresse so mario.

VALIERA Si, per la fede mia; digo che la xé quela, mi.

JULO Pode esser, Signora, che la facta vender.

ANGELA Veje che ti aura a le Vagnele, qua de dir la verità de zè che ti domanderò.

VALIERA Questa zé la magagana. Basta ! Intendo ben ! La catena no se comprea, Dio me ne guardi, ma donàa !

JULIO Vostra Signoria ben me crede puoco, quando non mi prestate fede in questa piccol cosa.

VALIERA Missier Julio, se vu fossé stà cussì fidele, come mi, ne avesse questa catena. M'aveu inteso ?

JULIO. Già vostra Signoria ha preso triste opinion de quello che io non sciò.

VALIERA Lo fastidio de ier sera xè una bela soja.

JULIO Perdonéme vostra Signoria, ché non è soja aleuna.

ANGELA Hastu morosa qua in Venesa ?

VALIERA Anzola farave mejo a viver ben e no çercar quelo che la non dié.

ANGELA O' stala costié ?

JULIO Già sete turbata e non sapete la causa.

VALIERA Basta ! No se dié inganar alcun: savé, missier Julio ? No, no, no se dié cussì sbefizar una povera jovine gentildonna. Mi non sun da manco de Anzola.

JULIO Io non intendo.

VALIERA Missier Julio questo, non meritava. Pazienza ! Anzola se stà pì venturàa che mì.

JULIO Di questo non sciò che rispondere a Vostra Signoria.

VALIERA Disé co volé. Questa caena xé donàa. Vu avé un gran torto contro de mi.

JULIO Se cussì volete, lo confesso.

VALIERA Se Anzola xé vostra, tegnela. No vojo dir altro, ch'a taser da qua indrio.

JULIO Non conosco Anzola per la fede da zentilomo.

ANGELA Vojo che ti zura a le vagnele. Hastu morosa qua in Veniesa ? Cussì vojo che ti zura ancora !

JULIO Non conosco Anzola per la fede da zentilomo.

VALIERA Savé quel che merta un che ingana un altro ? Esser bandisao.

JULIO I' sun forestiero.

VALERIA Basta, Anzola e vu m'avé assassinàa.

JULIO No, non che io sappi.

VALIERA La caena che xé al colo lo prova.

JULIO Me doglio esser venuto qui per fastidio de vostra Signoria.

VALIERA E mi digo che avé fato ben a vegner; che Dio cussì ha volesto, per farme saver che no me volé giozzo de ben: azzò che no ve varda pì drio !

JULIO Io non sciò più che replicare.

VALIERA Missier andé, e vardé da qua indrio, no trattar cussì zentildonne. E disé a Anzola che Valiera ghe renderà el cambio col tempo.
Vojo che ti aceti anco questo puoco presente: questa caenela d'oro, perché ti t'arecordi che ti xé ligao a mi per sempre e perché ti sapia che l'amor mio xé che no ti tochi altra dona che viva !

Scena V

SCARPELA, AGNESINA, SPEZAFER

SCARPELA E' posibol, vigliacos, traditor, ch'el gabi bastà l'anom de volem calefà ! Na giuro per el cuchi de so pader ch'el vòi tratar col merita ! S'a dovess andà in India a voi ch'el troveremo sto poltron ! no l'mo scapolerà stavolta a la fe'! A vòi che ghe batem zo la porta o i fondamenti, ch'el ruiném del mond ! Gh'insegnerò cossi è conduteri de Missier Bartulamé Cojo'. Se'l trovi ho zurat, de tagiarlo in pezz e in boccon e darlo a mangiar al me can. Chieros matar gho la caveza for dai spali n'el me vien donanz.

AGNESINA Che domandeu, zentilomeni ? Che vol dir sto bater cusì forte ? A voi a mi ? No ve vergogneu ? O' credeu esser ?

SCARPELA Una palabra, signora galena polida ! Vegnì un po' zos.

AGNESINA Seu el secretario del Signor don Ianes Castiglian, per ventura ?

SCARPELA Madona sì, madona si, Vegnii zò vu, zà che non 'lé in casa el vo som, che ve ho da parlà de un cosa de baioch !

AGNESINA E vegno, patron mio ! No ve rencressa aspettar che vegno adesso.

SCARPELA Al corpo de mi, che lo no pol andà meij ! Ah pota larga, cul cusio con stringhe, cul de quatro pezzi, ah pota storta !

AGNESINA Son qua de longo ! Che me comandeu ?

SCARPELA El besogna che vù, vù, che vé, vé, gni, gni, gni, cò nù, nù, nù, che vù vegnì co nù. Brancaza !

AGNESINA Oimé, povereta mì !

SCARPELA Ah badìa scanfardaza, vaca de marina !

AGNESINA Che cosa voleu da mi, che vol dir ste cosse ?

SCARPELA Ah vaca sporca, putana, bandiera !

AGNESINA A sto muodo se sassina le persone.

SCARPELA El sassinamento che m'è sta fat a mi, vel voi' far mo adess a vu !

AGNESINA Onde voleu menarme ? O grama ti, Agnesina !

SCARPELA Tasì, no cridé più, che, per De' benedet, ef far stropà tutt'i bus, ch'a no porì mangià, né cagà !

AGNESINA Missier Spezafer, missier Spezafer, aidéme che son morta.

SPEZAFER Gramo ti e quella cagna azima de chi te ha fato al mondo !

SCARPELA Ah, vilanazz, poltron, ancora ti ha ardimento de parlà e avrì la boca ?

SPEZAFER T'ha ben bastà l'anemo de usar sti mezi inoliti e svergognar casa mia a sta fora ! Mai ho sbù sto scorno !

SCARPELA Ti t'ho portà fort malament col fagh mi !
Ti è un gran trist e un gran poltron, trufador, che ti è pezo de l'Imperadoro, lader manigold, boia frustaizzo !

SPEZAFER Al sangue de le cosse de mio pare, ho un fastidio più grande che el palazzo de Padoa !

SCARPELA Ah poltron, ruffiana, mangia cadenaz, sbir da mal paga, gaioff, zaltron !

SPEZAFER Vat'aniegà, spuzapié, merdolente, pié d'oca, anchin lauto desnuao ! Te voio mandar a la vale de Josafath co sto pugnal !

SCARPELA Reniegos de la maestà de Portogal, a fe' de cavalieros, per moi vida, che voi cavà el cor !

SPEZAFER Va' a cavar el cuor a un pan dal pistor, arcagno desfito !

SCARPELA A no pos pì sofrì ! Carne, carne, Amaza el vigliacos gaglioffos.

SPEZAFER O Dio, San Piezo, no me artignerà che no te rompa e fracassa queste coste qua in corpo !
Ti ha zafao la mia Agnesina ? Tiò ! Tiò ! Tio !

SCARPELA No, Sior Spezafer, no me fe' sangue !

SPEZAFER E devento un stariol co' m'impenso de sta zarda ! Tio ! Tio !

SCARPELA Ahi ch muoro !

SPEZAFER A te vuoio piantar un segno su la fronte co' se fa a le ostarie.

Scena VI

ORIA, VALIERA, ANGELA

ORIA Madona Valiera, che pagassé mo, che questo che vien cussì pestezando fosse Missier Julio.

VALIERA Sastu zò che pagarave ? Tanto co val questo anelo che porto in questo deo.

ANGELA Vojo quel fio, mi.

JULIO Non sciò qual parte me pigli, ma certa me pare che la prima promessa fede deba essere osservata. Quella, matrona, venusta, ricca e infiammata me ha dato el core e l'anima. Me ha dato sacramento tanto stretto de observarli fede.

ANGELA Tuta questa persona vojo per mi: la boca, gi oci, al naso, le gambe, le gambe, le brazze e ogni cossa. E me dojo che ti no scia co xe un bussolo de zibeto, che ti partaria cussì sempre in sen, sempre, sempre.

ORIA Pian, che l'è Missier Julio, de certo !

VALIERA Se ti fossi indovina, ti vorave pì ben che ne vojo a Laurina, mia suor.

ORIA Che sì ! Tasé mo e scoltè un puoco. L'è elo !

ANGELA Anima mia, spoja queste arme. Vien qua che te vojo aiutar. Ne sastu che ti xé mio fio, caro, dolce ?

JULIO Quella matrona, cun quanta arte me ha voluto goder ! La promessa fede deba essere observata, alei sola attender maggiormente, che volontaria se ha offerto, me ha çercato, abbrazzato, donato, reverito, adorato. E se l'altra fosse più bella, come farae ?

ORIA (A Valiera) Xèlo mo quello ? Bon notte Missier.

JULIO Chi è qui ? Bona notte.

ORIA Missier Julio, vu me avé fatto vadagnar tute l'amor de Madona a venir cussì presto !

JULIO Signora, non voglio aver guadagnato più che la grazia de Vostra Signoria.

ANGELA (A Nena) Nena, se ti vuol che dorma, gétame cussì le to brazze; e mi sererò i oci e te crederò el fio.
Una sola cossa verria: recomandarte Anzola e recordati zò che ti ha promesso.

JULIO Gran merzè ! Perché vu fe' tante matierie ?

ANGELA Passerà pur la note e vegnerà doman !

ORIA Magnifica Madona, oramai se tempo che Missier Julio fazza la pase !

VALIERA Missier Julio caro, el se suol dir che xé matieria parlar cussì a la scoverta, perché i venti ha oreçe e oci. Vegnè dentro e me alegraré un puocoa vederve a la luse !

JULIO Comandatime e dicete cussì: Voglio cussì. Ché vostro son io !

ANGELA Ah, ah, che ti me squassi el cuor. Lassa che te vojo basar anca mi !

JULIO. Madona lassème star !

ANGELA Dame la boca.

JULIO Vojo dormir mi. Guardé, no me stenzé !

ORIA Madona, voliu far la pase cussì presto ?

JULIO La pace, Madona, sta nel viso vostro, che la prima volta che lo vidi mi ligò.

VALIERA In che luogo me vedessi ?

JUIO In chiesa, a quelle mòneghe, ove era festa.

VALIERA Oria, fia, sera la camera e va su a Missier Grande, che nol ziga. E se el dise gnente de mi, di che ho mal e che per questa sera, no vojo che nisun me rompa la testa.

ORIA Lassè far a Oria, che tuto provederà a ben e presto.

ANGELA Nena, vustu farme un piaser. Sta cussì un puoco e po' scomenza a biastemar azzò che te creda un omo.

ORIA . No sciò zo che dir mi !

ANGELA Biastema el corpo de Cristo, menzona le parole sporche, co fa' i omeni !

VALIERA Vu savé ben che pena me avé da', perché ho volesto esserve mazora. Ma da qua avanti vojo essarve menora in ogni canto.

JULIO Non dica questo, Vostra Signoria, che non merito tanto. Vostra Signoria se svesta.

VALIERA Dame la boca, anema mia !

JULIO Disé, Madona. Che parole ho da dir ?

ANGELA Quele sporcarie che se dise in bordelo. No sastu ?

JULIO Se no dormo, le dirò; ma, se dormo, no dirò gnente, mi !

ANGELA Vustu che te basa ancora un puoco ?

JULIO Più dolce è la bocca vostra, che le mie labre.

Scena VII

BILORA, ANDRONICO, DINA

BILORA Al sangue del mal de la zopa ! Le me ve tute pure a la roersa ! Mo cha si che a' 'l roerso elo con le scarpe in su ! Ah che ssi ch'a' ghe farae ismerdare de riso. Tamentre a so ben zò che me ho pensà. Con veza de fato che el vechio vegne fuora, a' ghe salterò adosso de fato; e sì a' ghe meneré a le gambe; e elo cairà in tera a la prima. E man zò adosso per longo e traverso. Gran fato che no ghe faghe saltar fora i ochi e la vita. Poh sì, che l'harà paura, se a' fagho a sto muodo. L'è miegio che a' prova un puoco ache muodo a faré. Orbéntena, a' x cavaré fuora la cortela. Làghame veere se la luse. Cancaro la no è tropo lusente. El no harà tropo paura. E po' a' meto, verbo grazia, che questo supie elo, e mi supie mi, Bilora, che sa ben menare, quando el cuole. E si scomenzeré a biastemare, e a catare quanti Cristeleisono è in Pava, e de la Manubiata e de Domenesteche. Pota chi te inzenderò, e de quel zodiò vechio scureguzo maleeto. Adesso te vuò cavare el reore al culo. E mena e dai…tanto che l'harò amazzà.

E po' a' ghe caveré la gonela e si a' 'l lager chilèndena, stravacà a muodo un gran boazon. Esi a venderé po' la tabara, mi, e si me compraré un cavalo, mi; e sì a' me faré soldà, mi; e si anderé in campo. Ogni muodo ho puoca vuogia de star a casa.

ANDRON Chi diavolo xè sta bestia che va ste ore smorbizando per e contrae ? Qualche imbriago ?

BILORA Vien vechio scorezzà, maleeto, che a' te sbuelerè com un castron.

ANDON Col malan che Dio ve dia e la mala Pasqua, che i me ha fato muover quanto sangue ho adesso.

BILORA Roja, vaca putana te mare, a' te vuò consumare el sangue e la to vita, sassin traitore.

ANDRON Mi pagarave una bela cossa esser Signor de note a catarli, che ghe darave ben altro che susine.

DINA Missier, si' vu parlè qua fuora.

ANDRON No vegnir, resta a casa. Di' a Zane che el vegna tuorme a quatro ore. E che el porta feral, sastu ?

DINA Missier, vardevu, Verghene Maria da le cative scontraure.

ANDRON Torna in casa. Va' dentro che xè note.

DINA A' vago. Bona note ! e Tornè presto.

ANDRON E’ vegnirò cussì presto quante el porrò, ne te dar fastidi. El xè megio che vaga de qua, perché passerò el tragheto colà e si serà un trato. Dina, sera la porta.

BILORA Ah, te magne el morbo, vechio strassina. Tuò, Tuò !

ANDRON Oh fio belo ! Oh fio belo ! Ohimè fuogo, fuogo, fuogo.

DINA Ah missier mio, a’ che sento mai. Che avé messier ?

ANDRON Ohimè che son morto ! Oh, traditor, fuogo, fuogo.

DINA Ah Verghene Maria, Jeson Dio, mare biata, idem che io lo amaza !

ANDRON Ohimè che muoro. E son morto !

BILORA Fuogo, fuogo ! A’, te el parerè ben dal culo, mi, el fuogo !

DINA Ah martiri e confessori, l’è morto el me missier, l’è stà assassinà.

BILORA Traitore, vechio che ti ha pì fetor de un leomaro, tuò, tuò. Fuora qua l’anema ch’a’ mi vuò veere co la é pì lorda de un cagauro. Tuò, tuò, fuora le buele con la to vita, vechio renegà, zodio, porçelo,tuò, tuò. Dame mo la mi femena ! Dina, vien chialòndena, chive, tuò, tuò. Te la dovivi laghar stare. Dina, te menoré a ca’ toa. Poh, moa, a’ credo ch’el sia morto, mi. Poh, l‘ha tirà i lachiti, elo. Mie Dio bondì. L’ha cagà le graspe, elo….Te l’hugi dito ?

MAGISTRATO 1 Anno Domini 1575

VALIERA Julio, l’hastu veduo ?

ORIA No, Madona, da do zorni; Da che l’è stè da vu.

VALIERA Istae seza piova !

ORIA Aria arsa, seca, Madona.

ANGELA Impossibile dormir, moverse, respirar, Nena hastu scontrao Julio.

NENA No Madona.

ANGELA La laguna de fogo. Non un filo de vento.

NENA Caldo, caldo ! L’è un caldo da non sopportar !

JULIO Ho sete, una gran sete !

ANGELA Fio Mio, bevi un giozzo e reposamo.

JULIO Qui sum de vostra Signoria tutto !

PITARO Mo a Veniesa a se magna lome che robba fetida che la puzza.

BILORA Anemo Dina, in villa, se boje in questa lurida Venegia.

DINA Ho fame, fermonse a mangià !

BILORA Vitu che le botteghe è senza robba. Cancaro, andemo femena !

MAGISTRATO 2 Son morte tre done a S. Marçilian

MAGISTRATO 1 Esaminiamo i cadaveri !

MAGISTRATO 2 Avete avuto qualche persona in casa, de fora ?

DONNA Un trentin da la Valsugana !

MAGISTRATO 2 Ov’è ?

DONNA L’è morto una setemana fa’, el do de Iuglio.

MAGISTRATO 2 Ove sono le vesti ?

DONNA Vendue !

DINA No posso pì camminare. Ho mal a la testa !

BILORA Andemo, presto, coragio, Dina !

VALIERA Che ore xe ?

ORIA Do ore, Madona.

VALIERA L'é de fogo, l'aria. Me par de aver frebe. Oramai Julio novenirà pì.

ORIA No, Madona, ana mi ho frebe.

JULIO Vi dono questa persona, quest'anima; e, da qua in avanti, sii vostro il tutto e non più mio, Veniesa è piena de popolo.

ANGELA L'amor mio xé che no ti tochi altra dona che viva.

NENA Che aveu, Madona ?

ANGELA Gnente, ho una çerta frebe da qualche zorno in qua.

ROSATO A' no la par fievera a son fredo epur la dirae fievera. Dentro son tutto un fuogo, ma la pele l'è freda.

VALIERA Oria, sastu zo che ti ha a dir a Missier Julio. Che Madona xé pì desiderosa de esso che de manzar !

ORIA Che diseu mai, Madona ?

VALIERA Son zovarià e ho cative immaginazion.

JULIO Io vi dono questa persona qest'arima e da qua in avanti sia vostro il tutto e non più mio. La testa mi sta scoppiando. Ho la febbre.

SCARPELA Su la pelle me vien de le tacche negre.

MAGISTRATO 2 Son petecchie.

SCARPELA Cass'ele ?

MAGISTRATO 2 Macchie negre.

MAGISTRATO 1 Ci son malati a S.Lunardo e a S.Luca !

MAGISTRATO 2 Anche a Murano.

SCARPELA Le orine l'é bele.

MAGISTRATO 1 No è niente, Missier ! Andate con Dio, come le orine son chiare.

DINA A me viso d'aere frebe. Ho qua soto le brazze una pustola.

BILORA Caminone, femena !

ROSATO Ho un tumor drio la rechia.

SCARPELA La par una noça.

MAGISTRATO 1 La malattia è epidemica e pestifera.

MAGISTRATO 2 No. E' una malattia gravissima, ma spoglia di ogni infezione.

MAGISTRATO 1 Comunque li sani debbon bever ogni mattina all'alba doi ditta di orina e ala sera manzar con un boccon de pan in aceto, sette cimette de ruta e continuar fin che dura il sospetto e la notte guardarsi dal coito.

ANGELA Ho sede, una gran sede. Bevi, per amor mio.

VALIERA Ho i uocchi de fogo. La testa me alta. Missier Julio, cuor mio, perché sete tanto crudel verso de mi ?

JULIO Crudel verso vostra Signoria ? Stanote non ho dormio.

MAGISTRATO 2 Per gli infermi, subito mo, che mi sente male orini più che può e la beva tutta. E poi, a la mattina, bevi de la so orina.

DINA A' haé la testa de fuogo.

BILORA Hae de le machie negre, su tutta la persona.

SCARPELA Pustole, tumori soto le ascele.

DINA A’ ghe he fierament bon tempo con elo.

BILORA A’ son pur mi, Dina, el to cristian.

DINA Varda chialondena, soto el brazo.

BILORA L’è un brusco, cancaro !

MAGISTRATO 1 Se sentirà dolore o vederà tumore o vero infiammazione in alcuna parte del corpo, togli la malizia soa o d’altri, appena fatta. E metterla sopra il brusco. Et cambiarla ogni tre ore.

MAGISTRATO 2 Come la postiema serà rotta, lavarla bene con orina e tornar li il medesimo impiastro de malizia sopra, finchè guarisca.

ROSATO Qua a linguine m’è nassù dei vermi. Haé ben magnè saràvistu mai l’Orca ?

SCARPELA A’ son livido. Caldo. Deh aidem caro fradel che t’impromeți bona man.

ROSATO L’è negri, i vermi.

SCARPELA Vardè chive, sotto i brazzi!

MAGISTRATO 1 E sorta una miserabile peste.

TUTTI Peste!

MAGISTRATO 2 Una peste orribile.

TUTTI Peste!

MAGISTRATO 1 Peste e carestia!

TUTTI L’é peste!

FRATE Omipotens aeterne Deus, salus a aeterna credentium, exsaudi nos pro famulis tuis infirmis, pro quibus misericordise tuae imploramus auxilium, ut reddita sibi sanitate, gratiarum tibi in ecclesia tua referant actiones.

TUTTI Per Christum, Dominum nostrum!

FRATE A peste miserabile

TUTTI Libera nos, Domine

MAGISTRATO 1 Nessun deve portar robba de casa o a casa.

FRATE A febribus malignis.

TUTTI Libera nos, Domine

MAGISTRATO 2 Non si tenghi scuola di putti, ne di donselle.

FRATE A ulceribus mortiferis.

TUTTI Libera nos Domine.

MAGISTRATO 1 Chi lo fa, serà banìe da Veniesa per cinque anni!

FRATE A postulis orrendis.

TUTTI Libera nos Domine.

MAGISTRATO 2 Alcuno vadi a questa città, comprando robba, stras se, cappe vecchie, ne coltre, sotto penna de andar in galea a mesi diciotto e di esser frustati da S.Marco a Rialto, per le donne.

FRATE A vernibus nigris.

TUTTI Libera nos Domine

MAGISTRATO 1 Alcuno ardisca dar ricetto a zavatani, ne questi che nostra le bagatelle e le comedie, sotto penna di esser frustati.

FRATE A Maculis acerbis.
TUTTI Libera nos Domine.
MAGISTRATO 2 Alcun ardisca accetar in casa soa persona alcuna, sotto le maggiori penne.
FRATE A pestis morte.
TUTTI Libera nos domine.
ANGELA Per le strade e le contrae corpi moribondi e privi de vita. Julio, fio mio!
VALIERA La città silenziosa, Julio, anema mia!
ORIA Ghe ne more più de quaranta al zorno!
JULIO Morti dapertuto per le strade. Son qui per cangiar ogni affane in piacere.
MAGISTRATO 1 Serar le case.
MAGISTRATO 2 Fermar prediche.
MAGISTRATO 1 Chiuder chiese.
MAGISTRATO 2 Sospendere perdoni.
FRATE Domine Deus Miserere Nobis
MAGISTRATO 1 I malati fora de le case.
FRATE A peste miserabile.
TUTTI Libera nos Domine.
MAGISTRATO 2 Tutti gli infermi a Lazzaretto!
FRATE A febribus malignis.
FRATE Libera nos domine.
MAGISTRATO 1 Se si ritroverà alcuno che vadi con il male e non si haverà palesato, ritrovandosi, sarà appiccato per la golla.
FRATE A ulceribus mortiferis.
TUTTI Libera nos Domine.
MAGISTRATO 2 Tutti gli infermi al Lazzaretto.
ORIA L'é un isola, come un altra cità.
NENA Case de legno sora vechie galee e vascelli abbandonai!
MAGISTRATO Troppi medici son morti. D'ora in poi i pochi rimasti vivi sien riservati a medegar nobili e altre persone di qualità de questa cità.
DINA La merceria xé serrà.
FRATE Deus, pluviam nobis tribue.
TUTTI Per Christum Dominum Nostrum !
BILORA La cità voda.
FRATE Propitiare Domine supplicationibus nostris e animarum et corporum medere languoribus.
TUTTI Per Christum Dominum.
ROSATO Su le botteghe serrae l'é scritto:
FRATE Da nobis, quaesumus, domine, piae supplicazionis effectum et Famem propitiatus averte.
TUTTI Per Christum Dominum Nostrum !
SCARPELA Per schivar el scandal!

FRATE	Concede nos, quaesumus domine Deus, perpetua mentis et corporis, sanitate gaudere et gloriosa beatae Maria, semper virginis intercessione a praesenti liberari tristitia.
TUTTI	Per Christum Dominum Nostrum !
PITARO	El Mistro ha paura !
FRATE	Deus, propitius respice et flagella tuae iracundiae quae pro peccatis nostris meremur averte.
TUTTI	Per Christum Dominum Nostrum !
NENA	Se no vogio vender la roba, cossa gh'haveu vu da far ?
MAGISTRATO 2	Grandi fosse se scavi all'isola del Lazzaretto.
FRATE	A peste miserabile.
TUTTI	Libera nos Domine.
MAGISTRATO 1	Alti fuochi di ginepro per dissipar l'aria contaminata!
FRATE	A febribus malignis
TUTTI	Libera nos Domine
MAGISTRATO 2	I morti sui barconi!
FRATE	A ulceribus mortiferis
TUTTI	Libera nos Domine
MAGISTRATO 1	Ne le barche i pizzegamorti devon portar campanelle alle gambe e alle braccia
FRATE	Omnipotens et misericors Deus, qui humano generi et salutis remedia et vitae aeternae munera contulisti, respice propitius famulostuos infirmitatis corpore laborantes, et in hora exitus absque peccati macula tibi per manus santorum angelorum repraesentari mereantur.
MAGISTRATO 2	Son morte finora 43025 persone!
MAGISTRATO 1	21453 uomini e 21572 donne.
MAGISTRATO 2	Anno Domini 1576, fevraro.

CANZONI

STATO M'E DITTO…

Stato m'è ditto, che te dormi sola:
Ma non staristu miegio accompagnada:
che se t'avessi el to amadore a canto,
te valotissi pur do volte tanto.
Perché la donna è fatta com è la nulla,
che no val gniente senza una fegura.
Mi saré la fegura, el conto è fatto;
Ch'a sarem du, e la faremo in quattro.
Tin din dirin dindin ton dirondon doron doron don.

La to belezza è fatta com è un orto,
quanto è lo tempo da strappiantare.
Chi no lo pianta ghe farà un gran torto.
Tempo passato non po' ritornare,
mi son fornito de bella somenza,
che è al to comando con dinari e senza.

DOLCE AMORE

Io t'attendo, dolce amore,
voglio stringerti al mio cuor.
A carezze e a baci ti farò gioir d'amor,
mi farò gioir d'amor.
Ma se i baci miei tu non vorrai,
morir tu mi farai!
Veloce il tempo va,
la giovinezza sfiorirà,
la buia morte apparirà,
stampata per l'eternità.

PERDONA MIO DIO

Perdona, mio Dio,
le mie colpe d'amore.
Perdona s'io l'amo, perché è il mio bene
E l'anima mia,
dolcezza, angoscia e pianto.
Perdona, mio Dio, se l'amo,
perdona se l'amo tanto,
se l'amo ancor!

VORREI FUGGIR

Vorrei fuggir per non amar.
In pace sarò
Con te, mio Dio.
Scorre inesorabile il tempo
E non ti vedrò mai più:
acorderò il tuo volto,
gli occhi tuoi saranno al freddo sole,
privi d'gni luce.

E DIGLI AMORE

E digli, amore,
fa che gli raccordi,
che gli raccordi.
Digli nell'orazion tue grate a Dio
né men ti raccomando
la mia Fiordi.
E dir non poté "ligié"
e qui finio…
Dies irae, dies illa,
solve speculum in favilla…
E qui finio…
Dies irae etc…

ANNEXE PARTIE II

ÉCRITS DE POLI SUR LE THÉÂTRE

I. LA COMMEDIA DELL'ARTE, SCRITTI MONOGRAFICI

I.1 LA RISCOPERTA DELLA COMMEDIA DELL'ARTE[10]

La scoperta della c.d.a. in sede scenica è stata operata a riconoscimento unanime della critica nazionale e internazionale quasi esclusivamente dal teatro Universitario di Ca' Foscari. Ciò giustifica l'esistenza, la funzionalità di un simile complesso che per quanto fondato su basi non professionali ha assolto compiti culturali e artistici pertinenti alla finalità implicita della sua determinazione [e alla più alta tradizione della città in cui è sorto][11] di istituzione teatrale universitaria veneziana.

Forse non accettabili sono tutti i motivi [occasionali] che hanno condotto il teatro cafoscarino allo studio e alla sperimentazione scenica della Commedia dell'Arte. Senza dubbio hanno contribuito gli elementi più disparati: [nel piano spirituale] la particolare atmosfera di Venezia che conserva integri e autentici i documenti architettonici della sua civiltà; [teatrale; la particolare] la presenza di studiosi che religiosamente coltivano il patrimonio letterario veneto; il rigido conservatorismo linguistico [della popolazione]; la particolare predisposizione alle mimiche della c.d.a. dei veneziani e non ultima la mole dei documenti letterari [teatrali] che permettono una ricostruzione storica di tutta la tradizione teatrale veneto, da Calmo a Ruzzante e dell'anonimo della Veneziana (*sic*) sino a Gozzi e Chiari, a Goldoni e agli epigoni ottocenteschi.

[Sarebbe errato affermare che il T.U. Ca'Foscari abbia condotto le indagini sulla Commedia dell'Arte secondo un primo procedimento di studi.] La riscoperta di questo fenomeno scenico è avvenuta gradualmente. In senso cronologico inverso all'ordine storico degli avvenimenti [senza altre ambizioni letterarie e sceniche, programmi stabiliti a priori. E senza seguire un metodo fondato sull'ordine cronologico degli avvenimenti teatrali. Anzi vorrei dir che per essere più preciso devo dire che un ordine cronologico c'è stato ma in senso inverso. Ciò la riscoperta è avvenuta a ritroso, quasi per ritrovare nei secoli; lo studio delle origini della Commedia dell'Arte. È stato condotto per un'esigenza di conoscere le radici prime di un nostro autentico teatro nazionale è avvenuto seguendo il corso contrario del tempo]

In sostanza, constatati i limiti di un teatro italiano novecentesco e ottocentesco che, salvo rare eccezioni si fonda sulla imitazione del repertorio straniero ed è costituito quasi esclusivamente da aride esercitazioni letterarie o da opere di valore artigianale. [Il T.U.C.F. ha rivolto] Ho rivolto da prima i miei studi ad un autore che contiene in sé, autentici, valori della nostra tradizione.

---

[10] Il s'agit d'un fascicule composé de huit feuilles en vélin toutes numérotées par ordre chronologique à partir du numéro 1. Elles sont écrites au stylo bleu et se trouvent en AMP, dans la chemise portant le titre : *La Commeda dell'Arte scritti monografici.*

Le premier paragraphe de cet écrit a été effacé mais on arrive encore à le lire : « La riscoperta e l'attualizzazione della c.d.a. è stata operata in Italia a riconoscimento…. sia dal pubblico che della critica dal Teatro Universitario Ca' Foscari. Tale funzione ….»

[11] Entre crochets : les parties du texte effacées mais encore lisibles. Nous ne signalons pas les ratures ainsi que les mots effacés encore lisibles qui ne sont pas porteurs de sens pour l'analyse du texte proposé (ex. ~~*tra il marrone e simili*~~*, tra il marrone e il grigio* : nous omettons volontairement d'indiquer la rature).

In Goldoni, purificato dai preconcetti veristici della critica e dei teatranti ottocenteschi, abbiamo scorto materia, termine, forme, contenuto [prettamente italiche] anticamente italici.

Dell'autore veneziano, ripercorrendo a ritroso gli avvenimenti teatrali, abbiamo ricercato nella storia [nella nostra tradizione] le fonti prime del teatro italico e cioè i tratti inconfondibili della nostra tradizione a cui gli autori del domani dovranno ispirarsi se vorranno sperimentare con immediatezza [in piena sincerità] lirica il loro mondo interiore.

L'incontro con Goldoni pertanto ha significato per noi l'avvio delle nostre indagini, condotte con [precise finalità e con un metodo ordinato] la precisa finalità di contribuire sul piano culturale e artistico alla conoscenza della nostra storia teatrale.

Nel ricostruire stilisticamente, in sede scenica il nostro lavoro, seguiranno non l'ordine cronologico degli esperimenti, bensì quello degli avvenimenti teatrali nel corso della storia.

LE MASCHERE LATINE

Ricostruendo scenicamente il mondo teatrale latino alla scoperta delle radici prime delle forme drammaturgiche italiche, abbiamo voluto servirci di materia letteraria autentica senza [abbandonarci] arbitri e trascendendo intenzionalmente tutta la tradizione tramandataci della scena cinquecentesca o le interpretazioni della romanità ricorrenti in varie epoche durante la nostra storia, ivi compresa l'interpretazione futurista.

Come materiale letterario abbiamo scelto per quanto riguarda i fescennini, i noti versi di Virgilio dalle *Bucoliche*. Che rievocano i riti campestri ove contadini col volto coperto di una corteccia d'albero incavata [12] danzano e alzano inni al dio bacco; per le *Atellane* [abbiamo ricostruito]: frammenti di Navio e Pomponio ricomposti, come cocci di differenti vasi per una pittura vascolare, secondo i titoli: *Verres aegrotus, Macens virgo, Maccus verilis, Pappus preteritus*; brani dello *Stichus* e dell'*Aulularia* in cui Plauto è sentito come schietto continuatore della tradizione dei personaggi delle prime [e antiche] forme *Atellane* di cui nulla è pervenuto alla storia.

Nella parte scenografica, sfuggendo da ricostruzioni pompeiane o della Roma imperiale, e tantomeno dalla Magna Grecia, e ispirandoci d'altra parte ai rari e primitivi reperti archeologici, abbiamo immaginato su un fondo nero tra resti di bassorilievo su cui i secoli abbiano consunto le tracce di prime figurazioni, cioè quanto il tempo ha conservato di Roma arcaica.

Su tali elementi scenici i personaggi con grandi maschere e costumi dal colore della terra e del marmo, tra il marrone e il grigio, si addensano immobili in varie figurazioni. [quasi marmoree. Man mano che le luci l'illumina. All'aumentare graduale delle luci, proiettate di striscio onde dare la massima plasticità ai gruppi.]

[12] Le fils le plus jeune, Stefano Poli, faisait son service militaire à Udine en 1972 lorque ses parents sont allés lui rendre visite. Ils savaient qu'à la frontière avec l'Autiche, non loin de Trévise, il y avait dans ces vallées un paysan qui faisait encore des masques très particuliers, sculptés dans le *cirmolo*, un bois très malléable. Poli décide alors de lui acheter tous ses masques, et c'est ensuite son fils Stefano qui, en s'en inspirant, a fait le calque pour le masque en papier mâché de *L'alfabeto dei villani.*

All’inizio della rappresentazione, sul suono di musiche di strumenti a fiato primitivi, la luce, [graduale intensificazioni per] proiettata di striscio, intensificandosi dallo zero assoluto gradualmente e con estrema lentezza [dalle tenebre assolute presenta l’insieme dei..dal buoi assoluto] mostra uscire dalle tenebre tre bassorilievi [a signi… che man mano] in cui man mano sempre più distintamente si distinguono i tratti figurativi dei personaggi [sempre come] immobili come [parti] elementi marmorei. Si presenta in sostanza l’elemento archeologico cos’ì come [oggi lo possiamo ve…] è giunto a noi, fisso, inanimato, nella sua immobilità eterna. [ma le parole del poeta…Solo la poetica può a dar vita a ciò che è…] Solo per il dono sovrannaturale della poesia è possibile ammirare tali personaggi. Sullo scandire dei versi…

I.2 DICO QUESTO CON ACCORATA AMAREZZA[13]

Dico questo con accorata amarezza più che con sentimenti polemici. Dico questo perché amo il teatro, amo Venezia e [amo il teatro di Venezia.]

Capisco tutte le giustificazioni del comune. Giustificazione che il cittadino non può accettare. Il cittadino non sa che dopo 17 anni, in un mondo in cui ha favorito e supportato, agevolato la fatica dell'uomo [veneziano è] il tempo glorioso del Goldoni è là, intrappolato tra tubi innocenti arrugginiti, simbolo di una realizzazione che è abortita di intenzioni fallite sul nascere. [Venezia sta morendo lentatamente] Tradotto in pecunia 90.000[14] lire alla ditta che noleggia, spesi forse per dimostrare al cittadino che i lavori continueranno. È un sistema incomprensibile, le mie parole sono amare, dettate più da uno stato d'animo della constatazione di fatti, più che dalla conoscenza delle cause che l'hanno determinato.

Il centro sinistra è finito da lungo tempo al potere, nelle cose pubbliche della nostra città. Con ardite idee di ampliamento e di azione. L'avevamo atteso il centro sinistra come ultima speranza, il mondo che sta modificandosi, che sta trasformando ogni sua forma, Venezia rimane un morto museo e esprime pubblicamente il frutto di una storia di vecchia civiltà economica, politica e artistica. Un museo morto tra custodi morti, senza un barlume di speranza.

Mi spiace di parlare così pessimisticamente della mia città ma senza Teatro Goldoni, non avremo Stabile, dice chiaramente il Prof. De Biasi. Ancora restio all'azione, ancora indifferente della situazione, ancora accettazione di uno stato di cose che si protrarrà nel tempo. Ed io avevo scritto al prof. Di Biasi e a tutti gli assessori una lunga lettera e subito aver presentato - nel maggio 1963 - il proposito di uno stabile veneziano. Avevo saldamento questo atteggiamento e [la mia lunga lettera] avevo cercato di fare comprendere come non fosse possibile attendere ancora, come una Stabile potesse condurre lentamente il pubblico al teatro e di come essa poteva organizzarsi, prima dell'apertura del Goldoni. Ripeto che una Stabile potrebbe vivere senza intralciare minimamente il programma di attività delle compagnie di giro. La compagnia potrebbe avere sede in un qualsiasi palazzo veneziano, preso in affitto ed aver altri ad ufficio, come è d'uso in Paesi di sufficiente civiltà teatrale in una sala con palcoscenico delle dimensioni simili a quelle del Ridotto. Ivi potrebbero aver luogo le prove. Le recite sarebbero effettuate al Ridotto di Venezia, a Mestre al Tognolo e in altri centri della provincia e della regione recando un preciso calendario che non turberebbe la normale attività dei teatri. Mi pare che la cosa potrebbe essere presa in considerazione seriamente, senza essere sentita e percepita come avviene ad opera del professor De Biasi, che rimandando il problema, con piglio politico elegante, giustificativo ma sempre evidentemente evasivo. Prova della situazione di morte in cui vivo.

---

[13] Il s'agit d'un document de trois pages rédigé au crayon à papier au verso du document *La Commedia dell'Arte e la formazione psico-fisica dell'attore*. Il est dans un très mauvais état de conservation. Il s'agit évidemment d'une invective de Poli contre la mairie de Venise, concernant son inertie par rapport à l'ouverture du Théâtre Goldoni. Le texte demeure inachevé. Le premier paragraphe est presque illisible car un fragment de la page est déchiré. Nous appliquons les critères de transcription du texte précédent.

[14] À l'époque, les échafaudages coûtaient 90.000 lires par jour.

I.3 LA FORMAZIONE PSICOFISICA DELL'ATTORE[15]

GIOVANNI POLI

La Commedia dell'Arte

e la formazione psico-fisica dell'attore.

Esperienza e sudi del Teatro "Ca' Foscari" durante quindi anni di attività

INDICE DEI CAPITOLI

Introduzione[16]

1. La crisi del teatro ottocentesco e l'avvento di un teatro di astrazione formale.
2. Cenni storici sulla "Commedia dell'Arte".
3. La poetica della Commedia dell'Arte e sua validità attuale
4. La Commedia dell'Arte nei suoi rapporti con le teorie sceniche
5. più avanzate
6. La rinascita della Commedia dell'Arte ad opera del teatro Ca' Foscari di Venezia
7. Metodo di formazione psico-fisica dell'attore attraverso la Commedia dell'Arte

Introduzione

1. La crisi del teatro Ottocentesco e l'avvento di un teatro di astrazione formale

- Il teatro verista e la sua crisi determinata dall'arte dell'immagine fotografica.
- La rivoluzione scenica di Appia, Craig, Taïrov, Meyerchold, Piscator e Brecht.
- Nuovo concetto di teatro: fatto artistico autonomo, avente mezzi espressivi propri.
- La Commedia dell'Arte nei suoi rapporti con i movimenti astratti del tempo

2. Cenni storici sulla Commedia dell'Arte

Era romana:
- i fescennini
- le Atellane
- Plauto

Era moderna:
- Il Rinascimento:
- Gli Zanni

[15] Nous avons retranscrit deux documents dactylographiés en un seul, portant exactement le même titre et le même contenu. Ceux-ci ont été retrouvés dans le dossier *La Commedia dell'Arte scritti monografici di Poli*. Le premier document, que nous nommons *Formazione-1* (F-1), est composé de trois pages dactylographiées qui ne sont pas en bon état de conservation. En revanche, le deuxième, que nous appelons *Formazione-2* (F-2), composé de sept feuillets dactylographiés, est dans un parfait état de conservation. Notre hypothèse est que le F-1 est le brouillon de F-2 ; d'ailleurs sur le premier document, nous retrouvons des corrections manuscrites de Poli. F-2 est très probablement le plan d'un livre sur la formation de l'acteur que Poli n'a malheureusement jamais écrit.

[16] En italique, nous signalons les notes manuscrites ou les corrections que Poli a effectuées à la main sur le document F-1.

- Frammenti popolareschi
- La commedia erudita
- La Venexiana
- Ruzzante
- Calmo
- Della Porta

- Il Seicento:
  - La rinascita delle maschere tradizionali
  - I canovacci
  - Horatio Vecchi e l'opera comica
  - La fortuna della Commedia dell'Arte

-Il Settecento:
  - Gozzi
  - Goldoni

- L'Ottocento:
  - La tradizione napoletana e il decadimento del teatro veneto

- Il Novecento:
  - Pirandello

3. LA POETICA DELLA COMMEDIA DELL'ARTE

- L'improvvisazione data dalla mancanza di un testo scritto
- Il "tipo" immutabile nel tempo e nello spazio, astrazione del "carattere"
- La maschera al volto simbolo del "tipo"
- Il movimento ritmico del corpo, ad esprimere i rapporti del "tipo" con i suoi antagonsti.
- La voce, intesa a determinare i ritmi del movimento del corpo.

4. LA COMMEDIA DELL'ARTE NEI SUOI RAPPORTI CON LE TEORIE SCENICHE PIÙ AVANZATE

- Stanislavski
- La scuola mimica di Decroux, Barrault, Marceau
- Brecht
- Il teatro di Jonesco e Beckett
- L'actor's Studio

Altro capitolo
Recitazione e movimento dei "tipi"
I. Zanni e ....
II. Zanni e Brighella
Dottore
Capitano
Magnifico e Pantalone
Amorosi, Servetta e Colombina[17]

[17] Ecrit à la main sur la marge droite de F-1.

5. La rinascita della Commedia dell'Arte ad opera del Teatro Ca'Foscari di Venezia

- Esperienze a ritroso nella storia, con esperimenti espressionisti brechtiani, e di tutto il teatro moderno.
- Le maschere latine
- Il Rinascimento:
    - La Commedia degli Zanni
    - La Venexiana
    - Ruzzante
    - Calmo
- Il Settecento
    - Goldoni
    - Gozzi
-Il Novecento
    - I clowns
- La poetica del Teatro "Ca' Foscari"

6. Il metodo di formazione psico-fisica dell'attore attraverso la Commedia dell'Arte

- Il dominio dei mezzi psico-fisici attraverso il rilassamento e la concentrazione
- Diversità di forma d'espressione nel metodo Stanislavski
- Esercizio acrobatico
- Esercizio mimico
- Il raggiungimento del tono fondamentale

I.4 LA POETICA DELLA COMMEDIA DELL'ARTE[18]

3_ LA POETICA DELLA COMMEDIA DELL'ARTE

a) Assenza del testo scritto
b) Improvvisazione
c) Il "Tipo"
d) L'espressione del gesto
e) L'Espressione vocale
f) Validità attuale della poetica della Commedia dell'Arte

3-a ASSENZA DEL TESTO SCRITTO

- Il teatro del '500 e suoi limiti espressivi come teatro di imitazione e di maiera
- L'attore diviene lui stesso autore dei propri spettacoli (citare D'Amico)
- Il canovaccio

3-b L'IMPROVVISAZIONE

- L'improvvisazione determinata dall'assenza di un testo scritto
- Premeditazione intesa come valore valore assoluto di espressione teatrale
- Limiti dell'improvvisazione
- Improvvisazione premeditata (vedi Bragaglia)
- Concetto moderno dell'improvvisazione.

3-c IL "TIPO"

- La maschera al volto come simbolo immutabile, nel tempo e nello spazio, del "tipo"
- Il Tipo come categoria sociale
- La contapposizione dei vari "tipi" è fondamento drammatico del teatro della Commedia dell'Arte

3-d L'ESPRESSIONE DEL GESTO

- Sul piano figurativo
- La maschera al volto, fissa e immutabile, domanda l'espressione dei vare stati d'anima e dei vari rapporti con gli altri tipi col movimento del corpo
- Il corpo diviene pertanto strumento indispensabile all'espressione. Vedere in particolare i vari tipi (Zanni, Dottore, Capitano etc.)
- Dominio completo del gesto
- Costruzione del gesto conformemente all'astrazione del volto nella maschera.

3-c L'ESPRESSIONE VOCALE

- La voce anch'essa come mezzo di espressione dei vari stati d'animo del "tipo"
- La maschera al volto comporta una recitazione e carattere di astrazione e che quindi , prima che ad imitare la realtà della vita, si fonda nella metodologia ritmica propria della musica.
- Voce e Gesto – rapporto melodico e armonico

[18] Il s'agit d'un document composé de six feuilles manuscrites, que nous avons retrouvé dans le dossier nommé *Commedia dell'Arte Scritti monografici Poli.*

I. 5 PREFAZIONE E MISCHA[19]

La Commedia dell'Arte è qualcosa di perduto nel tempo. Nessun documento letterario, se non brevi canovacci; pochi reperti d'arte figurativa. Null'Altro. Ma essa è qualcosa che tutti i grandi innovatori della scena del '900 hanno posto come modello di un teatro che si riscatti dai limiti artistici e scenotecnici della concezione naturalistica ottocentesca. Trairov, Majercold, Fuchs, Evreinof e, per alcuni aspetti del suo metodo - i più validi – in contrasto con i suoi ideali artistici legati al naturalismo, lo stesso Stanislavski, tentarono di riscoprire nella Commedia dell'Arte quel "quid" che è l'essenza prima dell'arte scenica e da cui esplode l'immagine: l'improvvisazione. E insieme nella Commedia dell'Arte ritrovarono quella fantasia, senza la quale l'arte teatrale diviene mera imitazione nella realtà quotidiana. In questo clima di ricerca di un teatro autentico, non inquinato da elementi realistici, Prokofiev con il suo *Amore delle tre melarance*[20] propone il rinnovamento del teatro lirico, che ancor più del teatro di prosa necessita, per salvarsi da un sicuro decadentismo, della fantasia e dell'improvvisazione.

In una Venezia ancor oggi pregna della tradizione, nonostante l'inesorabile e lento sgretolarsi delle forme arcaiche e l'esaurimento di ogni manifestazione teatrale, Mischa Scandella ed io, abbiamo sin dal 1946 colto il messaggio antinaturalistico dell'avanguardia russa e perseguendo gli stessi ideali scenici abbiamo condotto a Venezia i nostri studi e le nostre esperienze per rievocare quel teatro perduto delle origini. Venezia è ancora oggi pregna della tradizione della Commedia dell'Arte, nonostante lo sgretolarsi lento ma ineluttabile di ogni forma architettonica, nonostante l'esaurimento di ogni forma teatrale. Qui, trascurando di proposito il teatro esangue dell'Ottocento, che d'altra parte conoscevamo perfettamente attraverso l'interpretazione degli ultimi comici della scena veneziana – interpretazione ancora più esangue e logora nelle forme – siamo risaliti a Goldoni, che in alcune opere riporta vive le impronte della commedia a braccia, e quindi abbiamo riscoperto proprio quel Gozzi, cui i russi si erano ispirati per la loro polemica contro il naturalismo. Ma più che di studi veri e propri o ricerche bibliografiche per Scandella e per me si è trattato di cogliere le immagini sceniche nel clima dell'architettura, nel quotidiano contatto con il popolo, la gente umile dei campielli e delle calli dai quartieri poveri, che mantengono inalterati i modi di vivere e il linguaggio della scomparsa repubblica e non la classe aristocratica che reca sia fisicamente che spiritualmente i segni del decadimento. Ma forse la riscoperta del mondo di Gozzi e della Commedia dell'Arte dal '500 al '700 è avvenuta per vie segrete, che neppure noi sappiamo ancora oggi riconoscere. L'abbiamo ritrovata dentro di noi, attori, registi e scenografi, nel succedersi delle emozioni che dalla letteratura e dalla recitazione dei testi di Goldoni, Gozzi, Ruzante, Calmo e vari anonimi, si manifestavano in ritmi violenti e accesi di suoni e di gesti che mai avevano forme realistiche, ma sempre astratte;

[19] Le document que nous présentons ici est composé de cinq pages dactylographiées que nous avons retrouvées dans le dossier *Commedia dell'Arte scritti monografici di Poli ;* la seule note écrite à la main est le titre *Prefazione e Mischa,* qui a été ajouté dans un second temps avec un stylo bleu.
Nous retranscrivons tout le texte original mais sans indiquer le passage effacé, en corrigeant sans le signaler les fautes de frappe et les erreurs.
[20] Nous transcrivons en italique ce qui dans le texte est écrit en capitales.

esplosioni improvvise del corpo e della voce, note stridule e profonde di natura dodecafonica, immagini figurative secondo le linee contorte e spezzate – alogiche – dell'espressionismo pittorico. In sostanza la materia letteraria della Commedia dell'Arte si rifletteva entro di noi in uno specchio deformante, sensibilissimo a riprodurre i temi drammaturgici del nostro tempo. E forse la Commedia dell'Arte aveva agito nei confronti dell'armonia classica riproposta dall'Umanesimo in modi altrettanto scomposti o comunque nati dalle esplosioni del sentimento e manifestati all'improvviso.

L'occasione delle *Melarance* di Prokofiev al Festival di Spoleto fu quanto mai...

Il raggiungimento della Commedia dell'Arte da parte dell'avanguardia russa probabilmente si attuò per altre vie, diverse da quelle personali o comunque da quelle che avrebbe potuto percorrere un veneziano educato a contatto diretto dell'ambiente storico, etnologico, architettonico di Venezia.

Comunque la fortunata occasione fornitaci dal Festival dei due Mondi di Spoleto di mettere in scena le *Melarance* di Prokofiev ci permise, a Scandella e me, di verificare in sede realizzativa l'identità dei nostri ideali di rinnovamento del teatro con le concezioni degli scenografi russi e la validità dei nostri assunti nei confronti della nostra polemica con il naturalismo.

Il rifacimento del canovaccio gozziano di Prokofiev si prestò ai nostri occhi elementare, chiaro, limpido nei suoi valori artistici e nelle sue finalità di manifesto programmatico contro il naturalismo. Attraverso Prokovief, noi potevamo condurre avanti un preciso discorso coerente con tutto il nostro lavoro scenico precedente. Rifiutata l'impostazione scenica indicata dall'autore - le didascalie, e non il testo, contengono ancora certi equivoci che possono dar luogo, come è avvenuto per molti allestimenti delle *Melarance* anche in Italia, a soluzioni tradizionali nella pianta scenica seppure nella parte decorativa sia chiaramente espressa l'ironia o meglio il disdegno del teatro lirico convenzionale - , colto il colore fondamentale, il colore che infonde il clima favolistico e ingenuo della vicenda, Scandella ed io, al fine di rendere ancora più espliciti i significati estetici dell'opera, abbiamo voluto immaginare i luoghi scenici entro la cornice di un boccascena di un edificio teatrale settecentesco. Pertanto la folla tumultuante del coro che all'improvviso interviene a mutare, a contrastare o a favorire il corso dell'azione, è posta non su due torri generiche, come Prokofiev esplicitamente indica nelle se didascalie, bensì nei palchi del teatro convenzionale entro cui, come si diceva, ha luogo la vicenda delle *Melarance*.

In questa cornice, in cui si apre al di là l'arancio del fondale, quinte e soffitti, su una pedana inclinata, costruita alla maniera dei palcoscenici dei comici dell'Arte, i diversi elementi scenici possono scorrere su carrelli. Ogni elemento scenico è dichiarato, senza alcuna finzione. La pedana è un praticabile vero e proprio con "cavalle" e "traverse" in luce; la fontana è una macchina scenica, cosi come era pensata dal grande scenografo Sabbatini – di cui ci resta uno studio prezioso sulle macchine di scena del '600 – con zampilli di vino ed olio espressi da una seta ruotante entro tubi di ferro; il sole è una teletta dipinta che alzata o abbassata da corde visibili indica i diversi momenti della giornata; mago e diavoli escono da botole del palcoscenico non più con sistemi illusionistici: sulla portella della botola stanno dipinte le fiamme dell'inferno, una scala

dal sottopalco permette l'apparire dei diavoli sul palcoscenico. In ultima analisi abbiamo eliminato dichiaratamente ogni elemento illusionistico che lega il teatro al naturalismo. In questo per le vie della Commedia dell'Arte abbiamo raggiunto certe posizioni sceniche cui Brecht è arrivato attuando le sue teorie di straniamento. La qual cosa ci ha d'altra parte fatto supporre che lo stesso drammaturgo e regista formatosi alla scuola russa, porti con sé anche lui i grandi insegnamenti della Commedia dell'Arte.

Una nota a parte è da farsi sul colore di Scandella che riflette il cromatismo della scuola veneta dal '500 al '700. Ma, d'altra parte, il suo cromatismo è carico di scanzonata ironia verso ogni idealismo ed ogni mito, cosi com'era nello spirito della Commedia dell'Arte nei riguardi di ogni autoritarismo, ogni emblema, ogni potere precostituito, ogni sopraffazione nei riguardi del debole. D'altro canto Scandella ha in sé - ed è questo un elemento o un aspetto suo proprio che raramente ricorre nella Commedia dell'Arte - quella malinconia che proviene dall'impossibilità di credere nel mito, dalla convinzione amara che ogni ideale umano, pur essendo il motore primo da cui si diparte ogni forma di attività umana e in specie quella dell'Arte, è mera vanità, che la vita è una ridda di ombre che risolvono ogni loro angoscia in una accettazione passiva, senza ribellioni, della sorte cui l'uomo è condannato entro i confini del tempo e dello spazio. Ma forse, ripensandoci, proprio per questa sua concezione del mondo egli ha potuto tradurre in immagini di puro colore questa ingenua e insieme disperata favola. Essa è l'ultima evasione verso il mondo della fantasia, di un principe che non può sorridere né accettare la realtà, anche se la sua realtà terrena contiene tutto ciò che la vita può offrire di più allettante.

I. 6 LA COMMEDIA DELL'ARTE EST UN MYTHE[21]

Giovanni Poli

La *Commedia dell'Arte* est un mythe.

De la glorieuse tradition des troupes, qui à partir de la fin du seizième siècle jusqu'au début du dix-huitième, ont passé les Alpes et ont donné des spectacles incomparables aux cours de France, Allemagne, Autriche, Espagne et même de Russie, de cette glorieuse tradition il ne nous reste pas beaucoup, ou rien du tout, si nous regardons la chose au point de vue littéraire.

Il nous reste seulement des documents figuratifs, pas de documents littéraires, excepté les résumés qui servaient aux comédiens pour inventer les dialogues pendant la représentation.

Ces résumés sont appelés « *canovaccio* » en italien, canevas en français, qui dérive du nom d'un tissu très clair sur lequel les femmes brodent ; ou encore ils sont appelés « *centone* » en italien, « centon » en français.

Les « canevas» n'ont aucune valeur artistique.

Ils donnent des notes qui servent pour l'entrée et la sortie des acteurs ; ils contiennent des indications génériques pour le développement de l'action principale et pour la division des scènes et des actes.

Quelquefois - mais très rarement - ils portent la transcription exacte des exclamations, ou de quelques mots, ou d'une petite phrase typique du personnage. Par conséquent l'ancienne c.d.a. italienne manque en absolu de textes théâtraux écrits.

Comme j'ai déjà dit, les dialogues étaient improvisés par les acteurs pendant la représentation même et l'improvisation reste la caractéristique fondamentale de la c.d.a. De temps en temps, selon les différents publics qui se trouvaient dans la salle, les comédiens inventaient les phrases, les allocutions et tous les mots du dialogue, en respectant le faible fil du canevas établi et écrit pendant les représentations.

Toutefois, comme a écrit Anton Giulio Bragaglia, spécialiste du théâtre et metteur en scène, mort il y a sept ans, l'improvisation n'était pas toujours absolue. Bragaglia dit qu'on peut penser que l'improvisation était préméditée - *improvvisazione premeditata* en italien -. C'est-à-dire que l'improvisation était le dernier phénomène qui se déroulait dans le mécanisme de la mise-en-scène de la *Commedia dell'Arte*. Les comédiens, qui appartenaient aux meilleures troupes, les plus réputées, et qui avaient les plus grands

[21] Ce document, retrouvé dans le dossier *CDA scritti monografici di Poli*, est composé de seize pages dactylographiées. Nous retranscrivons tout le texte original mais sans indiquer le passage effacé, en corrigeant sans le signaler les fautes de frappe et les erreurs.
Certaines informations internes nous permettent de faire une hypothèse sur sa date de rédaction ; vu que dans le texte, Poli écrit que sept ans sont déjà passés depuis la mort de Anton Giulio Bragaglia, survenue le 15 juillet 1960. Nous pouvons en déduire que le texte a été rédigé en 1967. Mais il y a un problème parce que peu de temps après, Poli, en parlant de sa pièce *Pantalone mercanto fallito,* dit: « je suis en train de mettre en scène cette pièce à Venise », et normalement, selon nos informations, la pièce aurait été mise en scène à Venise pour la première fois en 1970 avec le Théâtre à l'Avogaria.
Donc, soit il s'est trompé par rapport à la date de la mort de Bragaglia, mais cela nous étonnerait fortement, soit il commence à travailler sur ce spectacle en 1967, mais il doit attendre quatre ans pour pouvoir le mettre en scène. En tout cas, ce document a été écrit entre 1967 et 1970.

succès, devaient préparer les dialogues improvisés au moyen d'une dure période de répétitions, pendant lesquelles chaque mot, chaque phrase étaient pensé, choisi, médité.

De 1945 jusqu'à aujourd'hui, il y a eu beaucoup de spécialistes italiens et français qui se sont occupés de la recherche des documents littéraires, qui peuvent maintenant nous donner une idée moins imprécise de ce qui se passait sur la scène.

Parmi les autre spécialistes, il ne faut pas oublier le travail de recherche fait pas Vito Pandolfi, qui est maintenant le directeur du Théâtre de la ville de Rome. Pandolfi, dans une publication éditée par Sansoni de Florence, a recueilli beaucoup de « *contrasti* », le « *contrasto* » qui remonte au moyen-âge est la première forme de théâtre italien. Il se déroule seulement entre deux personnages.

Vito Pandolfi a encore recueilli de petits morceaux de dialogues, de brèves poésies populaires – surtout sous la forme de rengaine, en italien *filastrocca*.

Ces documents, bien qu'ils ne sont pas exactement la matière littéraire de la *Commedia dell'Arte*, peuvent nous restituer le véritable esprit de cette forme de théâtre, ils peuvent nous donner quelques éléments en plus pour reconstruire avec l'aide des documents iconographiques les principaux personnages de la *Commedia dell'Arte*. Et maintenant nous avons la possibilité de connaître les caractéristiques psychologiques de tous les personnages et de faire une comparaison entre eux et les personnages-masques de l'antiquité romaine, desquels - selon l'interprétation de quelques spécialistes, ils dérivent peut-être.

A ce propos, on doit préciser et anticiper que dans les types de la c.d.a. italienne, on peut reconnaître la physionomie intérieure des masques de la forme latine primitive dont nous avons entrevue les caractéristiques dans les fragments de deux poètes latins qui ont vécus à la fin du deuxième siècle avant Jésus-Christ, Novius et Pomponius, mais surtout dans l'œuvre de Plaute.

Ces personnages-masques latins sont 4 : le vieux avare et lascif, qui s'appelle Pappus et qui ressemble à Pantalone, Dossennus, l'esclave intelligent, mais paresseux et fainéant, qui est le Polichinelle de l'antiquité, et les deux autres esclaves qui sont le stupide Maccus et Bucco l'affamé, qui ont beaucoup de liens avec Arlequin.

= = = = = = = =

Le personnage qui dans la Renaissance italienne est à l'origine de tous les autres masques est le Zanni.

Zanni, ou Zan ou Zane, ou Zani n'est que la transformation dialectale de Giovanni ou Gianni (Jean en français).

Zanni est le montagnard qui descend des vallées de Bergame, après la conquête de la ville par la république de Venise, au début du quinzième siècle.

Le montagnard vient à Venise pressé par une faim terrible, qui déjà avait tourmenté son père, son grand-père, son bisaïeul et tous ses aïeux, depuis des centaines d'années.

Il cherche à travailler, mais il ne sait faire rien du tout, sinon porter des sacs de charbon qui noircissaient son visage, et pour cette raison, selon l'interprétation de quelques spécialistes, le masque que Zanni porte sur son visage est noir.

Il est intéressant de connaître, à propos de l'origine du nom Zanni, une version fantastique qui n'a aucun fondement historique, mais seulement une valeur littéraire et artistique. Il faut la lire.

J'espère que, grâce au rythme et à la musicalité de ses mots, elle pourra être comprise même par des personnes qui ne connaissent point la langue italienne.

(COMMEDIA DEGLI ZANNI: DESPUTA DEL ZANOL)

= =

Et ainsi le montagnard Zanni entre dans le théâtre.

Il est accueilli par les troupes de comédiens nomades qui voyagent par l'Italie et qui ont déjà une organisation professionnelle,

Ces comédiens reconnaissent dans le Zanni, une figure très vive, l'exacte réincarnation de l'esclave de Plaute, dont on a fait beaucoup d'imitations, qui ont perdu leur vitalité dans les mains des humanistes, des hommes de lettres du quinzième siècle.

Pour le comédien nomade, Zanni devient en bref le type-symbole qui porte en soi-même tous les problèmes humains sociaux, moraux, économiques de son temps et toute la vie et la mort même. Pour les comédiens du seizième siècle, ce Zanni dépasse la réalité de tous les jours, et il se transforme dans une image de la fantaisie.

Sur la scène, Zanni prend des formes typiques : il a un grand ventre capable de contenir toutes sortes de nourritures, il a une bouche très large - symbole de la faim, dont en riant il souffre, son visage est noir à cause du charbon, son costume est huileux, avec des pièces multicolores partout.

Voici quelques morceaux littéraires sur l'énorme faim de Zanni. Il est comme le précédent, du seizième siècle.

(COMMEDIA DEGLI ZANNI: HO PUR DA RENDER GRATIE.)

= =

Et encore je veux lire un « *contrasto* », sous la forme de rengaine, ou *filastrocca*. Quelque chose qui nous rappelle Zanni, on les trouve aussi dans l'œuvre de Ruzante, le représentant du théâtre prolétaire qui a vécu dans la première moitie du seizième siècle, qui n'appartient pas à la c.d.a. surtout parce qu'il n'a pas utilisé les masques et parce que son théâtre se développe dans un climat et dans une forme décidément réaliste, ou naturaliste. Mais Ruzante a vécu l'atmosphère de la Commedia dell'Arte et les personnages qu'il a créés tiennent de l'esprit et du contenu des masques.

Je vais lire maintenant un petit morceau de la pièce qui s'appelle la *Piovana*.

C'est le serviteur Gardinello qui parle : à l'occasion du mariage du jeune fils du patron il peut se gaver, remplir son ventre de nourriture ; il dit que, quand le nez sent l'odeur des choses à manger, il se fait très large, autant que la bouche, les oreilles, l'estomac, le ventre.

Mais il faut écouter les mots du serviteur Garbinello. Il est impossible de traduire - même en italien - ce texte écrit dans le violent patois de la campagne de Padoue, une ville pas loin de Venise.

(PIOVANA : MONOLOGO DI GARBINELLO)
==========

Peu à peu, soit dans la réalité, soit sur la scène, le montagnard Zanni a la possibilité de changer de métier. Au lieu de porter le charbon, il peut exercer un métier moins sale et beaucoup moins lourd. Il devient messager d'amour, c'est à dire porteur de lettres aux amants.

A cet égard, il un a un document très important du seizième siècle. Il s'agit d'une merveilleuse pièce anonyme, qui a été découverte parmi des manuscrits oubliés depuis plusieurs siècles. La pièce a été découverte en 1927. Il se trouve dans La *Venexiana* - c'est là le titre d'une pièce anonyme - un Zanni qui s'appelle Bernardus.

Ecoutez, s'il vous plait, quelques petits morceaux de ce drôle personnage, qui parle le vrai patois de Bergame.

C'est le moment où notre porteur de charbon rencontre un jeune milanais dont deux femmes, une jeune veuve et une jeune femme mariée, sont prises de fol amour en même temps.

(LA VENEXIANA : BRANO DI BERNARDUS)
==========

Au début du dix huitième siècle, le Zanni se transforme radicalement. Le (rapiéçage) de son costume prend un ordre géométrique, à larges losanges toujours multicolores. Le masque sur son visage devient stylisé. Il ne s'appelle plus Zanni, mais Arlequin.

D'où arrive-t-il ce nom là? Voilà une des explications qui ont été proposées : un célèbre Zanni qui s'appelait Zan Ganassa, c'est-a-dire Jean Mandibule, au début du dix septième siècle, part pour Paris avec sa troupe et revient en Italie avec le nom d'Arlequin. C'est le public de Paris qui, en applaudissant ses sauts, ses acrobaties, les gestes et les mouvements très rapides, l'a rebaptisé du nom d'un diable de l'ancienne tradition populaire de la France du Nord, le diable rouge Hennequin.

De ce nom là vient Hernequin et ensuite Arlequin.

Mais sous des formes différentes, Arlequin reste psychologiquement et moralement le Zanni du siècle précédent.

Pendant le dix-huitième siècle, il y a une longue suite d'Arlequins qui donne aux publics de toute l'Europe des spectacles merveilleux.

Mais c'est dommage! Peu ou rien n'est arrivé jusqu'à nous : aucun témoignage littéraire! Mais il faut continuer d'autres recherches, il faut continuer l'œuvre des chercheurs dans les bibliothèques italiennes. On pourrait découvrir des documents très importants.

Par exemple, grâce à des indications que j'ai trouvées dans la publication de Vito Pandolfi, j'ai fait la transcription d'une pièce inconnue de Silvio Tomadoni, un écrivain de la fin du dix-septième siècle, *Pantalone mercante Fallito*, c'est à dire Pantalon, le marchand qui a fait faillite. Dans cette pièce, on peut retrouver tous les personnages de la Commedia dell'Arte. Et ce n'est pas un texte improvisé, mais écrit !

Pour vérifier la connexion entre ce texte-là et la c.d.a. improvisée, je suis en train de mettre en scène cette pièce à Venise dans mon théâtre qui s'appelle Théâtre de l'Avogaria. On pourrait en même temps établir les rapports indirects qui existent entre la *Commedia dell'Arte* et Goldoni, surtout en considérant qu'il y a une pièce de Goldoni qui suit la même intrigue et qui a comme sous-titre, le même titre que la pièce de Tomadoni.

Le dix-huitième est le siècle de la décadence de la *Commedia dell'Arte.*

Arlequin maintient les caractéristiques psychologiques des siècles précédents mais il n'a plus la même violence de sentiments. Il est plus effacé.

Sous cette apparence nous le retrouvons en Goldoni.

Ce grand écrivain vénitien transformera Arlequin - comme tous les autres masques - dans une figure réaliste soit du point de vue des sentiments, soit du point de vue de la forme.

Je dis «peu à peu» parce que dans une partie de sa production il conserve les formes de la c.d.a.

En effet, l'Arlequin de Goldoni a encore le même costume du dix-septième siècle et se maintient dans les mêmes lignes de sentiments. Dans l'œuvre de Goldoni, Arlequin reste affamé, messager d'amour, sauf au dernier moment, au moment de la décadence où il devient amoureux lui-même. Cet aspect est tout-à-fait nouveau : il marque le point de passage du personnage de la *Commedia dell'Arte* à la forme du personnage réel qui n'appartient plus à la fantaisie, mais à la réalité quotidienne.

Pour cette raison-là, nous disons que Goldoni a tué la *Commedia dell'Arte*.

Toutefois ce n'est pas vrai ; Goldoni est le denier poète de la *Commedia dell'Arte*. Il a pris l'inspiration, les motifs, les intrigues, l'esprit de ce phénomène théâtral en le transformant, en le nettoyant, si j'ose dire, de toutes les obscurités dont la *Commedia dell'Arte* décadente à ce moment-là était remplie.

Je voudrais lire des scènes où apparaissent les trois aspects différents de l'Arlequin goldonien : l'Arlequin affamé, le messager d'amour et l'amoureux. Dans la *Femme aimable et poli*, la servante Colombina, pour obtenir l'aide d'Arlequin, lui promet des nourritures :

(LE STORIE DI ARLECCHINO P. 35)

= = = = = = = = = = = = = = = = = = =

Dans *L'homme prudent* Ottavio rencontre Arlequin et le reconnaît seulement par le mot : faim.

(LE STORIE DI ARLECCHINO P. 33)

= = = = = = = = = = = = = = = = = = =

Ecoutez encore l'Arlequin de « *La femme à la tête faible* ».

Arlequin doit porter une lettre d'amour, mais il ne se souvient pas de la rue de la maison et alors il ouvre la lettre et, sans avoir rien appris parce qu'il est illettré - il essaye - mais sans succès - de la fermer.

(LE STORIE DI ARLECCHINO P. 58)

= = = = = = = = = = = = = = = = = = =

Lorsqu'Arlequin, dans Goldoni, devient un amoureux, il n'est plus un masque. Il est un personnage normal de la vie.

Même s'il conserve le costume traditionnel et le masque sur son visage, c'est une autre figure tout à fait différente de la tradition.

Il y a une pièce qui montre exactement cet Arlequin.

Il s'agit des *Amants timides*, où Arlequin aime la jeune servante Camille et n'a pas le courage de lui révéler ses sentiments. Ce n'est qu'à la fin de la Comédie qu'il jettera son masque et embrassera Camilla.

Cette action signifie clairement qu'Arlequin a disparu et qu'à sa place, l'homme réel avec les attitudes du quotidien est apparu.

La fantaisie est morte.

La copie de la vie, la réalité – qui est un aspect tout différent de l'art théâtral – la remplace.

J'ai dit tout à l'heure que du Zanni tous les autres personnages de la *Commedia dell'Arte* dérivent, personnages qui prennent des rôles différents.

Parmi la multitude de masques qui jouent sur la scène, je voudrais souligner le second Zanni, qui ensuite se transformera, à côté d'Arlequin, en Brighella ; le soldat ou le capitaine qui parle espagnol et qui se vante d'hyperboliques entreprises belliqueuses et galantes, et qui deviendra dans le dix-septième siècle le symbole de la détestée domination espagnole en Italie ; l'homme savant de Bologne, le Docteur ; le jeune amant et à la fin le personnage du vieillard.

Je ne voudrai *(sic)* parler que du Docteur et du personnage du vieillard.

Pendant la Renaissance, le Zanni Docteur s'appelle Gratiano. Il a fait des études dans la plus ancienne université d'Italie, Bologne.

Et il parle le patois bolognais qui est aussi drôle que le patois bergamasque. Il est médecin, physicien, philosophe et astrologue, mais prétentieux et poseur. Il est le symbole de l'érudition, pas la culture. Il connaît beaucoup de choses, mais il ne comprend rien du tout.

Voici une scène que je vais lire. Je voudrais aussi mimer les gestes, qui peuvent aider beaucoup à la compréhension du texte.

(LA COMMEDIA DEGLI ZANNI BRANO DEL DOTTORE)

Le Docteur reste le même pendant tout le dix septième siècle.

Il change un peu dans Goldoni, où nous le rencontrons de nouveau sous un nom différent : le Docteur Balanzone.

Ici il est devenu un bourgeois, un bon père de famille qui est pressé par beaucoup d'affaires et qui voudrait marier le plus tôt possible sa jeune fille.

Lui même, comme Arlequin, a perdu les éléments comiques de la *Commedia dell'Arte*.

Le patois de Bologne est encore dans ce personnage un motif amusant. D'ailleurs, dans Goldoni le Docteur est une figure normale de la vie, sans l'ironie pour l'érudition qui existe dans le « masque » de la Renaissance.

Le personnage du vieux de la *Commedia dell'Arte* s'appelle d'abord le Magnifique. Ce nom qui signifie généreux, magnanime, veut ironiser sur la vraie nature humaine du personnage qui est en réalité avare et lascif.

De ce côté, il dérive sans doute de la tradition romaine, de vieillarde de Plaute, qui les a hérité à son tour de Pappus de l'ancienne *farse latine*.

Avarice et lascivité, voici tout le comique du personnage et c'est ce personnage qui, comme nous le voyons dans tous les documents iconographiques et littéraires, est un homme fol amoureux d'une courtisane qui toujours le repousse.

Ecoutez les mots qu'il adresse à la jeune femme alors qu'il frappe à la porte de la maison.

(LA COMMEDIA DEGLI ZANNI : ANFIPARNASO)

Dans le dix-septième siècle le Magnifique, en perdant ces aspects prend le nom de Pantalon, qui peut-être signifie « celui qui plante le lion, c'est-à-dire celui qui plante le drapeau de Venise, qui représente le lion de Saint-Marc ». En effet, Pantalon est un vénitien, comme d'ailleurs le Magnifique, un marchand très riche.

Peu à peu, il devient un bon père de famille, très affectueux, surtout envers sa fille.

Ecoutez une jolie rengaine, *filastrocca* en italien.

Pantalone veut marier sa fille Franceschina avec un comte.

Elle dit qu'elle aime un jeune homme. Le père refuse son consentement.

Pendant ce temps, Franceschina pleure et soupire et supplie.

L'amoureux arrive. Franceschina supplie encore son père Pantalon.

Pantalon va tourner autour du jeune homme, en flairant son odeur. A la fin il permet le mariage. Il a reconnu une odeur de famille.

Par la suite, au dix-huitième siècle, Pantalon reste le bon père de famille toujours avare, mais sans lascivité.

Comme l'Arlequin, Pantalon perd progressivement le caractère du « masque » et devient un personnage normal.

Toutefois, il y a une pièce de Goldoni dans laquelle deux vieillards - c'est pendant le Carnaval - gardent quelque chose qui me rappelle les personnages de l'ancienne comédie latine.

Les deux vieillards se rencontrent et parlent de leurs servantes, avec affection, mais aussi avec un peu de lascivité.

Ils veulent aller se distraire, mais tombent d'accord pour se trouver trop vieux et se demandent combien de dents ils ont dans la bouche. L'un dit qu'il en a cinq, trois en haut, et deux en bas.

L'autre n'en a plus.

Tous deux commencent à se disputer pour savoir qui est le plus vieux.

II. SCRITTI SUL TEATRO[22]

II.1 I MOTIVI CHE LO GIUSTIFICANO[23]

L'Avogaria è un teatro-laboratorio per la ricerca, lo studio, la sperimentazione di nuove forme sceniche. In questo senso si può definire teatro di avanguardia. Secondo un concetto particolare. Non riproponiamo metodi, formule, principi né tantomeno testi già sperimentati all'estero: desideriamo piuttosto dare un contributo effettivo, autentico, che solo noi appartenenti ad una particolare tradizione possiamo apportare nel comune tentativo di rinnovare dal profondo, nella creazione, nei contenuti e nella forma, un mezzo di espressione che altre arti hanno ricevuto, scosso, impoverito sia letterariamente che scenicamente. Non sappiamo quale saranno i risultati del nostro lavoro. Siamo tuttavia convinti che nella ricerca di un teatro perduto così come era nelle origini, che solo allora il teatro era comunicazione di spirito, affratellamento, vero mezzo di comunicazione tra gli uomini, non si possa procedere riscoprendo e riproponendo ciò che noi, come uomini storici eravamo all'inizio della nostra civiltà. Riscoprendo noi stessi, la nostra natura, il nostro modo di esistere, di comprendere e di vedere il mondo. In una parola lo stampo che la natura ci ha impresso e che portiamo indelebile nel nostro io, ritroveremo anche il nostro modo di stare insieme, di accumunarci, di comprenderci gli uni con gli altri, angosce, gioie, speranze, dubbi, le giustificazioni di nascere nel nulla, vivere, scomparire ancora nel nulla, il terrore della morte, la necessità di una equa distribuzione dei bei, di uguale diritti.

In questo senso riavremo quel teatro puro delle espressioni che la tradizione da Menandro a Plauto attraverso l'Umanesimo, agli ultimi epigoni del Rinascimento e alle decadenze nel Romanticismo si è essenzialmente involuto sino a divenire una presenza assolutamente diversa e di assumere funzioni diametralmente opposte a quelle degli inizi. In sostanza agli inizi il teatro assumeva il ruolo di "chiesa laica" di comunione di spiriti senza distinzione di elementi passivi e attivi – pubblico e attori. Il teatro era "sito" religioso. Nel significato più lato del termine nei rapporti con il "tutto" e quindi con l'Eterno e gli altri esseri, sia uomini o no.

Alla fine dell'Ottocento lo vediamo trasformato, mutato, irriconoscibile, sia nei contenuti tutti rivolti al racconto di una vicenda - trama, e alla descrizione psicologica dei personaggi singoli appartenenti a classi sociali aristocratiche - nobili e borghesi -, sia nelle forme sceniche atte a esprimere unicamente ciò che è esteriore nell'uomo e nell'ambiente - naturalismo - sia ancora con la pura presunzione di "divertire", di aiutare l'uomo a sfuggire dai suoi veri problemi.

[22] *Scritti sul teatro* (Écrit sur le théâtre) est le nom du dossier dans lequel nous avons retrouvé les documents suivants.

[23] Il s'agit d'un document de neuf pages, écrites à la main au stylo bleu. Il comporte un certain nombre de corrections et de phrases effacées ; quand c'était possible et en fonction du sens, nous avons essayé de retranscrire les phrases ou les mots effacés en les mettant entre crochets. Dans le dossier *Scritti sul teatro*, ce document figure en premier.

Su tali intuizioni e in questo modo di "sentire" il teatro è stato fondato il teatro della Commedia dell'Arte a l'Avogaria. In sostanza noi pensiamo di affrontare i problemi della scena e della drammaturgia ispirandoci alla tradizione a braccia del '500 e del '600 [poiché riteniamo che ci rappresentino]. Essa sta agli inizi di un ciclo storico, o meglio di un "ricerca" Storica e rappresentano verosimilmente nei confronti dell'eruditismo e del manierismo e del conformismo di un teatro che si rifà ai modelli elusivi pervenuti attraverso l'Umanesimo già inquinati di scorie naturalistiche, un momento non solo di "contestazione" contro le vuote e fredde formule di quel teatro, ma anche un momento di astrazione dalla realtà umana, dalla descrizione del personaggio che nel teatro dei letterati risulta frivolo pienamente definito e pianificato secondo le convenzioni presenti e pertanto destinato a divenire "carattere" con l'affermazione del personaggio - tipo.
Non a caso nell'affrontare coraggiosamente l'opera di smantellamento del naturalismo, proprio al teatro dell'Arte italiano si ripensano dei tipi della Commedia dell'Arte, le avanguardie europee dei primi anni del nostro secolo, [proprio Taïrov, Stanislavski, Meyerhold e altri ad affrontare coraggiosamente lo smantellamento del naturalismo].
Dopo gli esperimenti propriamente filologici a Ca' Foscari dal 1949 al 1963 l'Avogaria, nel proporre la riscoperta della *Commedia dell'Arte*, che meglio di altrove per ovvie ragioni di clima culturale e di possibilità di reperimento di materiale [di studio e di ricerca] letterario, iconografico ed anche umano, può essere studiata in due regioni italiane Veneto e Campania. L'Avogaria nel proporre la riscoperta della *Commedia dell'Arte*, ripeto, tiene presenti le intuizioni dei movimenti scenici antinaturalistici europei dal primo novecento ad oggi. In altre parole, la *Commedia dell'Arte* è sempre ai fini di un contributo autentico della tradizione italiana nel contesto degli studi e delle ricerche effettuate in seno ad altre tradizioni letterarie e sceniche, viene sperimentata tenendo presenti le conclusioni dell'Avanguardia europea.
Riteniamo che nelle nostre realizzazioni siano evidenti i segni di recitazione e di gestualità, di comprensione del personaggio, [dell'astrattismo di Taïrov] di naturalità scenografica che sono propri di una avanguardia. Chiaramente riconducibili ci sembrano per quanto riguarda l'impianto scenico l'astrattivismo dei costruttivisti, le intuizioni di Appia, di Craig, soprattutto per quanto riguarda il superamento della scena dipinta e l'affermazione delle tre dimensioni : verticale, orizzontale e di profondità; e il simbolismo e la concezione luministica* degli espressionisti. Per quanto concerne l'attore, il metodo psicofisico di Stanislavski ai fini di manifestazione astratta; l'approfondimento dei motivi del già presente negli espressionisti e sviluppato in direzione mistico sensuale da Artaud e epigoni, il concetto di"straniamento" brechtiano le conquiste gestuali e vocali e la concezione di una recitazione musicale - sganciata, avulse dalla lezione di Grotowski; sul piano drammaturgico la costruzione - montaggio del testo in un contesto, letterario di documenti storici, avviene dalla vicenda cronaca, propria del Piscator.
Crediamo, nonostante questi influssi delle teorie dell'avanguardia, di apportare un qualcosa di diverso, un "quid" che è solo nostro, tipicamente della nostra tradizione: l'attuale movimento di studio del teatro a braccio è strumento, assolutamente spiegabile sul piano logico - nella concezione corale che ci proviene dalla tradizione classica.

L’espressione del suono, della voce umana, è sentita non melodicamente come nel teatro d’involuzione naturalista, bensì polifonicamente. Ci riaccostiamo qui al concetto di cosa perduri nel tempo, riportato dagli uomini non si sa per quali ragioni. Il suono dei singoli, e così d’altra parte si potrebbe parlare del gesto, si concreta nel ritmo [armonico] della pluralità, un concerto di strumenti musicali. Le singole voci umane, in altri termini, agiscono, si esprimono, secondo sistemi di tempi, frequenze e intensità e si succedono, si alternano e si assommano “a canone” all’unisono, con crescendi, diminuendi propri del coro o dalla musica polifonica. La gestualità si accorda pienamente a questi suoni; i corpi vibrano, si muovono a ritmo di questi suoni.

Il linguaggio

Il ricupero di linguaggi antichi è stata per noi fondamentale per la realizzazione di una recitazione così intesa in senso musicale. L’italiano è una lingua solo letteraria. Non solo è complessa sintatticamente e cristallizzata nel lessico. Per cui c’è grand ansia di rinnovamento da parte degli scrittori contemporanei.
Ma non ha in sé valori di immediatezza musicale. Così come l’abbiamo ereditata da tanti poeti e scrittori e letterati.

II. 2 L'ATTORE[24]

Appia (Gio Ponti[25])

Il movimento è la ragione prima del teatro, il movimento inteso come dinamico mutare di forme nello spazio. Chi vivifica, anima, divincola dall'immobilità gli elementi fissi nello spazio (architettura) e chi partecipa del tempo, e cioè della musica, comunicando l'identità del tempo alle arti dello spazio, è l'attore vivo, elemento essenziale del teatro, il creatore del teatro.

Craig (Dhomme)[26]

- Mezzo anti artistico è per l'attore l'abbandonarsi all'emozione del suo personaggio senza il controllo dei suoi nervi e dei suoi mezzi. L'espressione artistica d'un dolore è più toccante che questo stesso dolore. Per giungere a questa espressione, delle pose, gli atteggiamenti e una maschera sono più importanti che tremiti e smorfie. C'è una volontà di stilizzazione nei gesti.
- Quando si parla di Craig si vuole accusarlo delle sue "supermarionette" dell'attore – marionette – egli ha detto che il teatro del futuro sarà non quello dei commedianti, ma degli attori – istrumenti, marionette viventi e personificate. (Credo una reazione all'improvvisazione e alla mancanza di stile degli attori del teatro della tradizione; in passato attore marionetta vivente sia da interpretare come attore che armonizzi coscientemente voce e gesti e tono e allo stile dell'opera, attore che abbia coscienza di essere un elemento operante in un'armonia generale, nella quale deve vivere con la disciplina di uno stile e con i limiti di un tono o di un clima a cui deve assoggettarsi, senza d'altra parte cedere nulla della sua fantasia).

Stanislavski

Vicino alle tendenze di Antoine.

Legato alla verità della scena egli sente i contrasti tra finzione realtà. Episodio della vecchia russa tolta dalla campagna per controllare la scena de "La potenza delle tenebre" che un giorno sostituisce un'attrice malata (che la impersona). Impossibile, impossibile.

Il realismo di Antoine il suo manierismo che lo porta a scoprire un sistema per una "psicotecnica cosciente" per il mestiere dell'attore.

---

[24] Il s'agit de onze feuilles manuscrites recto-verso, écrites au stylo bleu, retrouvées dans le dossier *Scritti sul teatro*. Certaines de ces pages portent l'en-tête avec le logo de Ca' Foscari: "*Teatro Univesitario Ca' Foscari Telefono 29.876 – Telegrammi – Cafoscaritaetra – Venezia – Compagnia Stabile*". Nous appliquons les critères de transcription du texte précédent.

[25] Très célèbre architecte de Milan que l'on a découvert comme étant aussi le Président de l'Association de Palazzo Durini. Stefano Poli conserve dans son studio un dessin original que Ponti avait offert en cadeau à notre metteur en scène. La source de cette note est probablement : Gio Ponti, « Il teatro di Appia, l'opera d'arte vivente », in *Il convegno. Rivista di letteratura e arte*, Année IV, N° 4, 5, 6, avril 1923.

[26] Cf. Sylvain Dhomme, *La mise en scène contemporaine, d'André Antoine à Bertolt Brecht*, Paris, F. Nathan, 1959.

Egli vuole che il commediante non sia più un burattino ma un uomo dotato di virtù morale. Egli deve essere co-creatore; ma non c'è creazione se non dentro un certo stato d'animo religioso, frutto di fervore e disciplina.
Denudare l'animo dell'attore di tutte le preoccupazioni, le contrarietà della vita che distruggono l'attenzione delle cose dell'arte. Come denudare l'animo? Ci vuole un ripianamento invisibile del sentimento e della volontà e soprattutto nulla di ciò che può impedire il pubblico di penetrare l'essenza stessa dei sentimenti e dei pensieri che a loro si propongono. Per quanto realista, egli afferma, contraddicendosi: "il vero artista non deve scimmiottare i fenomeni esteriori del sentimento non copiare le forme esteriori. Non bisogna recitare delle passioni o delle immagini; bisogna agire sotto l'influenza delle passioni e creando delle immagini".
Egli riduce la tecnica meccanica della voce e del gesto che per lui non conducono che al bel canto e alle pose da cartolina illustrata, egli elabora una serie di esercizi fisici in azioni:

- ricerca di uno stato pre-creatore attraverso la concentrazione e il rilassamento dell'attore.
- azione sulla nascita dei sentimenti.
- tutta una serie di esercizi d'improvvisazione.

Nel campo della creazione St. vuole che l'interprete approfondisca la sua conoscenza del personaggio al di là dei limiti delle opere, ch'egli tenti di identificarsi nel personaggio nelle azioni quotidiane, d'inventare degli avvenimenti al di là delle peripezie definite dall'attore.

Meyerhold[27] : La sua concezione "bio-meccanica" che ha il fine di liberare l'attore proletario dalle sua situazione subordinata e per donargli il primo posto per razionalizzare il movimento, porta M. alla concezione craighiana della super-marionetta. Ma in Craig tale concetto è frutto dell'ironia anglosassone, mentre in Majerchold, discendete dai prussiani e marxisti, portato all'estremo: il corpo rotto alla ginnastica meccanica, lo spirito rotto alla ginnastica politica.

All'attore sono interdetti la psicologia e il sentimento: esso deve esprimersi salendo e scendendo scale, piani inclinati, saltando e facendo capitomboli. La parola è neutra e non deve mai accarezzare o piacere. Deve essere incolore. Dove l'emozione s'intensifica, le ruote e le ali dei mulini della scena si mettono a ruotare su un ritmo sempre più accelerato. Abbiamo la concezione del dinamismo puro.

[27] Nous avons été contraints de déplacer cette partie concernant Meyerhold ici, pour une question de cohérence interne, vu qu'il s'agit de sa conception de l'acteur ; d'ailleurs, le passage était intitulé *Attore*. En réalité, ce texte était écrit sur une page volante placée après la partie dédiée à « La scène Allemande ».

II.3 COSTUMI

Craig

- Egli li vuole accordati allo stile della loro epoca, ma poco a lui importa la verosimiglianza storica.

"Si vous voulez dessiner des costumes n'imitez pas les livres d'histoire du costume. Laissez aller votre imitation. Habillez vos personnages suivant votre fantaisie. »

Evreïnoff

- Studio documenti, testi etc. non per riprodurre uno spettacolo antico ma per ritrovarne l'atmosfera e il tono.

Mayerchold

- Costumi per "*Cocu magnifique*" una casacca blu sul tipo di quella degli operai per i due sessi, che ha il vantaggio di lasciare la libertà massima ai movimenti.

Espressionisti

- Trucco: verde per il viso terrorizzato, altri rossi e violetti.

K. H. Martin - ne "La vedova ebrea" la più parte dei costumi lascino vedere l'ombelico questa mancanza di pudore permetteva all'attore di recitare nel pudore e nella delicatezza.

Teatro politico Piscator Abbiglia gli attori (i masnadieri) in modo moderno per farne degli eroi rivoluzionari (legato alla lotta marxista)

II.4 LUCE

Appia (Gio Ponti)

La luce sta allo spazio come il suono sta per il tempo.

Il colore è un derivato della luce. Solo il colore vivente, cioè proveniente dalla luce, e non il colore dipinto, è quello che si accorda alla espressione drammatica teatrale.

La colorazione dipinta è fissa e non suscettibile di imitazioni è perciò anti drammatica

Espressionisti : Fasci di luce colorata decompongono lo spazio e isolano i personaggi.

II.5 RAPPORTO MUSICA CON GLI ALTRI ELEMENTI

Appia (Gio Ponti)

Dice Gio Ponti della concezione appiana: " la musica è quella che fissa, misura, amministra il tempo: ha il meraviglioso potere di creare un tempo ideale contenuto nel tempo normale" e ancora "la musica poi, come arte, contiene direttamente la nostra emozione; artisticamente non significa, è."

Appia dice: "La musique impose aux mouvements du corps ses durées successives. Ceux corps les transment aux proportions de l'espace".

II. 6 LA SCENA

Piscator : I° volta proiezioni che si mescolano al teatro

Brecht - Teatro politico : Non film, macchine, simboli allusivi. Solo qualche massima rivoluzionaria proiettata sul fondo della scena.

Meyerhold : « *Revisore di Gogol* » (1926) La sua più interessante messa in scena.

M. prendendo pretesto da una frase di Gogol: "spazzare in un bel mucchio tutto il male della Russia". Autore dei progetti decorativi della messa in scena, del ritmo della ripetizione dei pezzi di musica, degli effetti della luce e della biografia dei personaggi, egli si serve di mobili, d'arredati artefatti.

"Diviene quasi un film in quindici episodi, la costruzione di fondo è un grande emiciclo in legno liscio con porte. L'azione si sviluppa in carrelli che escono dalle quinte al suono di fanfare. I mobili sono dell'epoca ma con una esagerazione che corrisponde al grottesco voluto dalla messa in scena. Tutto ridotto al minimo: un angolo di salone, di spogliatoio. Al contrario gli oggetti sono dei pezzi di museo, e pur tuttavia l'azione, come la tratta M., non ha nulla di realista".

Tedeschi (1918-24) - Espressionismo :

Jenner : Scena nuda, tesa di tendaggi. Nessun elemento scenico solo un complesso di scale disposte secondo diverse direzioni e un insieme di praticabili di diverse altezze.

Brecht - Espress. : Elementi realistici nel mondo stilizzato all'estremo degli espressionisti.

Prigione fatta di fili di ferro a grandi maglie: in preda alla demenza l'inferriata vibra e stride.

La scena (*deuxième partie*)[28]

Appia (S. Dhomme)[29] :

- La scena non più superficie piana, Appia l'anima di scale e di cubi praticabili. Egli inventa un complesso di piani inclinati che modificano il volume della scena e permettono una grande possibilità di mutamenti.
- Egli abolisce la ribalta per dar modo allo spettatore d'essere immerso nei sortilegi dei suoni, movimenti e di luci.

(Gio Ponti)

- Appia sostiene che l'architettura attraverso la luce e colore è elemento, mobile, vivo, suscettibile di partecipare alla verità mutevole del dramma. Essa ha in sé l'elemento spazio che vive anche per il sempre mutevole rapporto con l'azione dell'attore. Scultura e pittura invece sono elementi piani e immobili, contenendo già di per sé chiusa e compiuta l'azione.
- Appia sostiene la necessità di un'architettura elementare determinata da strutture ripide orizzontali e verticali che contenga pilastri, scalinate. Tale architettura suscita delle risonanze plastiche alla presenza vivente dell'attore.
- La pittura non è elemento vivente. Ad essa è negata la partecipazione drammatica "l'art dramatique ne pas une art, dans la forme littérarie du terme, qu'en renonçant à la peinture".

Craig :

- « vous pourrez suggères à la scène tant ce qui existe, public, vent, soleil, neige, grêle, chaleur intense ; mais vous n'y arriverez jamais en cherchant à imiter seulement la nature ».
- Abolizione del sipario.

G.Fuchs :

- Contro il naturalismo, per una scena semplice. Impossibile emulare la ricchezza e la bellezza della natura.

Fritz Erler (Monaco 1907):

- Ridurre la scena a qualche elemento essenziale e decorativo, accordare i mezzi scenici a una visione sintetica dell'opera, non è solamente ricreare l'unità di un testo e la sua particolare espressione ma fare il primo passo verso una trasformazione totale della materia teatrale. Gli sembra che il teatro abbia preso coscienza dell'impotenza a ricostruire la realtà e si è applicato a ricomporre una realtà propriamente teatrale. La messa in scena non si sforzi più di creare l'illusione della semplice realtà, di "far credere che" ma tenti di far "immaginare che". La scena non è che il trampolino offerto all'immaginazione dello spettatore.

[28] Cette deuxième partie relative à la "scena" était placée après les "*notizie storiche*" pour une question de cohérence et vu qu'il s'agit de notes, nous avons pris l'initiative de la déplacer à la suite de la première partie.

[29] Sylvain Dhomme, figure méconnue du théâtre français, metteur en scène et homme de théâtre passionné mais dilettante. Il a écrit en 1959 *La Mise en scène contemporaine, d'André Antoine à Bertolt Brecht* (Paris, F. Nathan, 1959)

Gerle :

- Dato questo, tutto è possibile sulla scena. Il teatro potrà rappresentare tutto che si sarà capaci di far immaginare.

Copeau :

- Dopo la visita a Craig a Firenze egli innova le sue idee sulla scena. Craig esercita con la sua spiritualità una grande influenza su Copeau. Così nel 1919 comincia il II periodo di J. Copeau: [...] nuta come nel 1913 il sistema di illuminazione è perfezionato. Dispositivo automatico per la luce[30]. All'opposto de la "boîte à illusion", all'italiana: non ribalta, nessuna barriera tra pubblico e scena; il sipario si inserisce nelle pareti.

  Scalini conducono il palcoscenico al pubblico, nessun limite tra scena e pubblico. Al fondo della scena un dispositivo fisso, un arco, con scale dissimmetriche portano a pini sopraelevati. Perché l'azione possa svilupparsi in senso verticale. Questa costruzione si presta a variazioni: qualche praticabile, elementi di muro, porte, un balcone, un'inferriata, del trovarobato e mobili servono a indicare i luoghi dell'azione e il loro carattere. Non imitazioni della realtà, ma indicazione di suggestione. Copeau confessa di aver appreso tali necessità dal contatto con Craig e Appia.

Evreinff (1910-11) :

- V[edi] costumi.
- Non il 4° muro come in Stanislavski, non uno spettacolo in cui il pubblico doveva scrutare furtivamente, ma un teatro che cercava di scaturire nel mezzo del pubblico.
- Quindi fuori dalla creazione della scena convenzionale all'italiana, in grandi luoghi chiusi. Questo annullamento dell'architettura teatrale occuperà tutto il teatro russo.

Meyerhold

1° momento

- Niente illusione, nessuna scena, non il sipario: delle forme geometriche diverse devono mettere in valore i rappresentanti di folle.
- Non ribalta ma una specie di spazio scenico che poteva ricordare l'antica orchestra: motto : avvicinamento tra attore e spettatore.
  Dopo rivoluzione russa (per le " Cocu magnifique" 1922).
- Piattaforme, scale, piani inclinati e ruote di mulino che ruotano nei momenti in cui l'azione (che dagli attori è espressa in senso incolore) si intensifica. Concezione di dinamismo.
- M. non ha portato alcune idee rivoluzionarie: egli ha fatto alleanza coi futuristi con una teoria intellettualistica borghese.

[30] Mariano Fortuny propose une maquette du Théâtre Olimpico et d'un autre théâtre dont il conçoit tout le système d'éclairage. C'est en effet l'époque de la naissance de l'éclairage technique.

II.7 AUTONOMIA DELL'ARTE DRAMMATICA

Gordon Craig e Appia (S. Dhomme)

- Per primi annunciano la venuta di una nuova arte, quella della messa in scena.
- Ricercano uno spettacolo che sia in se stesso materia d'arte.
- Concepiscono uno spettacolo in cui parole, scena, movimenti e luci siano come gli strumenti di un'orchestra che compongono il complesso sonoro di una sinfonia.
- Preparano la venuta di un'"arte drammatica indipendente" (Craig).
- Attendono l'apparizione di un uomo nuovo "l'artista di teatro" (Craig) che sia una cosa diversa dell'autore, ma più che il "metteur en scène" "il drammaturgo" (Appia).

N.B. : per quanto utopistico sembri il loro sogno di un'arte drammatica che sia autonoma, indipendente, sufficiente a se stessa, essi sono i primi a [comunicare] a presentire e a concepire l'esistenza di una teatralità specifica.

Secondo Appia (Gio Ponti) tutte le arti – in espressioni armonizzanti – concorrono alla realizzazione dell'arte drammatica: lettere, musica, pittura, scultura e architettura (e direi io: danza, come estremizzazione del gesto e mimica come simbologia realistica del gesto).

- L'autore o compositore non sono artisti di teatro. La loro concezione non esiste ancora nel teatro. (Sarà compito dell'artista di teatro, il regista, di darne forma teatrale).

II.8 Concetti teatrali

Taïrov : Dice che "il teatro si dibatte tra le catene del naturalismo quotidiano, oppure si trascina nel formalismo dello stile decadente".

Espressionisti tedeschi (1918-24)

Jenner :

Mondi sintetici e quelli analitici, opponnendosi alla ricchezza scenica e a Reihard.
6 soldati ad esprimere la battaglia del *Riccardo II* di Shakespeare.
Interpreta senza scrupoli d'erudito. Si serve del teatro come d'una materia prima feconda e disponibile. Hamlet è un anarchicoin una società in decomposizione.
La scena nuda è popolata di sogni violenti.

René Lauret : Nel suo libro eccellente sul teatro tedesco di questo periodo nota:

- il sentimento si spinge senza limiti
- non vedere, ma contemplare
- non fotografia ma visione
- l'artista deve creare la sua realtà
- non fatti notati come veri, ma l'immagine del mondo deve essere riflessa nella sua sua autenticità.

- Filiazione dello "Sturm und drang"
    - Sentimenti senza costrizione
    - Negazione della morale e della causalità
    - Grido e provocazione
- Visione soggettiva del mondo
- Fondamentalmente anti naturalista
- Estrema stilizzazione dei mezzi della messa in scena
- Annientazione di ogni regola e tutti legami logici; meccanismi di situazioni legate solo dal caso, talvolta.
- I personaggi divengono dei tipi
- Tentativo di dare una fisionomia moderna al destino dell'uomo perduto nel mezzo di un mondo selvaggio

Forma scenica – non rappresentazione delle apparenze ma espressione delle violenze interiori

- simboli dinamici attenuati per una deformazione e distorsione delle apparenze della realtà.

« Teatro politico »

Piscator :

- rendere presente il passato. Quindi si serve di testi del passato per esprimere le sue idee marxiste.

Piscator opposto all'espressionismo: - Non il grido e provocazione ma la prova

- Non toccare ma convincere
- Non astrazione assoluta ma elementi della realtà.

Egli vuole trovare il teatro corrispondente alla concezione marxista.

Brecht (Post espressionismo) :

- Verso concezione epica.
- Ne *La Madre* di Gorky : realismo russo. Brecht delinea il quadro e tenta di descriverci l'azione caratterizzando il comportamenti dei eprsonaggi. Cerca ogni espressione eroica o sentimentale per cercare di stabilire le attitudini e le loro origini, la loro evoluzione e le loro conseguenze. Egli introduce delle canzoni che caratterizzano l'azione.

II.9 CONCETTI GENERALI DEL TEATRO

Appia : - Tempo, spazio e colore viventi sono i movimenti dell'arte drammatica. Il loro insieme è teatro perfetto.

- Musica, architettura rigida, luce colore ambientale e corpo umano ne sono il materiale tecnico.
- Testo e scrittura ne accompagnano i significati.
- Condizione del teatro è la vita. Quindi solo teatro vivente, il flusso del movimento della vita. Il motore incessante della vita. (Solo quindi i mezzi

dinamici e capaci di esserlo con la presenza viva di un rapporto sempre nuovo, dell'attore, creano il teatro).

Craig : - « L'art du théâtre n'est ni le jeu des acteurs, ni la pièce, ni la mise en scène, ni la dense; il est formé des éléments qui la composent: du geste, qui est l'âme du jeu, des mots qui sont le corps de la pièce, des lignes et des couleurs qui sont l'existence même du décor, du rythme qui est l'essence de la dance ».

Stanislavski : - Passo importante per la messa in scena è l'introspezione dell'invisibile, il superamento delle apparenze. Da una dimensione nuova al naturalismo. Lo compie e lo termina.

Everinoff : - Riteatralizzare il Teatro. Teatro è una realtà mentoniera come la vita stessa è spettacolo e l'uomo manifesta la sua esistenza recitando.

- [io compresi che senza l'elemento teatrale dissonante dal positivismo del mondo, noi rischiamo in verità di perdere il gusto dell'esistenza che diverrebbe senza questa specie un piatto troppo insipido per essere accettato.][31]
- Il suo studio dei documenti, testi, collezioni, è non per riprodurre uno spettacolo antico ma per ritrovarne il tono, l'atmosfera. Si occupò di "la Commedia dell'Arte" in pieno naturalismo i suoi spettacoli mostrano l'esempio di forme opposte e ogni imitazione costruita unicamente per il piacere e la perfezione dello spettacolo.

Meyerhold - "concetto del costruttivismo da cui" nel periodo rivoluzionario egli inventa il teatro bio-meccanico, sorretto da ragioni ideologiche ed etiche. Egli vuol "liberare l'attore proletario dalla sua situazione subordinata e dargli il primo posto e razionalizzare il movimento".

- Nel "*Cocu magnifique*": liberazione dall'illusione per mezzo di entrate visibili degli attori, sintesi delle piccole scene, violenza nell'utilizzazione della musica e dei movimenti, espressione nell'invenzioni delle impostazioni d'assieme: tutto questo non è trascurabile nell'esperienza di Meyerhold. Lo ritroveremo nell'utilizzazione di tali procedimenti.

[31] Poli a marqué "non" à côté de ce paragraphe, que nous restituons entre parenthèses.

II.10 NOTIZIE STORICHE

Appia : si rivolse al dramma wagneriano. Egli ha scritto delle didascalie per i movimenti e l'illuminazione per realizzare una messa in scena come opera d'arte. Le sue soluzioni scenografiche delle opere di Wagner sono di una validità indubbia e di una sostanziale originalità.

- Le reazioni realistiche e anti naturalistiche danno un colpo definitivo alle forme morte, liberando il teatro dalla tradizione originale.

Craig e Appia : continuano questa liberazione e per i loro concetti sui mezzi scenici, essi presentiscono l'avvenire dell'arte teatrale. Essi fanno un vasto inventario di tutti i mezzi della scena e tentano di portarli al loro grado di espressione più efficace. Essi sono gli inventori di un numero considerevole di materiali teatrali i cui valori influenzeranno per lungo tempo l'arte di teatro.

Georg Fuchs : in guerra contro il lusso e le striscioline d'oro di certe messe in scena e contro il naturalismo. Contro le *Grand opéra*, contro la sontuosità e la pompa. Egli è per un teatro di semplicità. Questo naturalismo ha reso il pubblico più esigente in fatto di "naturale", non ha fatto che migliorare le combinazioni sceniche, senza mai giungere all'effetto desiderato. Necessità di riformare la scena stereoscopica.

Erler (vedi note scena)

M. Reinhardt : I trionfi di R. non possono interessare che il perfezionismo artigianale delle idee precedenti e non la storia della messa in scena

Copeau : Non rivoluzione ma una riforma che non si esercita che nella morale e nella forma.

Stanislavski : Ricerca di una verità interiore che riscatti il naturalismo formale di St. e restituisca al teatro il potere di rendere percettibile l'invisibile. Eppure egli era strenuo fautore del realismo e si dispera ogni volta che egli sente il divario tra la finzione e la realtà. Questo era origine delle sue inquietudini, lui che cercava il vero nel teatro.

Nicolas Efremoff (nato 1879) : tenta di unire una filosofia antologica e la teatralità. Apostolo della reteatralizzazione assoluta del teatro. Per lui il teatro è una realtà mentoniera, come un gioco; ma anche la vita e la sua realtà sono un gioco, e l'uomo manifesta la sua esistenza recitando.

Meyerhold (vedi scena concetti generali etc.)

Seguaci di Meyerhold:

Ferdinandov – "Noi insistiamo sino alla pedanteria su una forma metrica e ritmica obbligatorie per lo spettacolo, forse secca e primitiva ma assolutamente esatta: alternanza psicologica, declamazione, gesto meccanico, accompagnamento musicale, uniforme di tutti gli elementi in una sola soluzione musicale" EGLI è ARRIVATO A STABILIRE UNA SORTE DI RIPETIZIONE MUSICALE CHE GLI ATTORI NON avevano che da studiare.

Serge Radhlof – ricercava un'espressione che avrebbe prodotto del movimento.

Taïrovf – Contro il verismo e il teatro di stile di Meyerhold. Vira della costruzione ritmica dei gesti e delle parole.

Espressionisti 1918-1924 :

Jenner : pre-espressionista. Modi stilistici opposti a quelli ….. che rimproverava a Reinhardt. Contro la ricchezza e grandezza spettacoli. (Battaglia di *Riccardo III* Shakespeare, con solo 6 personaggi) egli non cerca di sedurre ma di creare un clima.

Brecht espressionista : Si preoccupa già di introdurre dei dettagli realistici nel mondo stilizzato dell'espressionismo (il rumore di un cucchiaio sulla scodella di ferro) ad es. per poco egli si avvicina al movimento de "*Le Théâtre politique*" (fino al 1934)

Teatro politico tedesco :

Piscator : Fonda il suo teatro nell'unità ideologica che può unire la sala e la scena. Lo spettacolo: una successione brutale di fatti in cui appare una interdipendenza con il pensiero didattico marxista. Ciò porta a modificazioni sostanziali del testo (non possiamo discernere la fecondità presente dal passato). Egli completa il testo con azioni inventate onde rendere scenicamente evidenti le contingenze sociali ed economiche che determinano le azioni individuali

III. SCRITTI VARI DI POLI RECENTI E LONTANI

III.1 PROGETTO DI COSTRUZIONE DI UNA SCUOLA DI ARTE DRAMMATICA PRESSO IL TEATRO UNIVERSITARIO DI VENEZIA – CA' FOSCARI[32]

1. Sotto gli auspici del comune di Venezia in seno al teatro Univ. Di Venezia viene istituita una Scuola di Arte Drammatica
2. La Scuola di A. Dr. Ha il fine di formare attori del teatro di prosa
3. Alla Scuola di A. Dr sono preposti il Direttore e il consiglio dei professori.
4. Il Direttore viene nominato annualmente dal Sindaco su Proposta dell'Assessore alla Pubblica Istruzione.
5. Il Consiglio dei professori è costituito da tutti gli insegnanti della Scuola, nominati annualmente dall'Assessore alla P.I. su proposta del Direttore.
6. Sono compiti del Direttore:
    a. proporre gli insegnanti
    b. stabilire l'orario settimanale degli insegnamenti
    c. autorizzare, con le modalità che crederà opportune l'eventuale partecipazione degli allievi a rappresentazioni in pubblici teatri aventi una seria direzione artistica
    d. creare l'andamento didattico e disciplinare della Scuola
    e. assumere eventualmente un incarico d'insegnamento
7. Il Consiglio dei professori è presieduto dal Direttore.
   Ad esso spetta:
    a. approvare all'inizio dell'anno scolastico, la distribuzione oraria dei singoli insegnamenti
    b. prescegliere i lavori per i pubblici saggi
    c. deliberare circa l'esclusione degli allievi dalla scuola dopo due mesi di prova e l'ammissione degli stessi agli esami.
8. Il personale della Scuola è costituito dal Direttore dagli insegnanti e dal Segretario
9. Al Segretario spetta il compito di curare l'organizzazione e l'amministrazione della Scuola
10. Il corso della Scuola è annuale
11. Gli insegnamenti consistono in una materia fondamentale, recitazione e nelle seguenti materie complementari: storia dell'arte Teatrale [ed estetica Teatrale]; improvvisazione mimica e trucco
12. L'orario settimanale dell'insegnamento consiste in ore 6 per la recitazione, in ore 3 per l'improvvisazione ed in ore 2 per la storia dell'arte Teatrale.
13. Alla Scuola si è ammessi in seguito a esami

L'esame di ammissione consiste [in una prova di cultura generale] nelle seguenti prove:

[32] Il s'agit d'une page manuscrite recto-verso rédigée dans une écriture soignée.

a. cultura generale
b. recitazione di un brano di opera Teatrale scelta dal candidato

Sono dispensati dalla prova culturale: candidati in possesso almeno di licenza di scuola media inferiore.

14. le domande di ammissione alla scuola, redatte in carta semplice, debbono essere dirette al Direttore. I candidati minorenni dovranno presentare altresì il consenso scritto dei genitori o di chi ne fa le veci.
15. Gli allievi non possono partecipare a rappresentazioni in teatri pubblici o privati, senza l'autorizzazione del direttore. Per gli studenti minorenni è richiesto anche il consenso dei genitori o di chi ne fa le veci. Gli allievi sono obbligati a provvedere a loro spese degli abiti moderni occorrenti per i pubblici saggi e al materiale per le esercitazioni di trucco. Dopo i primi due mesi dall'ammissione, l'allievo che non abbia dimostrato sufficienti attitudini può, senza rimborso delle tasse pagate venire escluso dalla Scuola con deliberazione del Consiglio dei Professori.
16. L'anno scolastico di 6 mesi. Alla fine di esso il Consiglio dei Professori decide sull'ammissione dei singoli allievi all'esame finale.
17. Gli esami di compimento del corso si tengono in un'unica sessione
    i voti, espressi in decimi, sono assegnati collegialmente dalla Commissione esaminatrice composta da tutti gli insegnati.
18. Per il conseguimento sia dell'ammissione che della promozione finale la votazione minima è di sei decimi.
19. L'esame finale consiste nelle seguenti prove:
    a. recitazione di un brado da un opera teatrale
    b. Trucco
    c. Esposizione di un periodo dell'arte Teatrale, in conformità ai programmi svolti durante l'anno.

20. Il Consiglio dei Professori su proposta del Direttore o di un singolo insegnate può espellere dalla scuola, senza rimborso delle tasse pagate, gli allievi che si assentino dalle lezioni per un numero complessivi di dieci volte in un anno scolastico. Le punizioni disciplinari sono le stesse stabilite per le scuole medie.

TASSE

Esame d'Ammissione alla scuola	L. 300
Immatricolazione	L.
Frequenza	L.
Esame di completamento del corso	L.

III.2 I PULCINELLA TIEPOLESCHI[33]

I Pulcinella Tiepoleschi danno il benvenuto di Venezia e delle sue maschere agli ospiti venuti dai più lontani paesi.

Venezia è la patria delle maschere della Commedia dell'Arte. Venezia ha dato loro la vita. È una vita che sembra non legata al tempo, non soggetta alla caducità delle cose mortali e pertanto eterna.

Le maschere vivono segrete di una vita che non muore in questa meravigliosa città.

Vivono invisibili nei canali, nei campielli, nelle calli.

Riappaiono di tanto in tanto, come fantasmi, nelle loro forme antiche.

Ma riappaiono soltanto a chi ama Venezia e sente il fascino della sua bellezza.

Riappaiono danzando. Sembrano liete, ma nei loro movimenti c'è una leggera vena di malinconia. È forse la malinconia per una città che sta morendo giorno per giorno e che scomparirà se gli uomini che la amano, non la salveranno.

Ma questa sia [una sera lieta] una sera di festa. I Pulcinella vi recheranno, a ricordo di Venezia, un piccolo dono. Il dono è una maschera per ognuno di voi. La sorte vi porterà o una maschera che i Pulcinella hanno fatto con le loro mani secondo la tecnica dell'antico artigianato veneziano, oppure una maschera stampata con tecnica moderna.

Il giorno dell'epifania.

Il Consiglio dei Dieci, la somma istituzione della Repubblica, si riunisce nel Palazzo Ducale. Non ci sono da emettere decreti politici, amministrativi, fiscali o penali. C'è solo da dare l'inizio a un periodo di feste.

Appare il Doge. Egli da l'annuncio del Carnevale.

Venezia assumerà un altro aspetto. Vestirà colori più splendenti. Sarà un periodo lieto, gaio, felice.

E sarà concessa l'entrata nella città dei comici dell'arte.

Verranno i vecchi rossi Pantaloni, i ridicoli dottori bolognesi, le avvenenti cortigiane e una schiera di Arlecchini e Brighella bergamaschi, e di giovani colombine.

Tutta la città improvvisamente si trasformerà.

La vita perderà il suo aspetto severo e grave.

I comici dell'arte irromperanno nelle piazza a recitare le loro comiche commedie, i gondolieri felici remeranno nei canali.

Conducendo nobili e popolani nei luoghi di spettacolo. E i Pantaloni, Arlecchini inseguiranno nelle calli gremite di gente le rosee e belle Colombine.

Con questo canto allo splendente sole del Mediterraneo, le maschere della Commedia dell'Arte porgono il saluto a tutti voi che siete giunti da lontano per vedere ancora una volta questa nostra amata Venezia.

[33] Il s'agit d'un document manuscrit composé de trois feuilles recto-verso, rédigé dans une écriture soignée ; chaque page est numérotée (1a -1b -2a -2b -3).

III.3 IL SOCIALISMO AL POTERE[34]

Il socialismo è al potere.
Noi l'abbiamo sognato il socialismo.
con le scarpe gonfie di pioggia e di fango.
con gli abiti rivoltati dalle divise militari
che avevamo portato nel fango dell'Albania.
Le tessere annonarie sono biglietti da diecimila lire.
Riposte come reliquie nei cassetti delle tavole affamate.
Il socialismo è al potere.
Ti abbiamo desiderato, o socialismo
nelle umide cantine dove si recitava ogni sera il triste teatro dei bimbi vocianti
intorno a giocattoli di cartone intrisi di saliva.
Le donne curve sui mastelli, piegate sulla tavola
Come compassi sgangherati.
Il socialismo è al potere.
Ti abbiamo voluto o socialismo e abbiamo inneggiato alla Repubblica nelle pizze.
Dove si ballava la Campagnola
brindando nauseabonda quella vite.
Ubriachi di libertà, di colori di bandiere senza stemma,
Gli uni nelle braccia degli altri, migliaia nelle pizze,
assordati dagli altoparlanti,
abbiamo gridato al socialismo.
E' al potere il socialismo.
Le sue bandiere rosse si stendono nel cielo al vento.
Sopra i ricordi dei giorni in cui noi fabbricavamo le scarpe
con i cinturoni delle divise fasciste.
Le tasche indice
di polvere di tabacco per la sigaretta serale.

[34] Cette composition poétique manuscrite a été retrouvée au verso d'un contrat de travail du Palazzo Durini, avec l'en-tête suivante : *Compagnia del teatro studio di palazzo durini Milano – via Durini 24 – tel 708819.* On peut donc dater le document entre 1964 et 1967.

III.4 EVVIVA LA PROSTITUZIONE[35]

Noi costituiremo un bene pubblico
largamente richiesto
per i bisogni di una razza che altrimenti si castra
di una razza che ha necessità di pungolare i suoi istinti
più nobili, quelli della procreazione.
È un mestiere nobile, se ben regolato da leggi dello stato.
È una professione sacra, come il fallo dei primitivi.
Noi siamo quello che siamo di natura, Donne.
Non falsificate da storti principi maschili.
Evviva la prostituzione.
Lungo la strada dove la nebbia inonda il mio corpo
di freddo, attendo di professare la mia arte di donna
di donna animale, ma di donna.
Sono donna che se ne frega del focolare domestico
ma che vorrebbe un calorifero di stato per scaldarsi il culo e le cosce
prima di lavorare.
Vorrebbe un circolo Cral[36] o dopolavoro
dove scambiarsi quattro bestemmie con le colleghe
e non l'angolo di una strada, di notte,
accanto ad una macchina che distribuisce sigarette.
Evviva la prostituzione.
Ma quella di stato, quella difesa da norme umane
E non dall'atteggiamento ambiguo dei poliziotti,
che arrivano professionalmente con le camionette.

[35] Cette composition poétique manuscrite a été retrouvée au verso d'un contrat de travail du Palazzo Durini, avec l'en-tête suivante : *Compagnia del teatro studio di palazzo durini Milano – via Durini 24 – tel 708819.* On peut donc dater le document entre 1964 et 1967. Il est intéressant de remarquer que la thématique de la prostitution sera centrale dans le spectacle *Mamole e Buli*, que Poli crée pour la compagnie de l'Avogaria en 1976, et que nous analysons dans le *corpus* de notre thèse, cf. le paragraphe IV. 3 *Mamole e Buli : création dramaturgique individuelle*, au chapitre deux de la troisième partie.
[36] Acronyme de *Circolo ricreativo assistenza lavoratori* (Centre récréatif d'assistance aux travailleurs).

III.5 VECCHIO - MEZZANO[37]

Vecchio La vacca di mia madre!
Mai vista una donna così bella. Sono conturbato, attonito, stupito, intorpidito anzi.
Un viso che irraggia luce più che il sole; occhi che scintillano come stelle!
Io ardo tutto, la notte non riesco a trovare pace tra le corti. Il cuscino me lo metto sulla pancia e lo monto. Macché. Mai un attimo di sollievo.
Oh le guancie rosse come fragole! Le sopraccigli nere, la fronte spaziosa, il naso dritto. Sono ormai sul finir dei miei anni, ma il mio desiderio è ancora più acceso che in un giovane.

Mezzano Che vuoi sperare hai un viso colmo di bitorzoli come un orto mal coltivato.
Il naso è una lunga carota che il tempo nel suo trascorrere ha impallidito, gli occhi son di cenere spenta, orlate di crini densi e bianchi che vuoi sperare.

Vecchio ma io ne sono follemente preso, incantato, stregato.
Oh i suoi capelli che riluciono più dell'oro, e il lungo collo più candido della neve. S e tu non mi aiuti io morirò una morte di strazianti sofferenze. Aiutami, tu sai che io sono ricco, sai che ti ricompenserò generosamente.

Mezzano Ma quando ti incontrerà non penso che potrà sopportare la bruttezza del suo volto.

Vecchio Ma [prova] non tralasciare di tentare.
Io languisco d'amore, sono preso come un pesce al l'amo, come un uccellino nella ….. Mi struggo come ghiaccio al solo, come la cera che si stacca dalla forma davanti al fuoco.

Mezzana Ma a parte la bruttezza, sei vecchio [cadente], l'artrosi ha deformato la tua schiena su cui è sorta una protuberanza, come la gobba di un cammello: le gambe si piegano all'infuori, si torcono. I piedi sono ammassi informi di callosità e di unghie contorte.

Vecchio Ma non tralasciare di tentare. Tu sai che la donna reca in sé misteriosi desideri, talora perversi e che i suoi sensi sono stimolati, accesi, conquisi da immagini non armoniche.

Mezzana Non posso, credimi, anche se la mia povertà abbisogna del tuo aiuto.

Vecchio Tenta o morirò. Mi consumo di ora in ora. Un fuoco arde dentro di me, violento e indomabile. Non è amore quello che mi colpito ma insana follia.

Mezzana Le tue lascive, vecchio, mi inducono a tentare. Spero che con il mio aiuto lei soddisferà il tuo desiderio. Quanta gente riesce con il mio aiuto a ottenere ciò che risulterebbe impossibile avere!

Vecchio Tu mi ridai la vita, come una tenera madre. Quel che posseggo sarà tuo.

[37] Document manuscrit retrouvé dans le dossier "*Scritti Vari di Poli recenti e lontani*", composé de deux pages non numérotées.

La speranza è nata in me nuovamente, e il mondo mi sorride. Ecco il mio sogno. Una borsa di lucenti zecchini perché tu possa condurre agiatamente gli ultimi anni della tua vita, senza stenti o miseria alcuna.

Mezzana Dio ti rimeriti nell'altra vita.
Attendimi che fra non molto ti porterò la risposta della tua donna.

Come stai, mia cara, bellissima figliuola
Tu meriteresti di andar in sposa al principe, ad un re. Comunque con un uomo di grandi doti e di immensa ricchezza.

Donna ma, …, io sono già sposa.

Mezzana Lo so. Ma come può piacerti tuo marito: è brutto e tu sei bellissima.
Ma come può amarti con le sue mani grandi e enormi?
Come può afferrarti e stringere quei pomellini che prorompono dal tuo petto? Come accarezzarli dolcemente nei capezzoli vellutati, lui con le sue mani ruvide, aspre.

Donna Io mi meraviglio che tu mi parli d'el

Mezzana Come può la sera quando il sole cala e le onde invadono monti e valli e invadono le tue stanze, spogliarti davanti ai suoi occhi che luccicano rossi come gli occhi dei demoni.

Donna Vecchia io non ti permetto!

Mezzana Tu donna, fresca come una vergine, bella come un fiore che spunta allo sciogliere delle nevi, tenero, fragile, come puoi tu donna offrire i tuoi fianchi e il biondeggiante cespuglio del tuo corpo al violento,…., irriguardoso di un uomo che bestiale ti stringe?

Donna Io non so quale insidia vuoi porre ad una sposa che dello sposo ama ogni…

III. 6 LE *MELARANCE* DI MISCHA SCANDELLA[38]

Le "Melarance" di Mischa Scandella hanno una particolare collocazione nel panorama scenografico del dopoguerra.

Aderendo agli indirizzi antiveristici russi, da Meyerhold a Taïrov, e interpretando la poetica di Prokofiev che a tali tendenze s'ispira sia drammaturgicamente che musicalmente, Scandella rompe con gli equivoci pseudo realistici dell'opera lirica ottocentesca, avendo modo di aprirsi liberamente al mondo della pura fantasia.

D'altro canto infrange i presupposti delle regole aristoteliche, così come nel Rinascimento i comici dell'arte e nel '900 l'avanguardia europea avevano rivoluzionato il teatro classico e la scenografia all'italiana.

In altre parole le "Melarance" di Scandella, sia contenutisticamente che formalmente, rappresentano il perfetto connubio tra la concezione del teatro a braccia e gli assiomi dell'avanguardia europea del novecento. Vi sono presenti il tono "naïf" della rappresentazione dei segni e della ricerca cromatica e la semplicità della meccanica delle mutazioni, che rifiutano sia il "meraviglioso" del Torrelli e del Bibbiena, sia il gusto dell'"illusione scenica" cara agli scenografi dell'ottocento e del primo novecento.

Accanto alle forme degli antinaturalisti e dei costruttivisti russi, nella scenografia dello Scandella è presente l'esperienza degli espressionisti tedeschi, sopratutto nell'essenzialità e scarnita degli elementi scenici, che hanno sempre valore simbolico. Ma qui i simboli sono sempre ironici, irridenti; rifiutati i cupi colori del movimento alemanno, qui la realtà è trasfigurata in masse cromatiche vive, solari, mediterranee: la fiaba gozziana, che si svolge in regioni irreali situate tra il meraviglioso oriente e la incantevole Venezia nel mondo assurdo dei "tarocchi", qui ha vita nello smagliante cromatismo della pittura veneziana che da Carpaccio giunge sino a Tiepolo. Tale trasfigurazione cromatica della realtà avviene in Scandella per necessità istintiva, per "gusto" innato di artista veneziano, e non come risultato mnemonico - culturale.

[38] Ce document dactylographié sur une seule feuille a été retrouvé dans un bon état de conservation dans le dossier : "*Scritti sul teatro*" dans les archives AMP.

IV. APPUNTI PER LA DIMOSTRAZIONE METODO[39]

Maggio 1970

- Storia di vari esperimenti, da cui forse far essere desunto un metodo
- Antiverismo : Taïrov - Craig - Appia (per la scengrafia)
- Goldoni : risentito nel puro ritmo, superando Riformismo
  interpretazione del ritmo del verso nell'espressionismo del corpo

Le Massere

- La Commedia dell'Arte:
  - Maschere: - La maschera - Il tipo : come pura astrazione psicologica
    - La maschera : impone espressione ritmica del corpo
  - L'improvvisazione sul gesto (Legami con Stanislavski per il metodo psico-fisico)

Nenaro Bufaro

- La Pantomima (Legami con la scuola francese di Barrault, Marceau, Lecoq)

La bella Franceschina

- Superamento pantomima : come gesto legato al verismo, verso forme di astrazione ritmica suscitate dalla parola
- Intuizione del valore corale della parola - Canora

Pulce

- Anni di Stasi
- Il Teatro a l'Avogaria
  - Come superamento della interpretazione archeologica verso nuove forme di astrazione della Commedia dell'Arte che si colleghino all'avanguardia europea, come indiretto risultato del culto della Commedia dell'Arte (Taïrov, Meyerhold)
- La Rhodiana e Il mercante fallito

  - Il Tipo : - Il tipo non più espressione di un contenuto nei limiti di tempo e spazio
    - Il Tipo come significazione di un contenuto assoluto, di natura religiosa e come tale assommando rapporti sociali, politici, etici etc... immerso nelle nostre problematiche attuali

  - Teatro di magia : superamento dello straniamento insito negli Zanni. Abolizione di ogni elemento veristico nelle scenografie e nei costumi.

[39] Il s'agit de trois pages manuscrites retrouvées dans les archives du Théâtre à l'Avogaria, rédigées au stylo bleu et datées de mai 1970.

- Il metodo psicofisico di Stanislavski

Il Mercante fallito

- Il lavoro sul testo - Smembramento del testo e collage secondo la tecnica del flash back. Necessario a raccontare non più la cronaca di un fatto ma una vicenda dello spirito umano, che tende a realizzare compiutamente e pienamente la sua esistenza.

- Lo sviluppo della coralità, come polifonia secondo dettami dell'armonia musicale. Il largo - il crescendo - la fuga - il contappunto etc...

Scena a tre

Dottore-Pantalone-Lelio

De Jerusalem

- Lavoro sul testo

- La drammatizzazione intesa come scontro di personaggi entro una vicenda-cronaca ma come contrapposizione di classi umane nel contesto della nostra civiltà religiosa e politica.

V. THÉÂTRE TOTAL[40] (environ 1965)

Par Giovanni Poli

Je suis entièrement d'accord sur la définition que vous donnez du « théâtre total ». Moi aussi, j'appelle « total » ce théâtre qui combine les moyens d'expression des autres arts et réussit à les fondre dans l'unité scénique. Tous les arts - figuratifs, littéraires, musicaux, la danse et parfois même le cinéma - doivent concourir à la réalisation artistique d'un spectacle théâtral.

Les bases d'une poétique pour le « théâtre total » peuvent se définir comme suit :

La voix de l'acteur est considérée comme un instrument de musique, c'est-à-dire comme un moyen d'expression - au sens mélodique et harmonique - du rythme du temps, de l'intensité et de la fréquence des vibrations. Il s'ensuit que l'acteur doit baser son interprétation vocale sur des correspondances musicales donc sur l'abstraction et parfois sur le chant pur.

Le geste de l'acteur doit s'appuyer sur les mêmes lois rythmiques que la voix avec laquelle il doit d'ailleurs s'harmoniser. Le geste peut devenir mime, danse ou ballet.

La scène est conçue comme la rencontre de la lumière et des couleurs dans leurs rapports plastiques.

La crise actuelle du théâtre est avant tout d'ordre esthétique. Les autres aspects du problème - en particulier le problème du public - ne trouveront de solution qu'à partir d'un théâtre dégagé des conceptions du XIX^{ème} siècle, c'est-à-dire à partir d'un théâtre doté de moyens expressifs propres, aux antipodes d'autres formes de spectacle fondées, par essence, sur une conception vériste. Je songe au cinéma et à la télévision dont l'apparition coïncide précisément avec la crise esthétique du théâtre et, par conséquent, avec son fléchissement sur le plan économique.

En substance, le théâtre doit se rénover selon une poétique qui lui est propre et qui justifie son existence aux côtés d'autres arts. Sa physionomie esthétique ne sera pas sans rapport avec celles des origines quand l'expression, à l'opposé du vérisme, passait par la musique, le chant, le mime et s'inscrivait dans une scénographie inspirée par l'architecture, la sculpture et la peinture. De là est partie la *Commedia dell'Arte*, de même que les premières manifestations spectaculaires dans la plupart des cultures.

Ne sont-ce pas ces mêmes formes d'expression que nous attendons du « théâtre total »?

Que le public soit prêt à accueillir - dès à présent - un « théâtre total », je n'oserais l'affirmer. Qu'il le considère un jour comme l'unique forme authentique du théâtre, j'en suis convaincu.

Il est incontestable, en tout cas, que la majorité du public d'aujourd'hui rejette la tradition théâtrale du XIX^{ème} siècle et, avec elle, le théâtre en bloc. On peut supposer que le public attend le nouveau style de représentation susceptible de lui inspirer des

[40] Il s'agit d'un document dactylographié composé de quatre pages, que nous avons retrouvé dans les archives de la famille Poli dans le dossier intitulé « *Scritti d'avanguardia del '900* ». Malheureusement, le document n'est pas officiellement daté, mais on peut quand même indiquer 1965 pour l'année de sa rédaction, puisque Poli déclare avoir créé le Théâtre-Studio du Palazzo Durini « depuis un an environ ». Le texte est entièrement écrit en français.

émotions artistiques, ce qui n'arrive plus jamais avec les représentations dans le style du siècle passé.

Les recherches entreprises dans le sens d'un « théâtre total » n'ont pas encore donné de résultats entièrement positifs. Les auteurs nous manquent et, par conséquent, les textes. Nous manquent aussi les acteurs capables d'interpréter, chanter, danser et mimer. Les problèmes de hiérarchie entre collaborateurs divers sont loin d'être les plus importants dans l'aspiration vers un « théâtre total ». Nous serons confrontés à ces problèmes dans une seconde phase, quand les auteurs auront compris qu'ils doivent se renouveler et acquérir les moyens d'expression indispensables.

Il y a carence d'écoles adaptées à cet objectif : les acteurs sont encore formés selon les conceptions étroites du siècle dernier, quand le théâtre assumait, vis-à-vis de la société, des fonctions très différentes de celles d'à présent.

En d'autres termes, au XIX^{ème} siècle, le théâtre pouvait encore être considéré comme une forme d'évasion - le divertissement du soir. Maintenant que cette fonction est accomplie, à moindre frais, par le cinéma et surtout par la télévision, le théâtre ne peut subsister que s'il est art au sens strict du terme.

J'ai une certaine expérience du « théâtre total », car je puis dire que c'est dans ce sens que j'ai conduit toutes mes tentatives sur la commedia dell'arte, tant romaine que renaissante, aussi bien que sur les pièces nouvelles que j'ai créées. J'ai abordé le problème principalement sous l'angle de l'acteur, qui est au centre de la scène comme un instrument musical et figuratif, au sens mélodique et harmonique, et s'inscrit dans une unité tonale à laquelle se subordonnent tous les autres moyens d'expression scénique tels que la musique, la scénographie et l'éclairage.

Les résultats de mes recherches, dans le cadre du Théâtre Ca' Foscari à Venise, ont été relativement satisfaisants, surtout dans la *Commedia degli Zanni*, dans une représentation du type médiéval *Laudes Evangeliorum* et dans un texte écrit précisément selon la conception du « théâtre total », *Tragedia e coro di 10 clown* d'Alberto Perrini.

J'ai poursuivi mes recherches dans ce sens à Milan où j'ai créé, depuis un an environ, le théâtre-Studio du Palazzo Durini. Ici, je donnerai comme exemple de « théâtre total » la mise en scène de *Diabolaria*, une anthologie d'œuvres diverses de Plaute et (outre une reprise de la *Commedia degli Zanni*), *Gli Astrologi* tiré de *L'Astrologo* di G.B. Della Porta et de textes sur l'alchimie et l'astrologie.

Ces expériences ont eu également des résultats positifs, surtout par rapport au public jeune qui par nature est plus ouvert aux innovations.

VI. SCRITTI DI AVANGUARDIA SCENICA NEL '900

VI.1 ANTONIN ARTAUD[41]

n. a Marsiglia nel 1896

- Inquieto - Instabile -Attore all'Oeuvre a all'Atelier de Dullin, presso il quale recita alcuni ruoli importanti e disegna una eccellente scenografia de «La vita è un sogno» di Calderon.

- Ma un altro teatro lo attira. Dopo qualche contatto tumultuoso con il gruppo surrealista, egli cerca la sua strada e fonda con Roger Vitrac il teatro di A. Jarry. Nel primo programma si trova una piccola commedia musicale (sua) Ventre Bruciato o La madre folle. Altre realizzazioni: *Partage du midi* di Claudel e *Il Sogno* di Strindberg. Dopo, l'attività del teatro si chiude.

- A. era allora (1929) alla ricerca si un teatro «imprevisto», aggettivo non nelle situazioni, ma nel passaggio intempestivo, brusco, d'una immagine pensata ad una immagine vera. La collaborazione di Vitrac, il patronato di Jarry, indicano una direzione: la ricerca di un humour di choc e di rottura, la rappresentazione di una realtà falsa composta di pezzi portati dal vero. Ma questi pezzi non sono situati gli uni in rapporto agli altri per incatenarsi secondo la logica della verisimiglianza, essi debbono reagire tra loro nella stessa maniera con cui si mettono insieme dei chimici perche essi si trasformino, si dissolvano e esplodono.

- Ma il vero A. si scopre nel *Teatro della crudeltà*. All'esposizione coloniale del 1931 egli assiste ad una rappresentazione di una compagnia di Bali, il che è per lui una rivelazione. Vi trova «ei segni spirituali che hanno un senso preciso, che non ci sorprendono se non intuitivamente, ma con abbastanza violenza da rendere inutile ogni traduzione in un linguaggio logico e discorsivo».

Lo ieratismo, la stilizzazione assoluta, il rifiuto di ogni svenevolezza, do ogni effusione sentimentale, ogni astrazione raffinata del teatro orientale aveva sconvolto A. Ma questa influenza si esercita sullo spirito di un uomo tormentato, profondamente insoddisfatto, perpetuamente ribelle. Dall'incontro di uno stile divino e rituale con un temperamento di fuoco e di terrore, nascerà l'idea del *Teatro della crudeltà.*

- A. vuole che il teatro intervenga nella vita in nome di una visione apocalittica del destino umano. Non deve apportare una morale o una politica, ma una fiamma che brucia. Egli vuole che sia «come la peste in mezzo agli uomini». Delle immagini fisiche violente devono rompere o ipnotizzare la sensibilità dello spettatore, preso nel teatro come in un turbinio di forze superiori.

«Se il teatro essenziale è come la peste, non lo è perché esso è contagioso, ma perché come la perse esso è la rivelazione del fondo di crudeltà per cui si determinano in un individuo o in popolo tutte le possibilità perverse dello spirito...E' il tempo del male, il trionfo delle forse nere, che una forza ancora più profonda alimenta sino alla distruzione».

---

[41]Document dactylographié composé de cinq pages, chaque page étant numérotée comme suit : Artaud 1 /Artaud 2 etc.Tous les documents de la partie VI de cette deuxième partie de l'annexe ont été retrouvés dans une chemise nommée « *Scritti di avanguardia scenica nel '900* », dans les archives de la famille Poli, AMP.

Paul Arnold definisce il desiderio di questo regista forsennato: Si tratta di spaventare l'«uomo sino a fargli perdere momentaneamente il controllo della ragione e fare scaturire un secondo stato [...] dall'intelligenza discorsiva».

- A. è alla ricerca febbrile della rivelazione magica, ma egli è in mezzo alla nostra civiltà e al nostro secolo, fuori di ogni contesto religioso e rituale favorevole ai nostri desideri. Allora, nella sua veemenza, egli rigetta tutto l'occidente, tutti i tranelli ragionevoli per i quali la civiltà ha rinchiuso la vita. «Quando noi pronunziamo la parola vita, bisogna intendere che non si tratta della vita riconosciuta dal di fuori e dai fatti, ma di questa sorte di fragile segreto focolare a cui non concernono le forme»

- Egli procede direttamente dalla liberazione dei sortilegi scenici cha hanno provocato Craig e Appia. A. Sarà condotto a delle soluzioni pratiche simili a quelle dei due teorici. ma la sua passione rischiarirà in tutt'altra maniera.

A. rigetta la scena all'italiana. Egli sogna un luogo che permette di immergere lo spettatore in mezzo ad un teatro che lo assalga da tutte le parti.

- Egli vuole trovare per il suo teatro «un linguaggio fisico»: «Esso consiste in tutto ciò che occupa la scena, in tutto ciò ch può manifestarsi ed esprimersi materialmente di una scena e che s'indirizza prima ai sensi anziché prima allo spirito come il linguaggio delle parole» «E ciò permette di sostituire alla poesia del linguaggio una poesia dello spazio che si risolverà giustamente nel dominio di ciò che non appartiene strettamente alle parole...Una poesia dello spazio indipendente dal linguaggio articolato...Io sottolineo che nel nostro teatro che vive sotto la dittatura della parola,. questo linguaggio di segni e di mimica, questa pantomima silenziosa, questi atteggiamenti, questi gesti nell'aria, queste intonazioni oggettive, in breve tutto ciò che io considero come specificamente teatrale nel teatro, sono per tutti gli altri la parte più bassa del teatro»

«Io mi affretto, in ogni caso, a dire che un teatro che sottomette la messa in scena e la realizzazione, cioè tutto ciò che c'è in esso di propriamente teatrale, al testo, è un teatro di idioti, di folli, di invertiti, di grammatici, di droghiere, di anti-poeti e di positivisti, cioè di occidentali».

- Noi abbiamo già incontrato queste teorie sotto forme diverse, più o meno violente. ma la vera originalità di A. sta nella ricerca di una nuova funzione del linguaggio: «Per me le idee chiare sono, nel teatro come altrove, delle idee morte e finite».

- «Fare la metafisica del linguaggio articolato, è servirsi del linguaggio ad esprimere ciò che esso non esprime abitualmente; è servirsi in un modo nuovo, eccezionale; è rendergli le sue possibilità di scossa fisica, è dividerlo e ripartirlo attivamente nello spazio; è prendere le intonazioni in una maniera concreta assoluta e restituir loro il potere ch'esse avrebbero di lacerare e di manifestare realmente qualche cosa; è rivolgersi contro il linguaggio e le sue funzioni utilitaristiche, si potrebbe dire alimentari, contro le sue origini di bestia perseguitata; è infine considerare il linguaggio sotto la forma di incantesimo»

- «Il teatro contemporaneo è in decadenza perché esso ha rotto con la gravità, con l'efficacia immediata e perniciosa, insomma con il Pericolo.

Perché esso ha perduto il senso dell'humour vero e del potere della dissociazione fisica e anarchica di ridere. Perche esso ha rotto con lo spirito d'anarchia profonda che è alla base di tutta la poesia».

- Laddove gli altri volevano trasportare il reali per imporre il senso, al di là della provocazione espressionista, al di là dell'astrazione meccanica di Meyerhold, A. vuol spingere l'esperienza della rivelazione teatrale al suo estremo limite impegnando l'esistenza dell'uomo per la ricerca di un'altra civiltà. Egli vuole disintegrare la realtà per operare delle mutazioni nuove. E' da proporre al teatro le ambizioni inumane degli Dei e dei Diavoli.

- A. prende in affitto un music-hall e tenta di scatenare la magia totale dell'arte scenica. Egli lancia dei turbini di movimenti, alterna la vociferazione e lo sviluppo dei movimenti silenziosi e quasi danzati. Egli mescola la violenza delle batterie e dei cembali al furore delle onde musicali, al fracasso dei *carillons*. Ed egli domina il tutto con la sua presenza esaltata di commediante teso sino all'estremo della sua voce e dei suoi muscoli. Egli va dall'inspirazione più giusta alle goffaggini imperdonabili. (Ma l'esperienza sul piano pratico fallì n.d.r.)

Le théâtre et son double

Il teatro m'è sempre apparso come l'esercizio di un atto pericoloso e terribile, ove d'altra parte l'idea di teatro e di spettacolo di elimina cosi come quella di scienza, di ogni religione e di ogni arte. L'atto di cui parlo aspira alla trasformazione organica e fisica vera del corpo umano. Perché?

Perché il teatro non è questa parata scenica dove si svolge virtualmente e simbolicamente un mito.

Ma questo crogiolo di fuoco e di carne viva dove anatomicamente, da calpestamento di ossa, di membra, di sillabe si rifanno i corpi e si presenta fisicamente e al naturale l'atto mitico di fare un corpi.

Un teatro di sangue

Un teatro che o ogni rappresentazione avrà fatto guadagnare corporalmente qualche cosa tanto a chi recita tanto a colui che viene a veder recitare d'altra parte non si recita, si agisce.

Il teatro è in realtà la genesi della creazione.

Tutta vera effigie alla sua ombra che la doppia; e l'arte cade al momento in cui lo scultore che modella crede di liberare una sorta di ombra di cui l'esistenza lacererà il suo riposo. Come ogni cultura magica che dei geroglifici adatti rovesciano, il vero teatro ha pure le sue ombre; e di tutti i linguaggi e di tutte le arti, esso è il solo ad avere ancora delle ombre che hanno infranto i loro limiti.

La nostra idea pietrificata del teatro ricongiunge la nostra idea pietrificata di una cultura senza ombre e da qualsiasi parte egli si rivolga, il nostro spirito non incontrerà più che il vuoto, anche se lo spaio è pieno.

Ma il vero teatro, perche esso si muova e perche egli si serva di strumenti viventi, continua ad agitare delle ombre in cui non ha cessato di inciampare la vita. L'attore che non rifà due volte lo stesso gesto, ma che fa dei gesti, si muove e certamente abbrutisce

le forme, ma dietro a queste forme, e, per la loro distrazione, egli riunisce ciò che serve alle forme e produce la loro continuazione.

Il teatro che non è nel nulla ma si serve di tutti i linguaggi:gesti, suoni, parole, fuoco, grida, si trova esattamente al punto in cui lo spirito ha bisogno di un linguaggio per produrre le sue manifestazioni.

E la fissazione del teatro in un linguaggio: parole scritte, musica, luci, rumori indica a breve scadenza la sua rovina, le scelte di un linguaggio provano il gusto che si ha per le facilitazioni di questo linguaggio; e il disseccamento del linguaggio accompagna la sua limitazione.

Per il teatro come per la cultura la questione resta di nominare e di dirigere delle ombre e il teatro che non si fissa nel linguaggio e nelle forme, distrugge in realtà le false ombre, ma prepara la via a un'altra ambasciata d'ombre attorno alle quali si aggrega il vero spettacolo della vita.

Infrangere il linguaggio per toccare la vita e l'importante è di non credere che questo atto debba rimanere sacro, cioè a dire riservato. Ma l'importante è di credere che non importa chi non lo può fare e che necessita una preparazione.

Ciò porta a respingere le limitazioni abituali dell'uomo e dei poteri dell'uomo e a rendere infinite le frontiere di ciò che si chiama la realtà.

Bisogna credere a un senso della vita rinnovata dal teatro e in cui l'uomo impavidamente di fa il maestro di ciò che non è ancora e lo fa nascere. E tutto ciò che ancora non è può anche nascere, perche noi non ci contentiamo di restare dei semplici organi di registrazione.

Il teatro e la peste

Non si può avere un teatro se non dal momento in cui la poesia che si svolge sula scena alimenta e surriscalda dei simboli realizzati...Un vero passo di teatro travolge il riposo dei sensi, libera l'inconscio represso, spinge ad una specie di rivolta virtuale e che d'altronde non può avere tutto il suo pregio se essa non resta virtuale impone alle collettività riunite un atteggiamento eroico e difficile.

La terrorizzante apparizione del male, che nei Misteri di Eleusi era data sua forma pura, ed era veramente rivelata, risponde al tempo nero di una certa tragedia antica che ogni vero teatro deve ritrovare.

Se il teatro essenziale è come la peste (vedasi prima parte)....

C'è in lui come nella sua perse una specie di strano sole, una luce di una intensità anormale in cui sembra che il difficile e lo spesso impossibile diventino improvvisamente nostro elemento normale.

Il teatro come la peste è una crisi che si risolve con la morte o con la guarigione. E la peste è un male superiore perche essa è una crisi completa dopo la quale non resta che la morte o un'estrema purificazione.

Ugualmente il teatro è un male parche esso è l'equilibrio supremo che non si acquista senza distrazione, esso invita lo spirito a un delirio che esalta le sue energie; e lo si può vedere per finire che dal punto di vista umano, l'azione del teatro come quella della peste è benefica, perché fingendo gli uomini a vedersi così come sono, essa fa cadere la

m,maschera, essa discopre la menzogna, la fiacchezza, la bassezza, l'ipocrisia; essa scuote l'inerzia asfissiante della materia che si sviluppa sino ai dati più chiari dei sensi; e rivelando a delle collettività la loro potenza oscura, la loro forza nascosta, ella le invita a prendere di fronte al destino un atteggiamento eroico e superiore a quello che non avrebbero giammai avuto senza di questo.

E la questione di pone ora è di sapere si un questo mondo che svicola che si suicida senza accorgersene, si troverà un nucleo d'uomini capaci d'imporre questo concetto superiore di teatro, che ci renderà a tutti l'equivalente naturale e magico dei dogmi ai quali noi non crediamo più.

VI.2 ORIGINE DEL MOVIMENTO TEATRALE ANTIVERISTA[42]

Il movimento di rinascita della messinscena teatrale riveste, ai suoi inizi, gli stessi caratteri esteriori di un movimento rivoluzionario politico; esso trova la sua origine in una manifestazione popolare contro gli eccessi di una concezione artistica decrepita.

Nel 1888, a Parigi, all'inaugurazione della nuova stagione della Sala dei «Menu plaisirs» all'Oeuvre, la folla degli spettatori accoglie don grida e fischi la rappresentazione di «*Les Bouchers*» di Fernand Jeres, realizzata da Andrè Anotine : sulla scena erano apparsi, fra le altre cose, quarti di bue vero, sanguinanti.

Da quell'anno a Parigi, in netta opposizione al naturalismo dei Meininger e di Antoine, fiorisce una serie di esperienze teatrali attraverso le quali si viene sempre meglio comprendendo che l'arte non si può raggiungere se non allontanandosi da ciò che è la copia della verità; il «Théâtre mixte», il «Théâtre moderne» e il «Teatro minuscolo», nella loro rappresentazione, bandiscono in modo perentorio ogni ricerca di imitazione e ogni naturalismo.

Ma la Francia dà soltanto il «via»alla rivoluzione antiverista. Il grande maestro, il propugnatore delle nuove idee, il profeta del teatro avvenire è un inglese,

VI.3 GORDON CRAIG[43]

G. Craig (1872 - vivente, già attore e maestro di scena a Londra, fin dal 1896 rinuncia all'interpretazione per dedicarsi allo studio dei problemi della messinscena; Il suo ritorno al teatro avviene soltanto nel 1900 anno in cui ha inizio la sua attività di régisseur con la presentazione di «*Didone ed Enea*». Seguono nel 1901 «*La maschera dell'amore*», nel 1902 «*Aci e Galatea*» di Hendel, nel 1903 «*Betlem*» di Hosman e «*Molto rumore per nulla*» di Shakespeare. Nel 1904 egli inizia la sia peregrinazione per i teatri europei - principalmente a Berlino e a Mosca - dove le sue realizzazioni trovano vaste accoglienze e i suoi principi numerosi seguaci.

L'attore supermarionetta

L'arte è calcolo, misura, non improvvisazione e attore non è chi interprete per istinto, chi riproduce il reale come appare nella vita comune; emozione significa accidentalità, turbamento, assenza di calcolo, di meditazione. Quando la voce e il movimento (danza) sono in dominio dell'improvvisazione e dell'emozione, l'attore non è un artista, è un riproduttore della realtà. Mentre ogni altro artista è in grado di valutare la propria creazione, di meditarla e di dominarla nello spazio e nel tempo, all'attore manca, per l'immediatezza della propria opera, quel controllo necessario per la costruzione del simbolo.

[42] Document dactylographié composé de trois feuilles.

[43] Il meurt le 29 juillet 1966. Ces pages ont donc été écrites avant 1966 puisqu'au moment de l'écriture de l'essai, il est encore en vie.

Poggiando su questi principi, il Craig giunge ad affermare - e qui notiamo l'importanza della sua originalità - che per una rinascita del teatro occorre allontanare dalla scena l'attore uomo.

E con ciò egli non intende di rinunciare alla vita, all'umanità: una cosa è la vita empirica, altra è la vita dell'arte. Nella prima la vita si manifesta nelle forme consuetudinarie della realtà, attraverso la creazione di simboli che saranno in se stessi quell'umanità senza di che l'arte è qualcosa di vuoto e di inconsistente.

L'attore uomo, onde evitare, come dicevamo, ch'esso cada in signoria della emozione, sarà sostituito dalla *Supermarionetta.*

«Come io trovo, egli scrive, più ammirabile e più perfetta una macchina inventata per volare che un uccello, o un uomo che si afferrasse alle ali di un uccello così parmi più adeguata una marionetta che un attore»

La supermarionetta non sarà tuttavia quella della tradizione, quella degli istrioni, quella che riproduce i gesti naturali. Sarà piuttosto una creatura euritmica soffusa di serenità e di calma, paragonabile agli idoli orientali e alle sculture egiziane. Sarà una figura puramente estetica, priva di qualsiasi personalità e di qualsiasi sentimento in individuale.

Scene, costumi e follie

L'ambiente ha da essere il simbolo del dramma e il maestro di scena dovrà essere un creatore e per nulla dovrà soggiacere alle indicazioni del poeta? Suo compito di ricomporre lo spirito del dramma in immagini visive non in modo diverso da quello seguito dal musicista che traduce in immagini melodiche la poesia.

Ogni opera dovrà mantenere una sua tonalità fondamentale, una unità stilistica. In tal modo avremo la predominanza di particolare linee ritmiche e di un dato colore simboli da cui s'irradiano e si sviluppano per gradi i simboli collaterali.

Per quanto riguarda il costume, esso dovrà essere un simbolo del tipo che sta a rappresentare. Ogni presupposto storicistico avrà da essere superato giacché nell'unità simbolica della rappresentazione avrà da essere superato una assurdità po' meglio, esteticamente, una disarmonia una aritmia.

Con il movimento delle folle, trattate secondo un concetto di massa e non nei loro dettagli, il Craig vuol esprimere la passione delle moltitudini. E solo col movimento: al di fuori di esso c'è il mosaico che in teatro significa fallimento.

Maestro di scena

Ad esso spetta di governare gli attori, di istruirli, di aiutarli nella costruzione del simbolo, di correggerli; egli deve creare le scene, i costumi, studiare i problemi relativi alla luce, coordinare i movimenti delle masse; vede sopratutto fondere l'opera di tutti i collaboratori in una perfetta unità.

A teatro non può esistere più di una mente se si vuole conservare l'unità stilistica. Solitamente accade che numerose sono le persone che vogliono imporre la loro autorità:

sono quasi sempre volontà opposte che cozzano le une contro le altre e chi ne scapita è l'arte.

L'arte del teatro per Craig

«L'arte del teatro non è né l'interpretazione degli attori, né la messa in scena, né la danza, né il dramma, né altro. Essa è rappresentata da tutti questi fattori messi insieme e da altri: il gesto ch'è l'anima dell'azione; le parole che sono il midollo del dramma; le linee e i colori che sono l'essenza stessa della scena; il ritmo che è la sostanza della danza. Nessuno di questi elementi sovrasta gli altri. Tuttavia il gesto, geneticamente considerato è forse il più importante. L'arte del teatro è nata dal movimento del gesto e dalla danza»

«Sapete coi chi fu l'antenato del drammaturgo? Il danzatore. E in luogo di servirsi soltanto di parole come da il poeta lirico, il drammaturgo plasmò la sua prima opera di teatro, a mezzo dei gesti, delle parole, delle linee del colore, del ritmo, rivolgendosi nello stesso tempo ai nostri occhi e alle nostre orecchie in virtù di un equilibrio mirabile di quei cinque fattori. Il primo drammaturgo fu figlio e creatura del teatro mentre i contemporanei non lo sono affatto. Esso sapeva ciò che questi ignorano completamente. Esso sapeva che: quando l'attore o gli attori comparivano dinnanzi al pubblico. Il pubblico era avido più di vedere che d'intendere il senso delle parole scritte. Esso sapeva che la vista è senza dubbio il senso più pronto e più acuto che possegga l'uomo».

«Il pubblico va a teatro per vedere e non per intendere. Ora, come oggi stanno le cose, il dramma non è più un'armoniosa combinazione di gesti, di parole, di danze e di immagini; esso consiste totalmente di parole o totalmente di immagini.

Si tratta di pere destinate più alla letteratura che alla rappresentazione: le quali, se fossero destinate ad essere vedute, dovrebbero essere incomplete alla lettura.

Quando nulla si può aggiungere a un'opera d'arte, essa è completa. L'Amleto era completo, quando Shakespeare ebbe scritto l'ultimo verso. Volervi aggiungere il gesto, la scena, il costume e la danza è riconoscere implicitamente un errore di fatto, che esso, come dramma, sia incompleto e abbia bisogno dei essere perfezionato. Teatrale è quell'opera che alla lettura e alla recitazione stessa risulta scheletrica, insufficiente da tutti i lati: cui manca l'azione, il colore, la linea, l'armonia del movimento e del décor. Checché ne possano pensare in contrario i poeti e gli scrittori, questa è una incontrovertibile verità che le esperienze comprova».

Autonomia del teatro

Un altro principio importante della teoria craighiana è quello riguardante l'autonomia del teatro dalla letteratura.

«Quanto alle indicazioni sceniche di cui l'autore infarcisce il copione, egli (il maestro di scena) non vi si sofferma neppure; poiché, essendo maestro dell'arte sua (interpretazione) esse non gli sono in alcun modo utili».

Il metodo? Sorprendere una impressione, un simbolo, una sintesi. E in questa realizzare il dramma.

L'arte del teatro è destinata a soppiantare interamente la drammatica.

«Basta un'idea». L'artista di teatro potrà tradurla in immagini plastiche, la cui sintesi è costituita di elementi propri all'arte del teatro.

L'artista futuro comporrà il suo capolavoro col movimento, con la scena, con la voce.

«Io intendo per movimento il gesto e la danza, che di esso sono la prosa e la poesia». «Intendo per scena tutto ciò che si vede compresi i costumi e le luci». «Intendo finalmente per voce le parole dette o cantate, in opposizione alle parole scritte».

The Art of the Theatre

Scritto in forma dialogica.
Dialogo tra un "ploygoer" e uno "stage director" :
The art of the theatre consists of all the elements of which these things are composed : ACTION (which in the very spirit of acting); WORDS (which are the body of the play); LINE and COLOUR (which are the very heart of the scene); RHYTHM (which is the very essence on dance)

Lo "stage director" è considerato su un piano superiore agli attori ma è quasi sempre una artigiano, non un artista.
Non deve nemmeno guardare le indicazioni dello scrittore.
Shakespeare non indicò mai le scene dei suoi drammi.
Il regista, leggendo per la prima volta il testo, deve avere l'intuizione di tutto.
Il regista deve coordinare tutti gli elementi di cui sopra.

VI.4 ANTOINE[44]

La carriera di Antoine è stravagante e significativa. Venni incaricato di guidare, per una stagione, ai prescelti di una compagnia di dilettanti chiamata «Goulois», la quale dava rappresentazioni, per parenti, amici e vicini degli attori, in una piccola sala disagevole della «Rue des Beaux arts». Come abituale repertorio ; Scribe, Labiche e drammi storici.

Lo si incontra impegnato a criticare le abitudini della inutile società e a sminuirne il repertorio: giovani autori, infatti, di vedevano rifiutare le loro opere. Cominciò con il battere alle porte degli autori più noti ed a richiederne i loro testi.

Questo suo atteggiamento ambizioso, contribuì a preoccupare il comitato direttivo del circolo «Goulois», ma era troppo lanciato per potersi lasciar sottomettere. Per reazione egli fonda il Teatro Libero e con la sua compagnia, per sette anni della sua esistenza, rappresentò otto spettacoli l'anno. Il successo, sempre crescente, contribuì a trovare persone che, di buon grado si impegnarono a finanziarlo.

La compagnia venne sciolta durante una «tournée» a Roma nel 1884.

Questa situazione, marginale, contro il teatro, come prosperava in quel'epoca, è per molti la prova dell'interesse dell'esperienza intrapresa, la ragione fatale della sua audacia ed importanza. Si ammirava volentieri in Antoine, come si farà poi in molti altri, l'eroismo ed il disinteresse.

Il dilettantismo forzato del teatro libero, ci appare piuttosto come la prima manifestazione apparente di uno squilibrio profondo del teatro che caratterizzerà tutta la nostra epoca.

Il teatro libero, no era dunque un teatro, ma un'infernale macchina da guerra lanciata alla conquista di Parigi. Per queste battaglie, i saloni, i caffé letterari, le sale di redazione erano tutti posti utili all'uopo.

Antoine era un mirabile regista dotato di molto senso dell'opportunismo, e, se noi consideriamo il suo repertorio, restiamo estratti dalla sua eterogeneità. Tutto, in lui era valido, se ciò poteva fornirgli protezione, influenza oppure provocare polemiche.

Antoine racconta, che per venti minuti, un giorno, fu impossibile annunciare, come era abitudine, alla fine di ogni spettacolo, il nome dello autore dell'opera. La sala non era che un susseguirsi di grida e di urla, e dal proscenio,si potevano notare i sostenitori del teatro libero gettarsi dall'alto della galleria della piccola sala, sulle opposte file di pachi.

Un'altra volta, la compagnia aveva noleggiato un gran teatro ed aveva mobilitato numeroso comparse. La scena rappresentava un «meeting» ad Hide Park, e molti suonatori la occupavano muniti dei loro strumenti. Antoine annusava lo scandalo. Egli non interpretava alcuna parte, ma, nella parte di suonatore di pifferaio, si intrufolò tra le comparse. Le istruzioni erano precise: qualora l'agitazione della sala avesse contribuito a disturbare lo svolgersi dello spettacolo, ad una prestabilita zufolata del «padrone» tutti gli orchestrali avrebbero dovuto cominciare a suonare qualsiasi motivo fosse loro passato per la testa, a patto che fosse [...] e nell'insieme più stonato possibile. Lo «choc» avvenne, e l'opera poté essere eseguita fino alla fine, dopoché trombe, trombette,

[44] Document dactylographié composé de quatre feuilles.

tromboni e grancasse, riuscirono ad esasperare i poveri spettatori, i quali, non avevano che la voce, quale unico mezzo si protesta.

A poco a poco, egli si accordò tutti i meccanismi dell'arte drammatica a questa verità, che si univa a questo ideale naturalistico. per quanta diversità ci fosse nella sua produzione, per quanto confusi ci possano sembrare i suoi pensieri, essi non avevano che la guida di una costante spinta verso ciò che egli chiamò: la «verità».

Quella famosa «verità», ci appare oggi, come qualcosa di oscuro e incompleto.

Noi siamo assolutamente convinti che il teatro è artificio, che bisogna accettarlo come tale, e che è proprio là che risiede la sua grandezza ed il suo potere.

L'applicazione a riprodurre esattamente le apparenze del mondo, può apparirci puerile. Ci sembra puerile supporre una scena inquadrata da un «quatrième mur»; puerile di servirvi la vita «en tranches».

Sembrava si dovesse ridurre il domani dell'arte, offuscare il suo fascino era il suo prestigio. Noi abbiamo visto quanto, una reazione era necessaria, quale ampiezza pretendesse una foga di un Zolà, e con che tenacità l'ha interpretata Antoine.

«Corneill, Racine, hanno fatto la tragedia; Victor Hugo il dramma romantico. Dov'è dunque l'autore ancora sconosciuto che deve fare il dramma naturalista?» scriveva Zolà.

Antoine ebbe il merito di aprire le nostre frontiere agli autori stranieri. Introdusse in Francia, Toutgenieff, Tolstoj, Hauptmann, Strindberg, Ibsen, con «*Les revenants*» nel 1890 e «*Le canard souvage*» nel 1891.

Quest'ultima opera, che noi troviamo semplice oggi, sembrava incomprensibile allora, anche a Francesco Sarcej, pertanto difensore del teatro libero.

Antoine contribuirà molto all'acclimatarsi si Shakespeare in Francia; egli lo salva dall'incomprensione classica e dalle conseguenze del romanticismo.

Al credito del movimento naturalista vi è sopratutto una profondo cambiamento dei costumi della scena, il rispetto degli autori, l'esaltazione della semplice virtuosità scenica, lo studio di tutti gli elementi dell'arte drammatica [...][45]

Tuttavia una tale attitudine ha reso, di fronte ai problemi della recitazione, all'attore le sue qualità di creatore. Antoine, attento alle particolarità dei personaggi ha favorito l'occlusione della personalità dell'attore, l'ha liberata dall'impiego, ha conferito tutto il suo valore a ciò che in mestiere si chiama «un attore di composizione».

Si deve pure a lui l'apporto dell'omogeneità dell'insieme, l'animazione della figurazione, l'equilibrio di tutti gli elementi della rappresentazione.

Appoggiandosi alla esattezza materiale della scenografia, ha abolito la tela dipinta, introspettiva, per tanto reale quanto volesse sembrare; egli per primo introdusse volumi e materiali diversi e si lanciò a numerose esperienze di illuminazione.

Tutta questa coscienza meticolosa che ci sembra oggi del tutto naturale, fu allora, riformatrice.

---

[45] Un partie du texte est peu lisible. Voici ce que nous avons pu en récupérer : « Quando Antoine domandava all'attore di osservare il mondo, lo [...] da concezioni artificiali; egli rendeva la sia missione di interprete [...] uomo. Ha voluto che l'attore vivesse unicamente il suo personaggio [...] *ce personnage, sans jamais s'occuper du public».* Questo punto di vista, che sarà alla base di tutto il [...] Stanislavski, è se lo si prende alla lettera, certamente discutibile[...] ».

Antoine, egli stesso era consapevole di non essere che una prima tappa, cosciente del necessario sviluppo delle sue esperienze...«Ci sono due tipi di scenografia. Quella che io ho qualificato di "plastica" (scena-costume-attrezzeria-luci) e la scenografia che chiamerò "interiore" e che è un'arte ancora ignorata da noi. Questa sarebbe in effetti la arte di rivelare il fondo più intimo dell'opera, ciò che questa opera ha di mistico, psicologico o filosofico; la verità non è che un inizio...»

L'esperienza di Antoine non è che un inizio.

Egli non poteva andare più lontano di questa verità letterale, Occupato a combattere, ad imporsi per relazione, non poteva reinventare per se il teatro. Egli dava una partenza, ed il teatro che abbiamo citato, lo mostra cosciente dell'arricchimento e del successo delle sue ricerche.

Ossessionato dalla sua verità, per tutte le apparenze del mondo che era restato al di fuori del teatro, egli ha apportato all'arte drammatica un considerevole numero di nuovi materiali, Ma per il suo scopritore questi materiali erano ancora troppo nuovi per integrarsi completamente nell'universo teatrale.

Questa integrazione sarà l'oggetto di tutta la trasformazione moderna del teatro, e, come vedremo, non sarà facile accordare questi due imperativi obbligatori en inconciliabili; la vita di cui bisogna rendere conto e la teatralità che non risponde che all'artificio.

Il movimento naturalista francese, ha avuto il merito di rivalorizzare il primo fattore di questo problema in un momento in cui lo si teneva i una tale dimenticanza che il teatro non poteva che giungere ad una crisi. Il merito, inoltre di aver gettato sull'uomo un primo sguardo di modernità, in faccio ad una scienza e ad una letteratura che cominciavano ad odorare di ambiguità, la contingenza, la relatività dei fenomeno e dei comportamenti.

Zolà ha inteso la necessità di un'arte drammatica nuova. Il Teatro Libero non l'ha deluso. Ma l'inquietudine era formulata, una direzione definita, e così pure un punto di partenza stabilito.

Questa osservazione del reale non va contro il teatro; essa è avanti al teatro, ed è partendo da essa che si deve ricostruirlo.

Questo sforzo per accordare la vecchia arte drammatica a una nuova visione dell'uomo e della società, sarà il motore, talvolta innocente, di tutto il teatro contemporaneo.

VI.4 ERWIN PISCATOR[46]

Da : Erwin Piscator - Il teatro politico.
Berlino, luglio 1929

«Il teatro politico mi si trasforma tra le mani in un teatro d'arte».

«Nel teatro del Fronte, in Germania, ancora prima della prima guerra mondiale, l'arte veniva usata per rialzare il morale (come ancor oggi spesso si sente dire che la gente che lavora tutto il giorno ha bisogno di svagarsi la sera). Orbene, non racconto questa storia del teatro del Fronte perché fosse qualche cosa di straordinario che dei soldati facessero il teatro per un pubblico di soldati, ma perché spiega meglio la completa pazzia dell'epoca che di fronte a una simile vita e a una simile morte degradava - e degrada ancora oggi - l'arte al livello della grappa».

«Se fino allora avevo sempre veduto la vita attraverso le lenti della letteratura, in seguito alla guerra era avvenuto un rovesciamento: ormai potevo vedere l'arte e la letteratura solamente attraverso le lenti della vita. quello che incominciai a fare in quel momento, non era arte e neanche qualcosa che fosse stata educata dall'arte, ma vita, vita educata dall'esperienza».

«Oggi si dice che io ho capito i russi e sono un epigono di Meyerhold».

«Vado a cercare i miei effetti nel campo della politica. Questo è il mio vantaggio e il mio svantaggio insieme, ma per me è un fatto sottinteso. Ho cercato di realizzarlo in 10 anni, organizzando 5 teatri».

«Nel ventennio dopo il 1870 in fatto d'arte il proletariato è ancora completamente dominato dal mondo di vedere borghese. L'uomo semplice vede ancora religiosamente nel teatro un tempio delle muse nel quale si può entrare solo col vestito da festa e in una stato d'animo di particolare elevazione».

«Sarebbe stata anche prematura la pretesa di considerare in questo stadio l'arte come fattore politico e di usarla come un'arma del movimento operaio. Fu già un notevole progresso aver messo in contatto il teatro e il proletariato».

«Verso il 1880 si inizia l'applicazione della luce elettrica sul palcoscenico , verso la fine del secolo viene inventata la scena girevole. Così si lavora in tutti i sensi per creare in senso assoluto un nuovo concetto del teatro».

«Il Teatro Proletario» (1920-1921)

«Il repertorio che avevo preparato non fu praticamente realizzato. Gli autori drammatici inutilmente tentavano di tener dietro allo slancio del nostro teatro, ideologicamente come formalmente. Guitti i poeti che ci erano vicini dal punto di vista filosofico, erano ancora prigionieri del post-espressionismo e quindi incapaci di rispondere a quello che noi chiedevamo al teatro. Fatta eccezione per i lavori drammatici di Franz Jung, i quali dal punto di vista politico andavano più avanti di tutti e nella loro architettura rivelavano una linea nuova».

[46] Document dactylographié composé de huit feuilles.

«Quello che sognavo era un contatto molto più intimo del teatro col giornalismo, con l'attualità quotidiana».

«Il Teatro Proletario dava le sue rappresentazioni in sale e locali popolari. Volevamo andare a cercare le masse nel loro stesso territorio. Chi ha mai avuto da fare con simili locali, con le loro piccole scene che meritano a malapena questo nome, chi conosce queste sale con il loro odore di birra stantia e di latina, con le loro bandierine di carta rimaste dall'ultima festa da ballo, s'immaginerà facilmente contro quali difficoltà dovevamo lottare per mantenere vivo il concetto di teatro . Non ci poteva immaginare scenari più primitivi. Ma in corrispondenza con i nuovi compiti del teatro, ben presto si trasformò anche il significato di questi fondali semplici, dipinti frettolosamente».

«Da un articolo della "*Rote fahne*": Contro l'idea di un teatro proletario non c'è nulla da obiettare e bisogna ammettere che il desiderio di una scena proletaria è legittimo...il programma dice...che questa non vuole essere arte ma propaganda...che si vuole esprimere sulla scena l'idea proletaria e comunista, per agire propagandisticamente ed educativamente; che non si vuole ottenere un godimento artistico. A questo proposito bisogna dire: allora non bisogna chiamarsi teatro, ma battezzare la propria creatura con suo vero nome: propaganda. Il nome di teatro obbliga all'arte, alla estrinsecazione artistica...L'arte è una cosa troppo sacra perché si possa abusare del suo nome a bassi scopi propagandistici...Quello che occorre oggi (1920) all'operaio è un'arte forte...quest'arte può essere anche di origine borghese, purché sia arte ».

«Mentre da un lato si reclama "arte", magari borghese, dall'altro si pensa di identificare l'arte con l'insurrezione per le strade: A ciò di aggiunge il fatto che quest'epoca di acuta lotta di classe esclude una forma d'arte contemplativa e sensuale, In simili epoche l'arte non può esprimersi come verità in parole o in suoni, ma si realizza solo in atti, Si rende un servigio ai grandi che ci hanno preceduto, non già deformandoli, ma mettendo in evidenza ciò che vi è in essi di eterno. La nuova arte non nascerà nel Teatro Proletario, ma nei Consigli di fabbrica, nelle organizzazioni, sulle barricate...(*Rote Fahme*, 1920)».

«Nell'aprile 1921 ebbe luogo l'ultima rappresentazione del Teatro Proletario. E' indifferente oggi chiedersi se il risultato positivo di questo primo anno era grande o piccolo; una cosa era raggiunta : il teatro si era ormai conquistato un primo posto fra i messi di propaganda del movimento proletario. Esso faceva ormai parte dei mezzi espressivi del movimento rivoluzionario, con lo stesso diritto della stampa o del parlamento».

«La novità fondamentale di questo teatro è il fatto che spettacolo e realtà si fondono insieme in modo strano e inusitato, Spesso non sia più se ti trovi in un teatro o in una riunione, ti sembra di dover intervenire anche tu, di dover dare una mano agli altri, di dover interloquire, interrompere. Il confine fra spettacolo e realtà è cancellato...Il pubblico sente di aver gettato veramente uno sguardo nella vita reale, di non essere lo spettatore di un'opera di teatro, ma di un brano di vita reale...a tal punto che lo spettatore viene trascinato entro lo spettacolo e tutto quello che succede sulla scena lo riguarda personalmente. "*Rote Fahne*, 12 aprile. Critica dei Canachi di Jung"».

Il Teatro centrale (1923-1924)

L'unico attivo rimasto dopo la fine del teatro Proletario erano i suoi soci, dai quattro ai cinquemila; ma per poterli conservare bisognava offrire loro rappresentazioni teatrali.

«La linea della nuova impresa non era più così sicura come nel Teatro Proletario. Quando ripenso oggi a quel periodo, mi rendo conto che esso rappresenta per me un regresso in confronto a quanto avevo raggiunto un anno prima. Ma solo perché l'impresa non riusciva più a estricarsi completamente. Avevamo intenzione di lanciare il nostro attacco politico partendo da una base politica più vasta. Il repertorio comprendeva Gorkij, Tolstoj e Rolland».

«Una violenta interruzione nell'attività del Teatro Centrale fu causata dallo sciopero degli attori nel 1923, che noi aiutammo, unica fra tutte le imprese teatrali di Berlino. L'associazione dei lavoratori dello spettacolo ci aveva autorizzati a continuare le nostre recite. Scoppiarono conflitti. Il nostro concessionario, Gorter, che non era d'accordo con il nostro atteggiamento, licenziò la nostra compagnia, con l'unico risultato che tutti i licenziati furono nuovamente scritturati da noi mezz'ora più tardi».

«Le messe in scena erano fortemente naturalistiche, e miravano al massimo realismo nelle scene e nella recitazione».

Scena del Popolo (Volksbuhne) (1924-1927)

«Ho già spiegato che né i tempi né l'organizzazione erano ancora maturi; ma anche l'arte non era ancora matura. Dove era l'arte? Dov'era il dramma? Dov'erano gli autori? Tutte le forze si erano riunite, quelle degli autori drammatici, della produzione, della regia, della direzione politica, dell'amministrazione, e anche del pubblico, per assicurare alla "Volksbuhne" sonni indisturbati ».

«Allora non potevo neanche rendermi conto del significato fondamentale delle proiezioni cinematografiche, che impiegano per la prima volta. Questo messo scenico, usato per estendere l'argomento al di là dei limiti della scena e mettere in luci i motivi profondi dell'azione, mi sembrava un interessante arabesco e occorsero alcuni anni di lavoro pratico per arrivare a comprendere che quei titoli fra un quadro e l'altro, i quali cinque anni primi mi erano sembrati come "poco felici", erano la cosa più importante di tutta quella messa in scena. "con ciò non voglio dire che si abbia sempre bisogno di cinque anni per riconoscere chiaramente che cos'è essenziale in una messa in scena o in un avvenimento politico; spesso occorre molto di più)».

«Quei due schermi collocati a destra e a sinistra del palcoscenico, sui quali le didascalie traevano la morale dei fatti, significavano un principio pedagogico che in tutte le messe in scena successive fu sviluppato e perfezionato».

«Ritengo che sia difficile ma utile far evadere l'opera epica dalle pagine del libro, specialmente dal punto di vista del linguaggio. Il libro significa la morte del linguaggio reali. All'autore epico che si limita a scrivere, sfuggono le più importanti e energie, creatrici di forma, insite nel linguaggio. Ho già lanciato da molto tempo la parola d'rodine; liberiamoci de libro! Ma non vedo nessuna via chiara per l'autore epico dei nostri giorni, che non sia la via che conduce a una nuova scena?».

«L'occasione fu data dalle elezioni del Reichstag del 1921. Il partito comunista desiderava un rappresentazione teatrale. (L'idea aveva cominciato a prendere piede. Nelle riunioni le masse desideravano vedere "un pezzo di mondo", coi propri occhi; il partito aveva compreso la necessità di utilizzare la scena come strumento di propaganda). Il soggetto fu messo insieme in collaborazione con Gasbarra, che mi era stato mandato dal partito. Raccogliemmo vari spunti vecchi, aggiungemmo molte cose nuove. L'insieme era una rinfusa di materiale grezzo, il testo completamente senza pretese, ma proprio questo ci permetteva di inserirvi anche allo ultimo momento elementi d'attualità».

«Come conseguenza immediata va considerato il sorgere delle numerose collettività teatrali proletarie, che incominciarono a formarsi dappertutto. La rivista Rossa divenne un concetto permanente dell'arsenale propagandistico, e ancora oggi non è scomparsa dal movimento».

«La messa in scena in cui per la prima volta il documento politico forma l'unica base come testo e come scenario è *Ad onta di tutto!* (12 luglio 1925)».

«Lo spettacolo ebbe origine da una mastodontica rivista storica che dovevo mettere in scena nella primavera di quest'anno per incarico del Cartello culturale degli operai, nelle montagne di Gosem, in occasione delle feste estive».

«Anche successivamente non ho mai avuto notizia che i russi abbiano mai impiegato il film in modo funzionale, come avevo fatto io. Del resto la questione della proprietà non ha nessuna importanza, e la coincidenza dimostra unicamente che non si trattava di uno schermo tecnico, ma si una forma tipica del nuovo teatro che stava sorgendo, e che era basata su una comune filosofia, quella del materialismo storico».

«Si può sostenere quello che si vuole ma anche ripetendo mille volte quello che si é sostenuto non lo si fa diventare più vero e più effettivo per questo. La prova convincente può essere costruita solo per mezzo di una conquista piena e scientifica dell'argomento; e vi posso pervenire solamente se mi riesce di superare il taglio personale di una scena, il carattere esclusivamente individuale e casuale dei personaggi e del loro destino. E più precisamente creando una connessione fra l'azione scenica e le grandi forse che agiscono nella storia. Non è un caso se in ogni lavoro il protagonista diviene l'argomento stesso. Da esso deriva il determinismo, la legge scientifica della vita, unico mezzo perché il destino privato possa attingere un significato supremo. Per questo scopo mi occorrono mezzi che rivelino l'influenza reciproca fra i grandi sovrumani avvenimenti della umanità, e un individuo o una classe. Uno di questi mezzi era il film. Ma non era altro che un mezzo, che domani avrebbe potuto essere sostituito da uno migliore».

«In *Ad onta di tutto!* il film era autentico documentario; le pellicole svelavano nel modo più brutale gli orrori della guerra. Sulle masse popolari proletarie queste immani dovevano produrre un effetto più sconvolgente di cento discorsi. Distribuii il film nel corso di tutto lo spettacolo, e dove non bastava, ricorsi all'aiuto di proiezioni fisse».

«Come forma fondamentale del quadro scenico feci costruire un cosiddetto "praticabile", un'architettura a terrasse distribuita regolarmente, che da una parte era formata da una superficie obliqua, dall'altra da scale e da piattaforme il tutto collocato sul

palcoscenico girevole. Sui vari piani, nelle nicchie e nei passaggi feci costruire le singole scene. Con sviluppo ininterrotto e senza pause dello spettacolo come un'unica irresistibile corrente».

«L'intero spettacolo consisteva in un enorme montaggio di discorsi autentici, articolo, ritagli di giornale, appelli, manifestazioni, fotografie e file della guerra e della rivoluzione, di personaggio e di scene storiche».

«Ben presto questa intima recettibilità si trasformò in attività effettiva: la regia fu assunta dalla massa. Tutti coloro che riempivano il teatro, avevano in gran parte partecipato attivamente a quest'epoca: quello che vedevano svolgersi davanti agli occhi era veramente il loro destino, la loro personale tragedia. Il teatro era diventato per loro autentica realtà, e ben presto non avevamo più un palcoscenico di fronte a una platea, ma un'unica immensa sala di riunione, un unico immenso campo di battaglia, un'unica immensa dimostrazione. Fu questa unità che la prima sera ci dette la definitiva dimostrazione della forza propagandistica di cui dispone il teatro politico».

«Il momento di sorpresa che risulta dal passaggio dal film alla scena recitata e viceversa, aveva già di per sé un grande effetto. Film e scena si intensificavano con effetto reciproco e così in certi momenti venne raggiunto un "furioso" nell'azione, che non mi era quasi mai successo di vedere in teatro. Quando per esempio al voto dei socialdemocratici in favore dei crediti di guerra (scena recitata) seguiva un film che mostrava un attacco alla baionetta e i primi caduti, non era solo reso evidente il carattere politico dell'avvenimento, ma veniva contemporaneamente raggiunta anche una grande emozione umana, e dunque una creazione artistica. Appariva evidente quello che avevamo sempre enunciato come principio: che la più forte azione di propaganda politica coincideva con la più forte creazione artistica ».

«"*Welt am Abend*" 17 luglio 1925 : Tuttavia ci sembra che in fatto d'arte non interessi quel che si vuol fare, ma l'effetto che si raggiunge. E a questo proposito ci sarebbe da dire che questa rivista ha creato il concetto col pubblico e ha raggiunto un apice, che solo raramente si possono registrare a proposito delle più grandi creazioni drammatiche».

«Questi nostri attacchi ripetuti non rimasero senza effetto anche in un altro senso: il proletariato cominciò a fare esperimenti teatrali per proprio conto».

«E' ozioso voler fare dei gruppi di dilettanti proletari il contraltare contro il teatro rivoluzionario dei professionisti. Innanzi tutto lo stesso sviluppo storico dimostra che il teatro dei professionisti, nella forma in cui esiste oggi nelle imprese, è sorto proprio dalle rappresentazioni di propaganda proletaria non professioniste.

In secondo luogo questi due diversi teatri combattono in settori diversi dal nostro fronte culturale, e hanno quindi compiti diversi: Di fronte al teatro rivoluzionario di mestiere, che per la sua complessità e le sue proporzioni è fatalmente legato a un solo luogo, i gruppi e le collettività di dilettanti, che sono sorte a centinaia in tutta la Germania, possono effettivamente fare propaganda fra il proletariato in mille punti, in ampiezza e profondità. Viceversa il teatro di mestiere ha a sua volta la possibilità, al contrario dei dilettanti, di attirare quei ceti che altrimenti rimarrebbero sempre estranei al nostro movimento».

«L'attore non può prescindere dallo stile del teatro, dai concetti e dalla filosofia che lo guidano. In Russia l'attore del teatro di Meyerhold non può recitare in quello di Taïrov, o

in quello di Stanislavski. E la stessa differenza di stile che esiste fra i diversi teatri, nei loro temi, nei drammi e meglio autori rappresentati, si ritrova anche fra le generazioni?».

«Con l'abolizione del sipario e l'abolizione della scena aperta, costruita di legno, tela, acciaio, anche il carattere dell'attore deve apparire genuino, duro, esplicito, aperto».

«Se considero l'insieme della mia opera di tendenza, l'attore non può essere che una delle tante funzioni sceniche, esattamente come la luce, il colore, la musica, lo scenario e il copione. Può compiere questa funzione meglio o peggio secondo il grado delle sue doti. Ma certamente non invertirò mai gli scopi del mio teatro per amor suo».

«Bisogna riconoscere che il valore personale di un attore costituisce un valore autonomo, che non ha nulla a vedere con la funzione scenica in sé, ma costituisce un elemento estetico. Quando questo valore autonomo non è altro che uno stimolante estetico che è scopo a se stesso, non si può utilizzarlo (come non si può utilizzare una meravigliosa! scrivania rococò in una casa arredata in stile funzionale)».

«Con la messa in scena dei Masnadieri nel marzo, e con quella dello Amleto di Jessner nel settembre 1926, incominciò la discussione del problema delle opere classiche nel teatro moderno»

«All'improvviso, e precisamente dopo un anno della "Piscator-Buhne", il teatro dell'epoca, cioè un'arte drammatica attuale, intonata socialmente divenne merce corrente, senza la quale nessun teatro che si rispettasse credeva di poter tirare avanti».

«1927. In un momento di relativo consolidamento del capitalismo veniva fonato un teatro rivoluzionario, questo destava sospetti. L'eco sollevato da questo teatro, era un sogno del'intimo sconvolgimento della società borghese. I migliori elementi consideravano perciò, con una chiara visione della loro esistenza spirituale, il teatro di Nollendorfplatz, come un ponte verso l'avvenire. Medici, avocati, professori, scrittori, i quali, vivendo solo del proprio lavoro e appartenendo dunque oggettivamente al proletariato, si sentono tuttavia legati con mille fili alla società borghese, si schieravano spontaneamente, spesso con entusiasmo, nelle nostre linee».

«L'apertura di un teatro a Berlino, sotto la direzione di Erwin Piscator, ha maggiore importanza di quanta ne abbia mai avuta il teatro. L'apertura del teatro di Piscator è un capitolo a se della lotta per il teatro della Germania contemporanea».

«Il teatro di Piscator, pur senza legami disciplinari, si sentiva dal punto di vista filosofico e politico molto vicino al Partito comunista. Se ad onta di questo, durante tutta la stagione che seguì, i comunisti fornirono la percentuale più bassa di spettatori, la colpa si deve attribuire alla debolezza economica dei gruppi estremisti del proletariato».

«Senza nessuna ambizione personale, già vari motivi mi avevano persuaso che prima o poi sarei stato costretto ad assumere la direzione di un teatro».

«La prima stagione in un teatro berlinese fu concordata come un semplice provvisorio. A base del nostro accordo fu messa la costruzione di un nuovo teatro che era stato progettato da Walter Gropius e che avrebbe dovuto essere eseguito dal Bauhaus».

«L'architettura del teatro è in stretta dipendenza con la forma d'arte drammatica che vi viene rappresentata; anzi architettura e drammaturgia si determinano a vicenda. L'arte drammatica e l'arte architettonica insieme però risalgono con le loro radici alla forma sociale della loro epoca. La forma teatrale che domina ancora nella nostra epoca è quella superbissima dell'epoca dell'assolutismo: il teatro di corte. La suddivisione in platea,

palchi e gallerie riflette gli strati sociali del feudalesimo. Questa forma doveva necessariamente venire in contrasto con gli copi del teatro, nel momento in cui l'arte drammatica da un lato e dall'altro i rapporto sociali subivano un mutamento. Quando mi accinsi insieme con Walter Gropius a disegnare una forma di teatro adeguata alle nuova condizioni, questo non avvenne semplicemente dl punto di viste di un ampliamento o di un completamento tecnico, ma in quella forma si espressero anche determinati rapporti sociali e drammatici. meglio di quanto non posso fare io, ha riferito personalmente il professore Gropius sul senso e la portata di questo progetto, che purtroppo è rimasto semplicemente tale».

«Per il momento si trattava di trovare semplicemente un teatro nel quale poter lavorare durante la prossima stagione. La scelta non era facile. Infatti nei circoli proletari ci fu rimproverato più tardi di avere scelto il teatro di Nollendorfplatz, nel cuore dei quartieri centrali, occidentali ed eleganti di Berlino, invece di stabilirci in un quartiere operaio. Bastò questa scelta perché gli eterni bene informati annunciassero un mutamento nella direttiva politica della nuova impresa. Eppure la nostra scelta era stata motivata solo da considerazioni pratiche. Di tutti i teatri disponibili in quel momento il più adatto era quello di Nollendorfplatz».

«La penetrazione dei nuovi concetti costruttivi nel mondo spaziale del teatro è riscontrabile fino ad oggi in minima misura. I più importanti direttori scenici dell'ultima generazione hanno ricercato nuovi mezzi tecnici e spaziali per fare entrare più che nel passato lo spettatore nell'ambito dell'azione scenica, ma nessuna costruzione teatrale si è staccata fondamentalmente dall'antico principio del palcoscenico, poiché per gli architetti della nostra epoca l'interesse decorativo ha avuto sempre un valore maggiore della funzione spaziale. Il palcoscenico tripartito di Vlad de Velde nel teatro del Werkbund (Colonia 1914), la cui idea è stata ulteriormente sviluppata da Perret nel teatro dell'Esposizione d'Arti decorative (Parigi 1925) e la ricostruzione del Grosses Shauspielhaus di Poelziong, a Berlino, con l'aggiunta di un proscenio che penetra profondamente in platea, sono fin o ad ora i soli tentativi eseguiti praticamente per sciogliere il problema anchilosato dell'architettura teatrale e metterlo su un piano fondamentalmente diverso.

Nella storia dell'architettura teatrale si possono distinguere tre forme spaziali fondamentali per gli avvenimenti scenici: l'arena circolare, il circo, sul cui piano rappresentativo collocato nel centro si svolge l'avvenimento scenico in plastica piena, visibile da ogni parte; l'anfiteatro dei greci e dei romani, arena circolare divisa a metà, con un piano rappresentativo semi circolare, un proscenio sul quale la scena si sviluppa con rilievo davanti a uno sfondo stabile, che non è però separato dagli spettatori con un velario; il palcoscenico, o la scatola magica, che col sipario e la fossa della orchestra si afferma come un mondo dell'apparenza e separa con ciò lo spettatore dal mondo reale, mentre il quadro scenico appare come una proiezione di due dimensioni sul piano del sipario aperto.

Oggi noi conosciamo quasi esclusivamente solo quest'ultima forma teatrale, il palcoscenico, che ha in grave difetto di non attirare attivamente lo spettatore sulla scena dalla quale rimane separato, mentre invece il superamento di questo difetto comporteranno una maggiore forza allusiva, un ringiovanimento del teatro. Quando

Erwin Piscator mi affidò il progetto del suo nuovo teatro, con l'ardita naturalezza e l'intransigenza del suo temperamento, avanzò una quantità di richieste che potevano apparire utopistiche ma che miravano tutte a creare uno strumento teatrale di alto sviluppo scenico, tecnico e facilmente variabile, che potesse soddisfare [...][47] grado la possibilità di far partecipare attivamente gli spettatori agli avvenimenti scenici, per renderli più efficaci. Questo problema dello spazio scenico aveva occupato già da parecchio tempo me e i miei amici del Bauhaus.Il mio teatro totale (presentato all'ufficio patenti del Reich) permette al regista, per mezzo di opportuni allestimenti tecnici, di recitare nella medesima rappresentazione sia sul palcoscenico, sia sul proscenio, sia sull'arena, ed eventualmente su due o su tre di queste scene contemporaneamente. La sala ovale posa su dodici sottili colonne. Dietro ai tre intervalli fra queste colonne a una estremità dell'elisse, è disposto il palcoscenico tripartito, il quale penetra come una tenaglia nelle prime file della platea. Si può recitare sulla scena centrale o su una di quelle laterali, o su tutt'e tre contemporaneamente. Un doppio sistema di *tapis roulant* su cui posano, con carrelli, le scene mobili permette un cambio molto rapido e molto frequente delle scene; evitando tutti gli svantaggi del palcoscenico girevole. Dietro alle colonne, in prolungamento delle due scene laterali, corre tutto in torno alla sala e alle poltrone disposte anfiteatralmente un largo corridoio sul quale avvenimenti scenici si possono svolgere in qualunque punto di fianco o alle spalle della massa degli spettatori. Una parte circolare della platea, davanti al palcoscenico, può avvenire abbassata al piano sottostante, liberata dalle poltrone, e quindi rialzata in modo da esser utilizzata come un proscenio, chiuso come dentro a una tenaglia fra le prime file degli spettatori. Da questo punto l'attore può penetrare fra la massa degli spettatori e quindi ritornare sul palcoscenico servendosi dei vari passaggi in mezzo alle poltrone o intorno ad esse. Nella platea, oltre alla piccola piattaforma circolare, si trova anche una grande piattaforma circolare, che include la prima e che è del pari adiacente al palcoscenico.

Si può ottenere una completa trasformazione di tutto il teatro facendo girare intorno al proprio centro per centottanta gradi la grande piattaforma circolare della platea. Allora la piccola piattaforma circolare, inclusa in essa, viene a trovarsi esattamente nel centro della sala, in mezzo alle file concentriche degli spettatori, come nell'arena circolare! Questa trasformazione può essere fatta meccanicamente anche durante la rappresentazione. Questi mezzi meccanici per la trasformazione dei vari piani di rappresentazione sono efficacemente completati dagli apparecchi di proiezione luminosa. Nelle sue masse in scena Piscator si è sempre genialmente servito del film, per rinvigorire l'illusione della rappresentazione scenica: Ho dedicato perciò una particolare interessa alla sua richiesta di disporre in ogni punto della sala schermi e apparecchi da proiezione, poiché io stesso considero la proiezione luminosa come il mezzo più pratico e più efficace dell'arte scenica moderna»

«[...][48] e servendosi di visioni astratte ed oggettive - con proiezioni fisse o cinematografiche - un'illusione scenica che rende in gran parte superfluo i reale arredamento teatrale e le solite scene. nel mio teatro totale ho previsto non solo la possibilità di una proiezione cinematografica sull'intero orizzonte dei tre palcoscenici per

[47] Il manque la dernière phrase de la page.
[48] Il manque la première phrase de la page.

mezzo si un sistema mobile di apparecchi da proiezione, ma si può ricoprire di film proiettati anche tutta la sala, le pareti come il soffitto. Fra le dodici colonne che sopportano la sala vengono disposti a questo scopo schermi sulle cui superfici trasparenti dodici apparecchi possono proiettare contemporaneamente i loro film dall'esterno; sicché gli spettatori per esempio si trovano in mezzo alle onde del mare o a masse di popolo che ad ogni parte si precipitano verso di loro. Contemporaneamente un senso complesso di apparecchi, disposti su una torre che viene calata dal soffitto nel mezzo della sala, può proiettare i suoi film sugli stessi schermi. In questa torre è disposto anche l'apparecchio per le nuvole. Dunque invece del solito piano di proiezione cinematografico abbiamo uno spazio di proiezione. la sala reale neutralizzata dall'assenza di luce, diviene, grazie alle proiezioni luminose, lo spazio dell'illusione, il teatro degli avvenimenti scenici».

«Lo scopo di questo teatro non è quello di ammassare materialmente gli impianti tecnici e i trucchi più raffinati; questi semplicemente mirano a ottenere che lo spettatore sia trascinato nel centro degli avvenimenti scenici, faccia parte spazialmente del luogo dell'azione e non vi possa più sfuggire rimanendo al di qua del sipario. Del resto all'architetto di un teatro spetta il compito di rendere lo strumento scenico così impersonale, maneggevole e variabile da abolire tutte le limitazioni all'invenzione di qualsiasi regista e di permettere il libero sviluppo delle più varie concezioni artistiche. Esso è la grande macchina spaziale con cui il maestro di scena può dar forma alla sua opera personale secondo le proprie forze creative».

«Il progetto di uno studio annesso al teatro di Piscator nacque dalla convinzione che lo stile di un nuovo teatro può essere solo il risultato di un determinato processo evolutivo nel quale siano inclusi tanto l'autore quanto l'attore, il macchinista come il musicista».

«Sul palcoscenico si provava, nei cortili venivano montate le parti delle armature».

«Il 3 settembre 1927 il Teatro di Piscator alzò per la prima volta il suo sipario».

«In generale la stampa borghese si espresse in mio favore, tuttavia insistendo sul giudizio artistico unito spesso all'invito perché allontanassi me stesso e il mio teatro dalla politica. Dunque in sostanza completa incomprensione dei rapporti fondamentali fra l'idea politica e l'espressione artistica».

«Se *Oplà, noi viviamo!* fosse stato un insuccesso e non avessimo potuto tenerlo in cartellone per più di quattordici giorni come credevamo la sera della prima rappresentazione, non ci saremmo potuti premettere di rappresentare come secondo lavoro un'opera così complessa e difficile come il *Rasputin*»

Per illustrazioni e messe in scena vedere volume:
Il teatro politico, prefazione e traduzione di A. Saini, 1960 Einaudi.

VI.6 LEV NATANOVIC LUNZ[49]

Scrive Lunz: «Con i comunisti o contro i comunisti, con la rivoluzione o contro la rivoluzione? Noi siamo con l'eremita Serapione! questa è la nostra risposta.

Ognuno ha le sue convinzioni politiche...ma tutti crediamo alla realtà dell'opera d'arte, di qualunque colore essa sia».

Lunz faceva parte dei Fratelli di Serapione e con essi si riuniva per la consultazione di tutte le loro opere. Nonostante le frequenti sedute la fratellanza era divisa in due parti: la destra con Lunz, Sklovkij, Gruzadev, e Kaverin, e la sinistra con Fedin, Nikitin, Sloninskil e Vsevolud Ivanov; a sé poi era Muchail Zoŝĉenko.

Principi teorici di Lunz

Durante la riunione del sue dicembre millenovecentoventidue Lunz lesse davanti agli altri fratelli il suo programma ad Occidente che deve ritenersi il più importante degli scritti teorici serapioniani, anzi viene considerato il programma ufficiale del movimento.

Malgrado l'enfasi e le esagerazioni dovute ad eccesso di spirito polemico, all'esaltazione giovanile, (Lunz aveva solo 20 anni) alla necessità di offrire un manifesto che non fosse soltanto un'esposizione di programmi ed idee ma servisse al tempo stesso da incitamento ad appello, questo documento rimane uno dei più importanti per la comprensione dei problemi che la letteratura russa si trovò di fronte dopo la rivoluzione.

La letteratura russa, sostiene Lunz, è travagliata da una grave decadenza, di cui nessuno pare rendersi conto; si plaude, anzi, alle cause di tale decadenza, si incitano narratori e drammaturghi a proseguire sulla cattiva strada. La critica invita ad occuparsi dei problemi «di Dio e del Diavolo» «del bene e del male» le opere letterarie di distinguono per la sottile psicologia, la veritiera pittura dell'ambiente, la profondità con cui trattano le questioni morali e sociali, ma, con tutto ciò, non riescono ad acquistare vitalità, a stimolare l'interesse dei lettori.

La ragione è una sola: con tutti i suoi pregi, la moderna letteratura russa manca dell'elemento fondamentale su cui si basa necessariamente ogni dramma e ogni lavoro narrativo: l'azione.

«Un teatro russo non esiste...perché...sulla scena l'intreccio, l'azione è la cosa principale...nel dramma non è possibile cavarsela con la psicologia sottile, la lingua, i motivi sociali. Se l'azione si sviluppa irrevocabilmente, l'opera non vale neppure se contiene geniali soluzioni psicologiche e rivelazioni sociali. Il teatro russo insegue i motivi sociali, la vita quotidiana...trascura le tecniche dell'intreccio, la tradizione della favola. Perciò un teatro russo non esiste. Un grande romanzo russo invece esisteva, ma ora "se n'è andato in briciole" poiché dai sommi romanzieri dell'ottocento i moderni hanno preso naturalmente la psicologia, i motivi sociali ecc., tutto tranne l'arte di esprimere attraverso l'azione.

Urge quindi correre ai ripari, creare un teatro russo, infondere vita nella prosa russa che langue soffocata dal contenuto ideologico, paralizzata dalla mancanza di azione. A tale scopo è indispensabile studiare la tecnica dell'intreccio, l'arte della composizione, e

[49] Document dactyloghié composé de six feuilles.

poiché in Russia non c'è da imparare (la critica russo esigeva che le opere d'arte fossero il riflesso della realtà) bisogna andare a scuola dagli scrittori occidentali "come scolari delle classi inferiori dei ginnasi", dal momento che in occidente esiste da tempi immemorabili una forma d'arte che dal nostro punto non è seria, per non dire addirittura dannosa. E' la così detta letteratura d'avvenimenti, d'avventure...la favola!

La capacità di adoperare l'intreccio complicato, di legare e sciogliere i nodi, di intrecciare e disfare.

Tutto questo è il prodotto di una cultura tradizionale e magnifica; ma noi russi non sappiamo adoperare la favola e perciò la disprezziamo.

Bisogna creare in Russia una tradizione del romanzo d'avventura, non tanto perché la presenza di tale forma di romanzo sia auspicabile in sé e per sé, quanto perché la vicinanza di modelli del genere avrebbe un benefico effetti sulla prosa in generale, inducendo anche gli scrittori che non intendono dedicarsi alla narrativa d'avventura ad esprimersi sopratutto attraverso l'azione, a cercare di stimolare l'interesse del lettore, di tener viva la sua curiosità.

I Fratelli di Serapione devono impegnarsi a produrre opere dall'intreccio complicato e farvi esperimenti compositivi, allo scopo di creare dei modelli o almeno dei precedenti, anche a costo di lasciare inespresso il proprio mondo interiore e il proprio credo sociale, animati da un senso mistico della missione artistica. »

Questa è la parte più discutibile del manifesto di Lunz: egli sostiene «della antitesi nuda», dello sperimentalismo puro.

Gli scrittori russi possiedono una stile pregevole, penetrazione psicologica, capacità di interpretare i fenomeni sociali ecc. Tutto ciò potrebbe essere la tesi di un fantomatico processo dialettico in cui la sintesi fosse una grande opera d'arte, ricca di motivi spirituali e al tempo stesso appassionante dell'intreccio, ma non si può pretendere di raggiungere la sintesi possedendo la sola tesi e ignorando completamente «l'antitesi nuda», produrre cioè opere sperimentali non badando a che all'intreccio e dimenticando ogni contenuto spirituale, curandosi solo di non «essere noiosi».

Quanto fosse chimerica quest'idea «dell'antitesi nuda»

e dome sia impossibile non essere noiosi se si prescinde da ogni contenuto spirituale, lo vedremo in seguito esaminando un dramma dello stesso Lunz.

Il manifesto si conclude con un accenno ad uno dei problemi più dolorosi che abbiano mai travagliato gli intellettuali e gli artisti di sinistra: la creazione di una letteratura di alto livello artistico e al tempo stesso accetta al tempo stesso accetta al popolo; problema di scottante attualità anche ai tempi nostri, dal momento che, come è ben noto, i gusti del popolo vengono più facilmente soddisfatti dalla più banale e deteriore letteratura e cinematografia che dalla produzione artistica d'avanguardia.

Ovviamente Lunz non affronta direttamente il problema, si limita a proporlo agli scrittori della "sinistra" serapioniana, onde convincerli della bontà delle proprie idee: «Possibile che non vediate che in realtà vi allontanate dalla rivoluzione e dal popolo?...il contadino e l'operaio, come ogni uomo sano, vogliono che l'opera sia interessante, che vi sai l'intreccio, la favola...Io vi chiamo Fratelli di Serapio - prima che sia troppo tardi, alla favola, all'intreccio, alla vera letteratura popolare».

Lev Natanovic Lunz (1901-1924)

La data di vita e di morte di Lunz corrispondono all'incirca alla nascita e decadenza della fratellanza serapioniana, quindi egli fu sempre fratello serapione e se si può parlare di uno spirito della compagnia, egli lo ebbe più nella vita che nelle opere: lo spirito battagliero, l'amore ardente per la letteratura, proprio dei fratelli, con lui arrivarono all'esaltazione. Affascinante appare il ritratto che Fedin fa di lui in *Eravamo diversi* : «Lunz aveva vent'anni. non ho mai conosciuto nessuno che discutesse come lui. L'ardore della discussione lo inceneriva, era possibile soffocare standogli accanto. Siete disposti a studiare le leggi della letteratura? Egli gridava agitando le braccia inquiete, sollevate sopra la testa come una figura biblica».

Lunz viene alla letteratura con una buona preparazione filosofica e filologica e con una cultura generale molto ampia per la sua età, come è possibile arguire dal vasto panorama comparativo della letteratura russa e europea che egli presenta del manifesto *A Occidente.*

La sua produzione artistica si riduce ad alcuni racconti e a tre drammi.

Fra i primi il più noto è un racconto di ambiente biblico: *Nel deserto*, definito da Gorkij «una magnifica stilizzazione dell'esodo di Israele dall'Egitto»

Lunz viene attratto dal tema biblico forse perché ebreo ma più probabilmente per un atteggiamento che però risulta difficile da stabilire.

Nel deserto è un'opera «mascherata» cioè di imitazione della Bibbia, ma qual'era il punto di arrivo a cui mirava e quindi a quali effetti? La letteratura appare pedante come una contraffazione parodistica o uno sperimentalismo non privo di comicità ma ad ogni modo non si può, per scarsezza di elementi, supporre un atteggiamento ironico e quindi un distacco sentimentale dello scrittore dalla materia. Del resto la troppa scoperta imitazione può essere effetto della ingenuità giovanile.

Il suo sforzo massimo per mettere in pratica le proprie teorie lo troviamo nella simmetrica composizione del racconto: la prima parte e la terza sono assai simili e collegate fra loro da frasi uguali e da riferimenti e la seconda è come un punto che divide due semirette, inoltre si può dire che la narrazione inizia da un punto qualsiasi del viaggio offrendo l'impressione che esso si protragga dall'eternità e per l'eternità.

Il cambiamento fra la prima e la seconda parte appare evidente anche per la differenza di ritmo e narrazione: al ritmo solenne e lento della prima, antistà quello mosso della seconda.

Il suo principale merito fu quello di dare l'impressione di un viaggio interminabile in sole quattordici pagine, da cui la magnifica stilizzazione di cui parla Gorkij.

Per la sua concezione mistica della letteratura e dell'arte egli fu attratto sopratutto dal teatro che è l'unico a poterlo soddisfare.

Qui egli vedeva le sue opere trasformate in movimento, in luce e suono e la possibilità di usufruire di un vasto campo sperimentale sopratutto per quanto concerne la tecnica dell'intreccio.

La città della verità è il suo ultimo e massimo sforzo per mettere in pratica ciò che diceva il suo manifesto. A tale scopo sceglie un tema che dia modo di creare forti

contrasti e lo sviluppa per giunta su un piano utopistico - allegorico, dove i contrasti assumono un valore assoluto e i personaggi vengono stilizzati perdendo ogni sfumatura psicologica, trasformandosi in «caratteri».

Sono infatti figure senza nome, distanti soltanto da una denominazione generica alla maniera del teatro espressionistico: il Commissario, il Dottore, il Teatro, l'Allegro, i Soldati ecc. e vengono trattate con estrema pedanteria nel fatto che ogni loro azione corrisponda al loro carattere, spesso convenzionale, nel Dottore, ad esempio verrà messo in evidenza il cinismo, essendo, in Russia, un luogo comune per tutti i medici.

Nella maggio parte del dramma lo sforzo evidente di realizzare un principio teorico distrugge ed atrofizza l'elemento umano. Sulla scena è indispensabile l'azione; per crearla ci vogliono forti contrasti, quindi bisogna distinguere nettamente, precisare il più possibile a costo di cadere nel ridicolo.

Il dramma nel suo complesso è impostato sul contrasto tra la moderna civiltà russa - collettivista e livellatrice, negatrice dell'elemento passionale, basato su un insulso razionalismo - e il vecchio mondo tradizionale, con la sua vita sanguinosa, ingiusta, allegra, la sua pittoresco disuguaglianza davanti alla legge.

Nel primo atto si parla di una massa di soldati che torna in Russia dalla guerra di Cina, essi sono il simbolo della vita sanguinosa ed allegra e dell'accettabilità che, dovuta all'alternarsi di constasti vicende, dà forti contrasti alla scena; per lo stesso motivo e per dare più spazio alla scena, il dialogo viene ridotto al minimo e con brevissime battute.

Per quel che riguarda la realizzazione teatrale, Lunz pone delle didascalie sul come deve venir posta la luce che generalmente fa risaltare la zona ove ha luogo l'azione benché qualche volta per esigenza di effetti suggestivi avvenga anche il contrario, ovvero si illumina il palcoscenico ove si trovano delle persone che prevedono o attendono ansiosamente un qualche cosa, che si rivela con dei segni indicativi, dall'oscurità, ad esempio degli urli o parole.

Attraverso le didascalie, inoltre, si attua il legame tra scena e scena: nella prima, quando i soldati, imbestialiti dalla fame, si spingono minacciosi intorno al commissario, «la luna illumina la folla»...Tornato l'ordine, «la luna si nasconde». Più tardi, «da lontano, dalle tenebre, un lento richiamo di tromba...Il Giovane: E' la Russia!...I soldati impazziti si gettano uno sull'altro, si baciano»...Vengono però presto depressi dal Dottore che attribuisce il fatto ad una allucinazione; ma alla scena quinta «di nuovo, dal buio, un appello lento di tromba» e alla sesta «Albeggia, sul piano posteriore, il profilo di una città: case basse, palme, torri»; alla fine dell'atto la città si vede distintamente.

Il sole si è alzato...tutti rimangono immobili davanti al quadro meraviglioso.

Il Teatro, che manifesta anche in questo momento un pessimo disfattista, viene ucciso dal Commissario.

Dalla città esce il Primo Capo che offre ospitalità agli stranieri, e, avvicinandosi al cadavere del teatro, chiede: «Cos'è questo?» - Il commissario: io l'ho ucciso.

Primo capo: «Che vuol dire "ucciso"?»

il sipario cala subito dopo questa battuta, indicativa del carattere dei Cittadini dell'Uguaglianza: avulso dalla Vita, ignaro della gioia e del dolore e di ogni passione, privo di differenze individuali, questo popolo trascorre i suoi giorni in una noia mortale,

le donne si concedono indistintamente a tutti e tutti si amano allo stesso modo, senza preferenze o antipatie.

A contatto con simili fantocci i soldati manifesteranno presto segni di ostilità con conseguenti contrati e tragedie.

La prima scena dell'atto secondo è muta, esaurita interamente dalla didascalia: «una piazza della Città dell'Uguaglianza...Il sole si leva: la cima della collina a destra è illuminata dai primi raggi, il resto del palcoscenico è nel buio. Sulla cima della collina un Giovane e una Fanciulla si baciano. I cespugli si aprono e Vanja con una lancia in mano salta fuori..La lancia trafigge; ...il Giovane e la Fanciulla...Così rimangono morti, trafitti dalla lancia, illuminati dal sole. Vanja scompare».

Il sole illumina tutto il palcoscenico, tutta la tragedia di Vanja è messa in risalto con la luce. Quando il giovane confessa il suo delitto, due soldati, «simultaneamente da destra a sinistra dividono i cespugli» e appare la coppia trafitta. Il Commissario decide di far giustiziare Vanja.

Alla scena quinta «Si fa buio. Da lontano un grido acuto. I Soldati trasaliscono». Il contrasto tra Soldati e Cittadini del'Uguaglianza è giunto al culmine: dopo un retorico dialogo a casi contrastanti tra i due gruppi avversi, avviene una battaglia in cui i Cittadini vengono sterminati.

L'unico superstite e protagonista ideale del terzo atto è un ragazzino che dopo lo sterminio si converte dal noioso razionalismo della comunità distrutta alla pienezza vitale del mondo del soldati e compie per ordine del Commissario il suo «senso» delitto sperimentale, uccidendo il Dottore, mentre sulla collina si illumina simbolicamente la coppia trafitta. «Il resto della scena, al buio».

Dramma sperimentale, dunque, la città della verità

E' necessario fare esperimenti nel campo dell'azione, dell'intreccio. Per questo si riduce al minimo la psicologia, si risolvono schematicamente i problemi, si trascura ogni gradualità nel passaggio da uno stato d'animo all'altro, si ammucchiano uccisioni e violenze, più o meno giustificatamente.

Con tutto questo si è fatto qualche passo avanti nella creazione di una letteratura teatrale d'azione, si è raggiunto, se non un'opera d'arte, per lo meno del nuovo «concime»? In verità neppure la confutazione di Fedin mostrava tanto chiaramente come questo programma, quanto fosse astratta e chimerica l'idea lunziana della «pura antitesi» : si impari a legare fra loro i motivi, a costruire un intreccio, e più tardi si penserà al contenuto ideale dell'opera.

ma come è possibile legare insieme i motivi prescindendo dalla loro sostanza spirituale? E l'intreccio, che altro non è che la somma delle azioni dei personaggi, le quali, a loro volta, sono espressione delle idee e dei sentimenti di quelli?

E' necessario, prima di tutto, stimolare l'interesse del lettore, sosteneva inoltre Lunz, creare la «suspence» con l'introduzione di fatti inaspettati, sorprendenti. Ma a questo riguardo, eliminando i conflitti interiori, stilizzando la psicologia dei personaggi, e conducendoli a «caratteri» il giovane drammaturgo si metteva irrimediabilmente in un circolo chiuso.

E' ben noto che in arte si può parlare di coerenza solo su un piano emotivo-sentimentle, non su un piano logico. Tutti i personaggi poeticamente vivi sono

logicamente incoerenti, sorprendono spesso con il loro comportamento, il lettore superficiale e insensibile ai valori estetici e quindi soltanto in loro presenza può avverarsi una trama ricca di suspense e al tempo stesso non arbitraria.

D'altra parte, per poter creare tali personaggio è necessario un approfondimento psicologico, senza di cui i personaggio riesce inevitabilmente razionale e unilateralmente un carattere.

Ora, se si introducono nell'opera avvenimenti inaspettati e sorprendenti senza volere o sapere compiere questo approfondimento, possono darsi due casi: gli avvenimenti inaspettati sono in armonia col carattere o non lo sono. Se non lo sono essi risulteranno arbitrari, estranei al dramma e quindi all'interesse del lettore; se lo sono, anche se straordinari, non si possono definire inaspettati.

Ad ogni modo la parte valida del dramma è rappresentata dai procedimenti scenografici e luministici, che conseguono a volte certi risultati, a cui il mediocre testo letterario aveva mirato invano.

Di pericolare importanza l'illuminazione che, nel primo atto e al principio del secondo, serve solo a mettere in rilievo ma addirittura a creare o per lo meno a condizionare l'azione.

VI.7 TAÏROV[50]

Il problema dell'atmosfera scenica non è naturalmente nuovo perché mai un attore ha potuto agire nello spazio vuoto, e perciò è sempre stato necessario creare una base all'azione personificata dell'attore.

Se seguiamo nel suo sviluppo la storia dell'atmosfera scenica in tutto il teatro moderno, quello cioè di cui parlo, potremmo riassumere le caratteristiche della sua evoluzione nella seguente maniera: dal «modellino» al «neo modellino» mediante lo schizzo.

In questa evoluzione il pittore accompagnava e aiutava sempre il regista.

Cercando di risolvere i problemi della vita reale, il teatro naturalistico doveva naturalmente porre il suo attore in condizioni tali per cui lo spettatore e l'attore stesso potessero presentarsi psicologicamente e materialmente alla illusione creata dal teatro e credere di aver a che fare non con il palcoscenico, ma con la vita reale.

Che cosa c'è quindi di strano se con l'inizio della reazione contro il teatro della convenzione abbatte i principi del naturalismo e proclamò quelli della convenzione, rimpiazzando l'esigenza della vita reale con quella della convenzione artistica, che c'è di strano se l'ira e il furore dei registi e sopratutto dei pittori presero di mira anzitutto il carattere antiartistico dell'atmosfera scenica naturalistica e del «modellino» che personifica?[51]

Durante la rappresentazione di «*Tamira Citaredo*» mi convinsi definitivamente cella necessità di una soluzione ritmica dello spettacolo, della necessità di conferire all'attore la massima libertà di movimento, lavorando, a tale scopo, sul piancito del palcoscenico, questa base fondamentale sulla quale soltanto il movimento può realmente manifestarsi.

Concentrando così le mie ricerche sul piancito del palcoscenico naturalmente tornai al palcoscenico in tutto il suo volume e, inevitabilmente, l modellino.

Ma non era certo il modellino del teatro naturalistico, bensì un neo-modellino che avrebbe dovuto servirmi da bussola nelle mie ricerche.

Per esprimere visibilmente la sua arte, l'attore utilizza il suo materiale cioè il suo corpo. Il corpo dell'attore è tridimensionale e per questo può proiettarsi e rivelarsi solamente in uno spazio tridimensionale. Da qui la necessità di dare all'attore, seguendolo nella successione dei suoi problemi, il terreno d'azione che gli è necessario e la corrispondente atmosfera scenica.

Questa atmosfera non può essere risolta che in una determinata cabatura non può essere altro che il modellino plastico.

Perciò lo scenografo deve anzitutto concentrarsi sulle tavole del palcoscenico ed emanciparlo da quei fondali che tanto lo affascinano.

Finora lo scenografo trascurava completamente le tavole del palcoscenico, dedicando tutta la ricchezza della sua fantasia ai fondali e alle quinte che venivano elaborate con

[50] Document dactylographié composé de trois feuilles.
[51] Un paragraphe n'est pas lisible.

tanta cura e tanta magnificenza da credere che l'intero palcoscenico fosse destinato non a degli attori, ma alla vita di miracolosi uccelli vibrati nell'aria.

Ma avendo compreso l'ignoranza teatrale e l'assurdità artistica del «modellino» naturalistico, i pittori e i registi del teatro della convenzione decisero che l'errore del teatro naturalistico consisteva non nella maniera in cui esso costruiva il «modellino» ma dal fatto stesso di costruirne uno.

Il «modellino» diventa come simbolo del teatro naturistico e sembra allora che per far sparire questo teatro sia anzitutto necessario distruggere il «modellino».

Purtroppo né il regista né il pittore del teatro della convenzione si avvedevano di distruggere anche il teatro di generale, bruciando i «modellini», e non solamente i procedimenti ormai invecchiati del teatro naturalistico, poiché...venivano ad annientare il volume, lo spazio scenico, senza di cui nessun attore può agire.

Col fatto steso di emancipare il pittore dal lavoro di modellino e mettendogli a disposizione il bozzetto dipinto, il regista del teatro della convenzione mise (senza rendersene conto) il teatro alle dipendenze del pittore.

Quando creammo il nostro teatro, sentivamo già chiaramente la necessità di liberarci dalla soffocante egemonia della pittura, di liberare l'attore dalla funzione di macchina cromatica decorativa, e di spostare, il fondale che era avanzato quasi fino alla ribalta, liberando così l'attore dal suo appiattimento, e concedendogli lo spazio necessario per esprimere liberamente la sua arte.

Anzitutto il piancito[52] del palcoscenico doveva essere reso discontinuo.

Esso non deve costruire una superficie uniforme ma dev'essere spezzato seguendo i problemi dello spettacolo in una serie di superfici, sia orizzontali, sia inclinate, poste a vari livelli, poiché un piancito unito è evidentemente inespressivo: esso non permette di recitar con vero rilievo, non consente all'attore di palesare il suo movimento nella misura voluta, di fruire completamente del suo materiale.

Interrompendo il tavolato del palcoscenico e basandoci, come già detto, su terreni scenici posti ad differenti livelli passiamo dalla sfera delle costruzioni orizzontali a quella delle costruzioni verticali, e inoltre, possiamo spesso sentire il bisogno di avere non soltanto delle costruzioni verticali, che servono da base al movimento dell'attore, ma anche altre costruzioni che assolvono una funzione autonoma e per noi essenziale, Su quale principio dev'essere fondata la costruzione?

Le costruzioni verticali riguardano sopratutto i problemi di carattere dimensionale. Esse devono offrire alle figure degli attori una determinata dimensione, seguendo il disegno generale della rappresentazione e rafforzando così l'impressione ricevuta dallo spettatore.

Le costruzioni orizzontali e verticali creano in scena una serie di forme. Le quali devono essere dunque le forme? Io penso: che ormai non si debba più affermare che tutte le costruzioni sceniche debbano essere tridimensionali, poiché soltanto in questo caso possono fondersi armonicamente con il corpo tridimensionale dell'attore.

[52] *Pavimento* en italien, « sol » en français.

VI.8 BERTOLD BRECHT[53]

1898 - Nasce ad Augusta (Baviera), da genitori agiata borghesia, il 10 febbraio.

1908-1917 - Frequenta il liceo scientifico.

Pubblica i suoi primi racconti e poesie nell'«Augsburger Neueste Machrichten» (1914).

Stringe amicizia con il futuro scenografo Casper Neher, che diventerà poi uno dei suoi più fedeli collaboratori.

1917-1918 - A Monaco frequenta la Facoltà di Medicina.

1918 - Viene richiamato alle armi, in sanità.

Inizia la stesura del dramma *Baal*

1919 - A Monaco entra in contatto con i gruppi artistici d'avanguardia (gli scrittori Mehring e Becher, il regista Engel, l'attrice Ebinger), e conosce Lion Feuctwanger; si esibisce nei cabaret di Hesterberg e Valentin.

Termina *Baal* (rappresentato a Lipsia nel 1923) e scrive la commedia *Tamburi nella notte* (rappresentato a Monaco nel 1922).

1920 - Si trasferisce definitivamente a Monaco.

1921 - Cominci a scrivere *Nella giungle delle città*, rappresentato a Monaco nel 1923.

1922 - Viaggio a Berlino

Ottiene il premio Kleist (il più importante riconoscimento teatrale tedesco) per *Tamburi nella notte.*

1923 - Avvia in collaborazione con Feuchtwanger, la stesura di *Vita di Edoardo II d'Inghilterra*, rappresentato nel 1924, a Monaco, con la regia dello stesso Brecht.

Viene scritturato da Kammerspiele monacensi in qualità di Drammaturg.

Putsch di Hitler a Monaco: Brecht con Feuchtwanger, è sulla lista delle persone da arrestare.

1924 - Comincia a prendere consistenza teorica la sua nuova idea teatrale e il concetto di «Teatro epico».

1927 - *La piccola Mahagonny,* musicata da Kurt Weill, è presentata al festival di Baden-Baden.

Collabora con Piscatori alla messainscena de *Le avventure del buon soldato Schweyk.*

1928 - Successo clamoroso al Theater am Schiffbauerdamm de l'*Opera da tre soldi*, realizzata in collaborazione con Weill, per il quale inizia la stesura di Ascesa e rovine della *Città di Mahagonny*,

[*manca l'ultima frase della pagina*]

1929 - Inaugura il periodo dei cosiddetti «drammi didattici».

1930 - Termina *Santa Giovanna dei Macelli*

Scrive *L'eccezione e la regola*

1932 - *Teste tonde e teste a punta* satira del razzismo nazista, del 1936 a Copenhagen allestimento.

1933 - Abbandona la Germania e i suoi libri vengono bruciati. Ritornerà dopo la fine della seconda guerra mondiale.

1933 - Si trasferisce in Danimarca

[53] Document manuscit composé de seize pages numerotées.

Comincia il *Romanzo da tre soldi* uscito ad Amsterdam nel 1934.

1934 - Collabora a riviste dei fuorusciti tedeschi. Concepisce l'ultimo dei suoi drammi didattici *Gli orazi e i Curiazi*, rappresentato dolo nel 1958 a Halle.

1935 - A Parigi, interviene al Congresso internazionale per la pace. Pone mano alle 24 scene di *Terrore e miseria del Terzo Reich* portate a termine del 1938 e rappresentate a Parigi.

A monaco incontra l'attore cinese Lang-Fang, che esercita un influsso sulla sua concezione del teatro, specie per quanto riguarda lo «straniamento».

1937 - A Parigi *I fucili della Signora Carrar*, ispirato alla guerra spagnola.

1938 - *A l'anima buona del Sezuan*, terminato in America 4 anni dopo.

Vita di Galilei, allestita a Zurigo nel 1943.

1939 - *Madre coraggio e i suoi figli*

1940 - In Finlandia scrive Il *signor Puntila e il suo servo Matti. La contenibile ascesa di Artur Ui.*

1941 - in America *Il cerchio di gesso del Caucaso*, rappresentato a Northfield nel 1948.

1947 - Abbandona gli Stati Uniti e rientra in Europa.

1948 - Scrive il *Breviario di Estetica Teatrale*. Si trasferisce a Belino.

1949 - La messainscena modello per *Madre coraggio* segna la nascita del Berliner Ensemble.

1952 - Inizia il rifacimento di *Coriolano* di Shakespeare.

1954 - Partecipa con il Berliner Ensemble al Festival internazionale del teatro di Parigi, dove la messainscena di *Madre Coraggio* ottiene il premio.

1956 - Assiste alla prima dell'*Opera da tre soldi* al Piccolo Teatro di Milano. Lavora alle prove del *Galilei*.

Il 14 agosto muore d'infarto a Berlino

... «Teatro» consiste nel produrre rappresentazioni vive di fatti umani tramandati o inventati, al fine di ricreare...

...Brecht disse che questo era il teatro che aveva applicato i suoi tipici metodi.

A monaco, per la rappresentazione di *Tamburi nella notte* si erano appesi in platea cartelloni con degli slogan, i titoli erano compresi fra una scena e l'altra di *Vita di Edoardo II d'Inghilterra* e nell'edizione di Geis di U*n uomo e un uomo* i mutamenti di scena avvenivano a sipario semialzato, ed erano accompagnati da una canzone cantata staccando bene un verso dall'altro.

Soltanto qui, però, tutti questi elementi erano confluiti con le proiezioni di disegni e dei testi delle canzoni, con l'illuminazione totale e con la rottura dello spettacolo nei momenti in cui si dovevano eseguire delle canzoni, a creare uno stile assolutamente originale, che secondo Brecht, esigeva prestazioni particolari anche all'attore.

...Nel 1931 B. presentò la più originale delle sue regie per palcoscenici normali: *Un uomo è un uomo*...la recitazione era volutamente impersonale e scucita, le scene frammentarie e, i costumi fantasiosi e le proiezioni di Neher delle enormi caricature. «Soldati giganteschi» - racconta Trent'jakov - «armati fino ai denti con indosso giacche

insozzate di fango, sangue e escrementi, camminano sulla scena tenendosi a dei fili, per evitare di cadere, dati i trampoli che portano nelle gambe dei pantaloni»...

Per i suoi drammi didascalici, ricorre solo in misura minima al trucco, alle scenografie e ai costumi, B. fece della pedana da concerto o per conferenza un ambiente neutro e privo di facoltà ipnotiche come un ring pugilistico. Diventava così impossibile per gli attori far qualcosa di più che dimostrare e illustrare, e il pubblico non poteva più «essere trascinato»...

...B. a Gorelik prima della rappr. newyorkese di *La madre*:

«Basterà una pedana, sulla quale metteremo seggiole, tavole, musi divisari e tutto quello du cui gli attori avranno bisogno. Per apprendere una tenda prendete un palo di legno o una sbarra in metallo, per appendere un quadro a un pezzo di muro. E occorrerà un grande schermo da proiezioni...Fate in modo che tutto questo sia elegante, bello e sottile come le insegne giapponesi, serico come le lanterne e gli aquiloni giapponesi; preoccupatevi sopratutto del tessuto naturale del legno e del metallo...Metteremo anche due grandi pianoforti, ben visibili, ai lati della scena, perché la commedia deve avere le caratteristiche di un concerto insieme a quelle di un dramma...E faremo vedere in scena gli impianti elettrici che accendono e spengono lentamente le luci...

...l'aspetto stesso delle scenografie neheriane, con i loro particolari solidi, duri e ben stagionati, e i loro colori smorzati e grigiastri, erano estremamente congeniale a quella che secondo B. era la bellezza visiva. Egli infatti pareva prediligere, nelle idee di quella idealizzazione dei «rifiuti della società» che aveva caratterizzato i suoi anni giovanili, cioè il gusto per i mendicanti e le prostitute e la malinconia degli spazi deserti.

...in teatro danzava con le colombe di Picasso - simboli di pace - il sipario e i manifesti...

- Nota a Galileo : «Spezzati e accessori devono essere realistici (comprese le porte) e devono sopratutto avere un significato storico o sociale. I costumi devono essere studiati in base al personaggio e si deve capire che sono già stati usati»

«I riflettori accesi al massimo annullano i lineamenti. La penombra anche se è soltanto relativa, ostacola il dialogo che da essa emana...

...La semi oscurità crepuscolare concilia il sonno. E a noi serve lo spettatore sveglio, anzi attento. Falli sognare le loro fantasie alla luce. Quel po' di notte di quando in quando desiderato si può accenderlo con lune e lampade, e così la nostra recitazione può rivelare che ore del giorno è ogni volta che sia necessario...»

- Nota a *L'opera da tre soldi* : «...i velari bianche che scorrevano su fili visibili d'acciaio tesi di traverso all'apertura del palcoscenico...su di loro proiettare i titoli degli episodi a venire, a causa della tensione, e perché la giusta cosa possa essere attesa. E tenetemi il sipario a mezz'altezza, non chiudetemi la scena. Fate che appoggiandosi allo schienale lo spettatore osservi i febbrili preparativi così ingegnosamente fatti per li: una luna di zinco la vede scendere ondeggiando, un tetto di assicelle è portato in scena: non fategli vedere troppo ma mostrategli qualcosa...»

- Nota a *Madre Coraggio* : ...far vedere...gli strumenti musicali calati dalla soffitta...

Teatro epico

1927 ... «Esporre i principi del teatro epico in poche frasi non è possibile, Sopratutto perché devono essere studiati nei loro particolari, comprendendo fra questi la partecipazione dell'attore, la tecnica della messinscena, la drammaturgia, la musica, l'uso del cinema, ecc.

Caratteristica essenziale del teatro epico è forse appellarsi più alla ragione che ai sentimenti dello spettatore. Anziché partecipare a un'esperienza, lo spettatore deve venire alle prese con le cose. Sarebbe però sbagliato voler negare a questo teatro la capacità di suscitare emozioni...»

Un narratore come Boblin caratterizzò...la situazione quando disse che l'epica, al contrario della drammatica, poteva essere tagliata con le forbici in tanti pezzi, ciascuno della quale conservava tutta la sua vitalità.

Forma drammatica del teatro

FORMA DRAMMATICA DEL TEATRO	FORMA EPICA DEL TEATRO
Attiva	Narrativa
Involge lo spettatore in una azione scenica e ne esaurisce l'attività	Fa dello spettatore un osservatore, però ne stimola l'attività
L'uomo si presuppone noto	L'uomo è oggetto d'indagine
L'uomo immutabile	L'uomo mutabile e modificatore
Tensioni riguardo all'esito	Tensioni riguardo all'andamento
Una scena serve l'altra	Ogni scena sta a sé
Corso lineare degli avvenimenti	A curve
Gli consente dei sentimenti	Lo costringe a decisioni
Delle emozioni	A una visione generale
Lo spettatore viene immerso in qualcosa	Viene posto di fronte a qualcosa
Suggestioni	Argomenti
Le sensazioni vengono conservate	Vengono spinti fino alla consapevolezza
Lo spettatore sta nel mezzo	Lo spettatore sta di fronte
Partecipa	Studia
Crescita	Montaggio
Determinismo evoluzionistico	Salti
L'uomo come dato fisso	L'uomo come processo
Il pensiero determina l'esistenza	L'esistenza sociale determina il pensiero

...le proiezioni con lanterna magica delle didascalie, l'impero del cinema e la musica di Weill, vengono considerati parti integranti del nuovo sistema, che sottolinea l'aspetto «diretto, didattico» del testo.

Nota per *L'opera da tre soldi* : ...mostra la necessità dei titoli e delle proiezioni come mezzi per la «litterarizzazione del teatro».

Questo significava accostarlo alle altre «istituzioni» (cioè, presumibilmente, il giornale, il manifesto stradale e il già defunto film muto) e incoraggiare quell'atteggiamento «dell'osservatore che fuma una sigaretta» che B. esigeva dal suo pubblico.

...Si deve esercitare lo spettatore a una visione complessa; e, in verità, quasi più importante del pensare «nella corrente» e il pensare «al di sopra della corrente». Inoltre i cartelli esigono e rendono possibile un nuovo stile da parte dell'attore. Questo stile è lo stile epico. Una volta letti i titoli proiettati sui cartelli, lo spettatore assume l'atteggiamento dell'osservatore che fuma. Con tale atteggiamento egli ottiene senz'altro, per forza, una esecuzione migliore e più elevata: voler «ammaliare» un uomo che fuma, e che perciò è sufficientemente affaccendato con se stesso, è impresa disperata...

...canzoni e titoli vengono presentati come mezzi per interrompere la commedia: cioè per frenare lì'impero naturale degli attori e mostrare il meccanismo stesso dell'opera. Orchestrali visibili e luci visibili, devono accompagnarsi a una deliberata rottura della tensione e alla liberazione dell'attore dall'incantesimo.

...Bisogna rinunciare a tutto ciò che rappresenta un tentativo di ipnosi, a tutto ciò che è atto a produrre indegne ubriacature e nebulosità...

Straniamento

...Mostrare ogni cosa sotto una luce nuova e inabituale, in modo che lo spettatore impari a guardare criticamente anche ciò che finora ha accettato come dato di fatto...

(E' un concetto che serviva a B. per spiegare e giudicare sotto nuova luce quei mezzi per arrivare a un distacco critico che finora aveva chiamato «epici»)

Effetti di straniamento nell'arte scenica cinese :

...il teatro cinese fa uno di una grande quantità di simboli, ad es.: un generale porta sulle spalle delle bandierine, il cui numero è uguale a quello dei reggimenti da lui comandati.

La condizione di povertà viene espressa col cucire sulle vesti di seta pezze irregolari di vari colori, ma sempre di seta, che figurano rattoppi.

I caratteri sono contraddistinti da determinate maschere, ossia semplicemente con mezzi pittorici...

...l'attore cinese non recita come se esistesse una quarta parete, oltre alle 3 che lo circondano...E gli sottolinea la sua consapevolezza di essere visto, e con ciò elimina una delle illusioni tipiche della scena europea..

...nei momenti di estrema eccitazione del personaggio, addenta una matassa di capelli e la sbrana; ma lo fa come un rito ogni escandescenza gli è estranea. Rende palese che si tratta della ripetizione di un avvenimento da parte di un'altra persona...dà a vedere che quell'uomo sia fuori di sé e indica i segni esteriori atti a denotare il suo stato...e «dei segni» sono scelti, e la scelta è fatta con premeditazione. Cosicché l'attore si guarda bene dall'imporre le sensazioni allo spettatore.

(Il teatro cinese da' la rappresentazione delle passioni umane schematica, la sua concezione della società è rigida e falsa, e nulla della sua grande arte

sembrerebbe..utilizzabile per un teatro realistico e rivoluzionario: al contrario, i motivi e gli scopi dell'effetto di straniamento hanno per noi un che di straniero ed equivoco).

...l'effetto di straniamento venne provocato, nel teatro epico tedesco, non solo per mezzo degli attori, ma anche della musica (cosi, songs) e della scenografia (cartelli dimostrativi, proiezioni, eccetera) avendo principalmente di mira la storicizzazione dei fatti da rappresentare.

...Per realizzare, in una recitazione don immedesimazione non completa, lo straniamento degli enunciati e delle vicende del personaggio da rappresentare, possono servire 3 accorgimenti:

1) La trasposizione alla terza persona
2) La trasposizione al tempo passato
3)Il pronunciare ad alta voce [*manca la fine della frase, fine pagina*]

I Sipari

Sul grande sipario dipingete la combattiva colomba della pace di mio fratello Picasso. Dietro
stendete il filo metallico ed appendete
il siparietto lievemente ondeggiante
che, ricadendo in due onde di schiuma sormontatesi;
nasconde l'operaio che distribuisce volantini
e Galilei che abiura.
A seconda dei drammi può essere
di lino grezzo o di seta,
di pelle bianca o rossa o altro.
Solo non fatemelo troppo scuro poiché su di esso
dovete proiettare i titoli
degli avvenimenti successivi in modo da ottenere la tensione voluta
e che si attenda il compimento del giusto. E fatemi
il siparietto a mezz'altezza, non bloccatemi il palcoscenico!
Appoggiato alla spalliera lo spettatore
noterà i laboriosi accorgimenti che scaltramente
vengono presi per lui, una luna di stagno
vede scendere ondeggiando, un tetto di assicelle
che viene portato dentro; non mostrategli troppo
ma qualcosa sì. E fategli notare
che voi non fate degli incantesimi ma che
lavorate, amici

L'illuminazione

Dacci la luce sul palcoscenico, datore di luce! Come possiamo
noi drammaturghi e attori, rappresentare
le nostre immagini del mondo nella semioscurità? La penombra crepuscolare

invita al sonno. Ma noi abbiamo bisogno di spettatori svegli, anzi vigili. Falli pure
sognare nella luce chiara! Quel po' di notte
che talora si richiede, può essermi accennata
con lune o lampade; anche la nostra recitazione
può distinguere le ore del giorno
quando è necessario. Sulla landa di sera,
l'Elisabettiano ha scritto dei versi
che nessun datore di luci eguaglia, neppure
la landa stessa! Illumina quindi
quello che noi abbiamo fatto sorgere, così che gli spettatori
possano vedere come la contadina offesa
si siede sul suolo del paese di Tavasto,
come se fosse il suo!

Visibilità delle sorgenti luminose

Esempi di mezzi meccanici atti a neutralizzare la tendenza del pubblico ad abbandonarsi all'illusione.

- Scena molto vivamente illuminata (mentre le mezze luci, sommate alla totale oscurità della sala, che impedisce allo spettatore di scorrere il suo vicino e lo nasconde a questo, tolgono allo sputatore gran parte della sua lucidità mentale)

- visibilità delle sorgenti luminose

...se illuminiamo lo spazio in cui recitano gli attori, in modo che lampade e riflettori entrino nel campo visivo dello spettatore, disturbiamo in una certa misura l'illusione, che questi ha, di trovarsi al cospetto di un avvenimento «colto sul momento» non sperimentato, vero insomma. Egli vede che sono state prese disposizioni per mostrargli un certo fatto, vede che qui si sta ripetendo alcunché in particolari circostanze: per es. sotto una luce vivissima. Col mettere in mostra le sorgenti luminose si tende a combattere l'intenzione di nasconderle, tipica del vecchio teatro. In una serata sportiva - per es. in un incontro di pugilato - nessuno si aspetterebbe che venissero occultate le lampade; e sebbene le manifestazioni del teatro moderno siano altra cosa da quelle sportive, non si differenziano da esse sul punto della necessità, propria del vecchio teatro, di occultare le fonti di luce.

La scenografia del teatro epico (su Neher)

...Ogni sua scenografia è impregnata dello spirito dell'opera trattata e fa sì che gli attori siano orgogliosi di agire in essa.

...Le sue scenografie sono prese di posizione verso la realtà. Il suo lavoro procede per linee maestre, alieno da minuzie e fronzoli che distraggono dalla prospettiva scelta, prospettiva che è artistica e ideologica insieme. Ma ogni cosa vi è bella, ogni particolare realizzato con amore.

Quanto accuratamente sceglie una sedia, quanto accortamente la colloca!

E tutto è di aiuto alla recitazione. Per es., se c'è una sedia bassa, anche la tavola davanti ad essa è di altezza studiata, così che quelli che ci siedono a mangiare devono assumere un ben determinato atteggiamento, e che il dialogo tra quei convitati, curvi più del consueto, s'illumini di luce particolare, tale da rendere più chiaro ciò che sta avvenendo.

E quanti effetti consentono le sue porte dalle più svariate altezze!

Questo maestro, che conosce tutti i mestieri manuali veglio a che i mobili siano fabbricati, giacché i segni che contraddistinguono la modestia e la povertà hanno da essere apportati con arte. Perciò i vari materiali - gesso, legno, tela - sono trattati con perizia alternati nella giusta misura, con parsimonia o con abbondanza a [mancano almeno 3 frasi, tra la fine di questa pagina e l'inizio della successiva]

armi, strumenti, borse, borsellini ecc. - sono sempre autentici e reggono al più minuzioso esame tecnico; ma per ciò che riguarda le architetture, quando cioè questo maestro costruisce interni od esterni, egli si limita a cenni essenziali, raffigurazioni artistiche e poetiche di una località o di una capanna, che fanno onore tanto alla sua bravura d'osservazione quanto alla sua fantasia...

...nei suoi progetti..,.egli prende sempre le mosse dalle «persone», da quello «che succede a loro e per loro causa». Non fa uno «scenario», non si limita a sfondi e a cornici, bensì costruisce il paesaggio nel quale certe «persone» vivono una certa storia...

...se prepara le scene per i poeti, le fa raggianti di luce. Con diverse tonalità di grigio e di bianco in strutture diverse, riesce ad ottenere, se vuole, effetti più ricchi che non molti altri con l'intera tavolozza. Egli è dunque un grande pittore, ma prima di tutto è un ingegnoso narratore. Sa...che ciò che non serve alla storia, la danneggia: perciò, quando qualcosa «non entra in gioco», si limita ad accennarvi.

Beninteso, quei cenni sono sempre altrettanti stimoli, capaci di ravvivare la fantasia dello spettatore, che vorrebbe paralizzata dalla «completezza».

Spesso si serve...della scena bipartita, comprendente cioè, sul davanti, una camera (o un cortile, o un'officina) in posizione alquanto sopraelevata, e sul dietro un altro ambiente, proiettato o dipinto, che cambia ad ogni scena o rimane fisso per tutta la durata dello spettacolo.

Quest'ambiente arretrato può anche consistere di materiale documentario, o di un quadro o di un arazzo. Un simile accorgimento arricchisce la narrazione, mentre rammenta in permanenza agli spettatori che lo scenografo ha costruito una scena: qualcosa ciò, che mostra la realtà in aspetto diverso da come la si vede fuori del teatro.

...le sue scenografie si diversificano l'uno dall'altra non meno delle opere...se ne ricava l'impressione di strutture leggere, facilmente trasportabili, belle e giovevoli alla recita, che agevolano e rendono più eloquente la narrazione della storia cui la serata è dedicata....

VII. SEMINARIO AVOGARIA[54]

Venezia 3 ottobre 1974

- Il Seminario Teatrale è istituito presso l'Associazione "Teatro a l'Avogaria" ed è annesso alla Compagnia Stabile.
- Ha il fine di preparare i giovani alla professione dell'attore.
- Ha sede presso i locali del teatro l'Avogaria, Dorsoduro 1617.
- E' finanziato da detta Associazione
- Direttore e incaricati alle varie discipline di studio sono nominati dal Consiglio Direttivo della citata Associazione.
- Il corso di studi ha la durata di 2 anni, al termine dei quali viene rilasciato un diploma.
- Vi si organizzano incontri sui seguenti temi:

nel primo anno: espressione del corpo e della voce - improvvisazione - psicosomatica - educazione ritmica della voce - storia delle avanguardie del '900 - pratica scenica

nel secondo anno: espressione del corpo e della voce - mimo - trucco - stili di espressione dell'attore - storia della avanguardia attuale - messinscena di gruppo.

Vengono inoltre promossi incontri straordinari con personalità del teatro.

- Gli incontri hanno la durata, per ogni anno, si sei mesi e precisamente da novembre ad aprile, compresi.
- L'iscrizione e la frequenza, che sono gratuite, sono limitate ai giovani sino all'età di venticinque anni.
- L'ammissione al primo anno avviene senza esame: per suggerimenti sulla opportunità o meno dell'iscrizione, il direttore si incontrerà in ottobre con gli interessati, anche per un'eventuale "audizione" di brano drammatico o narrativo, da leggersi o recitarsi.
- Sono ammessi al secondo anno coloro che abbiano frequentato almeno due terzi degli incontri e superato le prove riferentisi a tutti gli argomenti di studio del primo anno.
- Conseguono il diploma coloro che abbiano frequentato almeno due terzi degli incontri, superato le prove riferentesi a tutti gli argomenti di studio del secondo anno e partecipato alla messinscena di fine corso.
- Gli iscritti al Seminario sono ammessi ad assistere alle prove della Compagnia Stabile; compatibilmente con gli orari, possono prestare la loro collaborazione.
- I programmi di studio comprendono:

Nel primo anno:

ESPRESSIONE DEL CORPO E DELLA VOCE

- per il corpo, esercizi di autocontrollo dei vari muscoli che interessano i movimenti (incedere, corsa, salto, caduta, forma semplici di acrobazia scenica); primi elementi di mimo per l'impegno del corpo come strumento autonomo di espressione ed esercizi singoli e collettivi su temi prestabiliti;
- per l'emissione del suono, esercizi di autocontrollo dei muscoli che interessano la respirazione, la lingua, le labbra, la mandibola, le corde vocali e le cavità risonanti;
- per la dizione, esercizi per l'espressione della parola chiaramente percettibile in tutti i suoni che la compangono; correzione dei difetti più comuni.

[54] Document dactylographié composé de trois pages, retrouvé en ATP.

- per l'ortofonia, esercizi di retta pronunzia italiana comparata alla pronunzia del dialetto veneto, sia antico che odierno;
- per nozioni sugli organi di fonazione, un incontro con il medico incaricato per la psicosomatica.

IMPROVVISAZIONE

- esercizi di rilassamento e concentrazione e di improvvisazione secondo il metodo psico-fisico ispirato a Stanislavski;

PSICOSOMATICA

- influenze dell'atteggiamento posturale corporeo e dell'atteggiamento mentale nei riguardi dell'espressione del corpo e della voce; importanza della distensione muscolare per l'aumento della concentrazione mentale con "training" alla Schultz; elementare orientamento sulla natura della psiche (Freud, Jung, Adler).

EDUCAZIONE RITMICA DELLA VOCE

- emissione del suono entro la disciplina ritmica della musica; esercizi singoli o collettivi su suoni melodici e armonici.

STORIA DELLE AVANGUARDIE DEL '900

- realismo di Antoine, naturalismo di Stanislavski, astrattismo di Taïrov, costruttivismo di Meyerhold e Vagtangov, eclettismo di Reinhardt, espressionismo tedesco, teatro politico di Piscator, teatro epico di Brecht.

PRATICA SCENICA

- esercizi di interpretazione del personaggio-tipo, secondo la concezione della commedia dell'arte, e del personaggio-carattere, secondo Molière e Goldoni; cenni sullo straniamento.

Nel secondo anno :

ESPRESSIONE DEL CORPO E DELLA VOCE

- il corpo e la voce impiegati come strumenti di espressione scenica mediante esercizi di recitazione di brani scelti dalla letteratura drammatica narrativa.

MIMO

- esercizi di interpretazione mimica secondo la scuola della commedia dell'arte e gli indirizzi della scuola francese del '900

STILI DI ESPRESSIONE DELL'ATTORE

- sperimentazione delle tecniche relative alle varie tendenze naturalistiche e astrattiste.

TRUCCO

- L'acconciatura dei capelli; uso della parrucca barba e baffi; credo e mastice; pasta adesiva per modellare naso mento e zigomi; ceroni e matite dermografiche; cipria; tecnica di trasformazione del viso e del corpo per l'interpretazione di personaggi di età, natura psichica, estrazione sociale ed epoca storica prestabilita; cenni sul mutare del trucco attraverso la storia della pittura.

STORIA DELLE AVANGUARDIE ATTUALI

- Artaud e il Living, teatro povero di Grotowski, recenti movimenti in Europa e Italia, teatro di animazione.

MESSINSCENA DI GRUPPO

- tecnica dell'allestimento scenico con lavoro di gruppo di un testo proposto e scelto collettivamente; che viene messo, in scena alla fine del corso.

ANNEXE PARTIE III

SCÉNARIOS ET CANEVAS INÉDITS POUR LA TÉLÉVISION

I. POLI POUR LA RAI[55]

I. 1 *ARLECCHINO FINTO MEDICO*

R A I - RADIOTELEVISIONE ITALIANA

Centro di Produzione RF - TV -

Complesso Programmi TV -

TORINO

"ARLECCHINO FINTO MEDICO"

Data di battitura: 10.4.1961

Trasmissione 18.4.1961

Copisteria Belicardi

^^^^^^^^^^^^^^

[55] Nous proposons ici la transcription de deux scenarios - que nous avons retrouvés dans les archives AMP - écrits par Poli pour la télévision italienne RAI, en 1961, dans le cadre d'un programme dédié à l'enfance, *TV dei Ragazzi*. Les autres titres de la serie de saynètes sur le personnage d'Arlecchino s'appellent respectivement : *Arlecchino messaggero per fame ovvero le peripezie di una lettera* (8 mars 1961), *Arlecchino e gli sbirri e l'avventuriero ovvero il principe d'oriente* (15 mars 1961), *Arlecchino contro i briganti* (1er mai 1961). Nous indiquons entre parenthèses la date de l'émission du programme.
En ce qui concerne *Arlecchino finto medico* (10 mars 1961), il s'agit d'un document tapuscrit composé de quarante-et-une feuilles en recto qui se présente dans un bon état de conservation.

ARLECCHINO FINTO MALATO

ovvero

LE FURBERIE DI UN GARZONE SPEZIALE

di

Giovanni Poli

Arlecchino, servo di Balanzone	Gian Campi
Brighella, padrone di locanda	Enrico Lepscky
Pantalone, ricco mercante avaro	Alvise Battain
Tartaglia, medico chirurgo	Sandro Grifan
Colombina, serva di Pantalone	Donatella Ceccarello
Smeraldina, moglie di Brighella	Eleonora Masi
Dottor Balanzone, speziale	Giancarlo Padoan
4 Pulcinella	Renzo Fabris
	Antonio Cremonese
	Alberto Voltolina
	Renato Padoan

L'azione ha luogo in Venezia, Sul fondo la spezieria di Balanzone, è un piccolo negozio, tutto esterno, incassato nella casa, con vasi e vasetti per spezie (vedasi la farmacia di Ca' Rezzonico a Venezia); banco esterno a sinistra, porta a destra. A destra il negozio di stoffe di Pantalone con banco esterno, sul tipo della spezieria. A sinistra sopra un praticabile su cui stanno due tavolini con quattro sedie, il caffè di Brighella con tenda per il sole.

SCENA PRIMA

Balanzon e Arlecchino

BALANZONE - Perché mai son venuto a Venezia con la mia spezieria? A Bologna guadagnavo fior di quattrini con le mie erbe e le mie ricette e invece, qui, sto per fallire. Non un malato. Non una indigestione.

ARLECCHINO - Indigestione? Coss'è sta parola? Xela una parola greca o araba? Mi non l'ho mai sentita nominar!

BALANZONE - A Venezia tutti son sani? Neanche un piccolo raffreddore, non un piccolo mal di pancia. Qui a Venezia tutti gran signori, ma non il più piccolo malessere. Ma ditemi un po se la vita dev'essere così tremenda e crudele! Neanche il più piccolo male. Niente, niente! Tutti stanno bene! Tutti scoppiano di salute! Qui accanto il mercante Pantalone sembra un ragazzino di 15 anni tanto é vegeto, e bello! Non si può andar avanti in questo modo.

ARLECCHINO - No, non se pol andar avanti in 'sto modo tutti stan ben de salute e nualtri dovemo morir dalla fame.

BALANZONE - Certo moriremo dalla fame se non troveremo il mezzo di ammalare qualcuno

ARLECCHINO - Mi ho un'idea!

BALANZONE - Oh Arlecchino, di su, presto!

ARLECCHINO - De pol mette[§][56] qua sulla strada delle scorze de arancia, sperando che qualcheduno se rompa la testa. Cussì almeno poderé vender cerotti e fasce di garza.

BALANZONE - Non dir balordagini. Gli sbirri ti metterebbero in prigione. Qui è necessario trovar un altro rimedio.

ARLECCHINO - Un'altra idea di quelle grandiose!

BALANZONE - Dimmi, Arlecchino.

ARLECCHINO - De notte mi e i Pulcinella se nascondemo: al primo che passa lo mazzemo di botte. L'é l'unico modo de procurarve deu clienti!

BALANZONE (picchiandolo) - Animaccio stupido e criminale. Tanto quanto pesi. Ors§, sappiti regolare; se entro stasera non mi avrai procurato almeno due clienti, sarete licenziati tu e questi tuoi degni compari. Sappiti regolare.

[56] Avec le symbole [§], nous indiquons les mots qui sont effacés dans le texte.

ARLECCHINO - Dotto Balanzone, l'ho trovà un cliente!

BALANZONE - Qual'è il suo male?

ARLECCHINO - L'ha certi doloretti qua all'altezza del stomego

BALANZONE - Bene, avrà bisogno di erbe digestive, di reobarbaro di china..

ARLECCHINO - Oh, l'ha bisogno de tante altre cose più solidette.

BALANZONE - Forse avrà bisogno di cassia...

ARLECCHINO - No, l'ha bisogno de roba più solida!

BALANZONE - Non so proprio. Ma chi é questo ammalato?

ARLECCHINO - Io, me, presente, medesimo, lo stesso!

BALANZONE - Somaro, impostore, mi meni per il naso? Prendi questa! Prendi questa! E ricordati che se entro stasera non mi avrai portato due ammalati sarai licenziato e andrai ramingo per il mondo! Tu e questi quattro degni compari (*Via*)

ARLECCHINO -Ah povero Arlecchin? Cossa ti farà mai? Trovar due ammalati? Come se fa? Posso trovar do pulcinella Ti e ti. / No, non avé un soldo in tasca (*Li allontana*) Posso chiappar uno e darghe un calcio sulla panza: solo cussì vien el mal de paura. Ma non se pol. Viene i sbirri e i te porta in preson. Ah no, no! Come se pol far? Arlecchini, svegite, pensa inventa qualcossa. Non trovo niente!

Pulcinella, vu no parlé mai. Ste sempre zitti. Dormì sempre. E parlé una volta, diseme qualcossa all'orecchio! Non volé? Mi son disperà. Se vado via de sta spezieria, me tocca andar rammingo a trovarme qualche altro lavoro, col rischio de lavorar. Invece qua se lavora quello che xé giusto. Non gh'é mai niente da fare, perché clienti non ghe n'é mai. Non l'é un bel lavoro, star senza lavorare. Ma oggi ho lavorà fin troppo; ho pensà, ho pensà! Mi vado dentro. Vu Pulcinella , fé bona guardia qua fora. Se vedé qualcun de ammalà, chiamame. Vado in cucina a far star zitta sta mia cara e adorata panza.

SCENA SECONDA

BRIGHELLA e SMERALDINA

SMERALDINA - Lavora, lavora poltronaccio. Non fai mai nulla da mattina alla sera. Pulisci qua i tavolini e le sedie! Su, animo! Con più lena. Così così si deve fare!

BRIGHELLA - Piano, piano, Smeraldina che me diol le spalle a far sto pavimeto!

SMERALDINA - Più svelto, più svelto, animo! Con questo esercizio te passarà il dolore alle spalle! Forza sù, sù; più presto, più presto.

BRIGHELLA - Cossa ho fatto de mal nella vita? Non ho coppà nessun, non ho robà niente. Eppur me tocca sopportarne sta virago che me tormenta in tutte le ore del giorno.

SMERALDINA - Io domando la ragione per cui mi sono maritata io un simile poltrone che non fa nulla e pretende solo di mangiare e bere. Se non si fossi stata io in negozio a quat'ora sarebbe bell'é fallito.

BRIGHELLA - Ah sì, per mi saria fallito il negozio? Ma se non ho mai un soldo in tasca!

SMERALDINA - Ci mancherebbe altro che tu avessi soldi in tasca.

BRIGHELLA - Mai un soldo! Ti te ha serrà a chiave la borsa dei secchini...

SMERALDINA - E la chiave é ben nascosta!

BRIGHELLA -Ti ha serrà la dispensa del pan...

SMERALDINA - E la chiave é ben nascosta!

BRIGHELLA - Ti ha serrà tutto in casa. Qua no se magna più, non se vive più...

SMERALDINA - Pulisci quelle botti, finché io vado sopra e se capita qualche forestiero che domandi alloggio chiamami, che tu non sai proprio far nulla (*Via*)

BRIGHELLA - Povero Brighella tutti i giorni se fa sta vita da grami e sta donna non la cambia. Sempre uguale, sempre uguale. L'ha d'aver soldi nascosti son sicuro. Oh se podesse far qualcossa per renderla diversa. Oh povero mi, o povero mi. (*Cade nella botte*)

PANTALONE e COLOMBINA

PANTALONE - Ah, Colombina: me sento davvero ben! Stamattina me son sveggià all'alba, ho lavorà e adesso me sento fresco come una riosa. Stago proprio ben.

COLOMBINA - Vi é passato quel leggero dolore alla spalla?

PANTALONE - Oh, sì, e senza bisogno de alcun medicamento. Una bella dormitina e tutto xé passà. Ho voglia di lavorar. Aiutami, Colombina a controllare le pezze che mi son giunte. Non vorria che qualchedun me ne avesse sgraffignà.

COLOMBINA - Subito, subito! Ma vorrei prima andar di sopra a brigare le mie faccende!

PANTALONE - Per quelle hai tempo! Aiutami ora.

COLOMBINA - Quando avrò tempo?

PANTALONE - Questa sera, quando avrò chiuso el negozio.

COLOMBINA - Ma allora si va a domrire [dormire]!

PANTALONE - Appunto fin ché mi dormo, tu ti pol far le tue faccende de casa. Prendi quella pezza, ché la vojo misurar. Fa' pian; ahi sulla testa; ferma, ti staà ferma che ti me coppi! (*Cadone le pezze sulla testa di Pantalone*).

COLOMBINA - Scusatemi, signor Pantalone, non l'ho fatto apposta! Allora posso salire?

PANTALONE - Sta qua, striga. Chiappa la stoffa da sto cao..
Tienla forte! Dame el metro. Oh ecco. Oh ferma con le man!

COLOMBINA - M'é scappata, oh Dio!
(*La stoffa scivola e cade a terra*)

PANTALONE - Tien, tien, bona da niente. Ma varda. Ecco giustò cussì. Due centimetri in meno! Ladri, furfanti! Due centimetri in meno! Mi lavoro dalla mattina alla sera per vadagnarme el pane questi qua i me manda la stoffa scarsa, scarsa. No, non se pol più viver.

COLOMBINA - Non andate in collera, signor Pantalone! Per due centimetri di stoffa. La collera aumenta la circolazione del sangue e vi può par male!

PANTALONE - Non aver paura sto benissimo e posso andare in collera quanto me pare. Ma 'sti negozianti all'ingrosso i me deruba; i me succhia il sague, i me manda in rovina e i me farà morir de stanti e di fame. No, no! Ti vedi che fazo ben a controllar le misure delle stoffe. E ti ti vol abbandonarme per andar a dar i letti? I letti no i le porta via nissun, ma la stoffa, sì. L'ho pagata con scudi sonanti , belli, de bona caratura. No i gera scarsi i miei scudi come la stoffa, no, no!

COLOMBINA - Calmatevi, vi prego, signor Pantalone, vi aiuterò, starò con voi. Misureremo le stoffe ad una ad una, fino a sera. Anzi lasciate fare a me; forse avete misurato con troppo fretta.

PANTALONE - Ho misurà mi e va ben cussì! I me sentirà sti furfanti. Ag sì! Aspeteme che vado de sopra a veder le altre pezze.

COLOMBINA - Mai visto un avaro più avaro di questo avaraccio di pantalone. Non ne esiste un altro né in Italia, né in Francia. E' qualcosa d'impossibile. In casa niente si butta via. Non le spazzature con cui lui riesce a far fuoco per la cucina. Naturalmente prima di bruciarle le controlla minuziosamente, per trovare un chiodo o uno spillo. Quando si taglia i capilli, raccoglie filo per filo ogni cosa e se la nasconde. In cucina vuole che io risparmi su tutto. Mi fa

perfino partir la fame. Oh, io sono stanca. ma non lo posso lasciare; spero da lui una bella dote che mi permetta di accasarmi. Ma ecco il mio caro Arlecchino. Che cos'hai Arlecchino che hai quell'aria così malinconica.

ARLECCHINO - Cara Colombina mia, la spezieria la xé in malora e se non trovo due clienti per stasera, el dottor Balanzone me licenzia. E mi son rivinà.

COLOMBINA - Qui tutti crepano di salute. Pantalone ch'é il più vecchio della piazza gode d'una salute di ferro

ARLECCHINO - Ah, Colombina aiutami. Do clienti, do ammalati, devo trovar entro stasera. Come podemo far.

COLOMBINA - Guarda do gambe che vien fora da quella botte!

ARLECCHINO - Oh benon forse c'é qualcuno che ha bisogno del miedego e del spezier.
(*Si avvicinano e tirano fuori Brighella*)

COLOMBINA - E' Brighella il locandiere.

ARLECCHINO - El me compare Brighella!

BRIGHELLA - Arlecchino!

ARLECCHINO e COLOMBINA - Brighella!

BRIGHELLA - Aveva chiappà el sonno qua dentro desta botte.

ARLECCHINO - Te portemo subito dal Dottor Balanzone. E te darà delle medicine che te farà guarir subito, subito.

BRIGHELLA - Ti xe matto, compare. Prove a rivoltarme. Sì da sotto in sì, Scuotimi. Forte, forte. Se vien fuori un soldo, te lo lasso. (*Azione*) Tutti Speraldini li ha i soldi!

ARLECCHINO - Ah, maledizione. Cossà farò mi Arlecchin batoccio.

COLOMBINA - Ecco un'idea!

ARLECCHINO - Dime.

BRIGHELLA - Dime.

COLOMBINA - Chiama fuori Pulcinella. Presto che [§§] capita Pantalone me ne devo tornar al negozio.

ARLECCHINO - Pulcinella, Pulcinella! (*Li prende a pedate*) Eccoli.

COLOMBINA - Ho trovato i due clienti!

ARLECCHINO - Dov'eli.

COLOMBINA - Uno è Pantalone e l'altro Smeraldina!

BRIGHELLA - Smeraldina non l'ha avuo mai mal da quando che l'é nata

COLOMBINA - Intelligenza, intelligenza ci vuole. Arlecchino tu sarai un famosa medico seguito dai tuoi satelliti. Con i tuoi ragionamenti dovrai convincere sia Pantalone che Smeraldina che abbisognano di medicine.

ARLECCHINO - Ma mi non so come fare.

COLOMBINA - Basta dise? delle parole strane che finiscono in fuse in base tutti saranno convinti d'essere ammalati.

BRIGHELLA - Intelligneza, intelligenza. Per Smeraldina ghe vol malizia, furbizia, scaltrezza, altro che intelligenza.

COLOMBINA - Oh basta con questi discorsi. Arlecchino!

ARLECCHINO - Sì, dime.

COLOMBINA - Ti dormi?

ARLECCHINO - No, son inseminio della fame.

COLOMBIAN - Presto a trasformarvi da medici. Dal dottor Balanzone troverete ogni cosa. Io v'aspetto al negosio di Pantalone.

ARLECCHINO - Allora fra poco sarò da Smeraldina!

BRIGHELLA - Compare che il cielo te la mandi buona, con le bestie feroci.

ARLECCHINO - Che c'entrano le bestie feroci?

BRIGHELLA - Perché Smeraldina l'é una iena.

ARLECCHINO - Presto Pulcinella, dentro in casa. Presto, presto, commare, te saluto.

BRIGHELLA -Te saludo, compare.

TARTAGLIA, BRIGHELLA e SMERALDINA

TARTAGLIA - M'han detto che in questa nobilissima città, i chirurghi son pregiati, quant'altri mai. E pure ho sentito che qui molti sono i malati desiderosi di cure.

BRIGHELLA - Oh ecco un forestiero! Smeraldina, Smeraldina!

SMERALDINA - Che c'é? Oh un forestiero. Buongiorno, Monsiù.

TARTAGLIA - Non son monsiù, bensì un famosissimo medico chirurgo, giunto in Venezia per la salvezza della popolazione dai grandi mali, dai più grandi morbi. Io son Tartaglia, grande chirurgo. Sotto le mie mani guarisce un paralitico. Io fo ricrescere una gamba amputata.

SMERALDINA - (E' meglio che faccio credere che la città é abbordata da mille mali, altrimenti costui se ne scappa senza prendere alloggio).

Oh sì, Lustrissimo, da tempo la nostra città non si salva dalle malattie. Abbiamo proprio bisogno d'un medico chirurgo. La spezieria é sempre piena di gente e ormai ha finito tutte le medicine. Dovrete rimanere qui un bel pezzo, Lustrissimo chirurgo! locanda?

TARTAGLIA - Vedrete, vedrete, io curerò con i miei segreti e misteriosi metodi, ogni malattia. C'è alloggio per me in questa locanda?

SMERALDINA - Oh sì, lustrissimo anto che la vol. Entrate.

TARTAGLIA - Vado nella mia camera a riposare.

SMERALDINA - Brighella, accompagna il Lustrissimo su nella camera 105.

BRIGHELLA - Che camera?

SMERALDINA - La 105.

BRIGHELLA - Ti vol dir el n°1, perché più de una camera non gh'avemo.

SMERALDINA - Bestia, presto. La scusi, Lustrissimo, questo t'ànchero de uomo. Forse il cervello non gli funziona!

TARTAGLIA - Non gli funziona il cervello? Ma é presto fatto [÷] In quattro e quattro con questa sega gli taglio la testa, tiro fuori il cervello, lo accomodo, lo aggiunto e ricucio ogni cosa per bene.

BRIGHELLA - Ah no, no. Pain con le man, pian con le man.

SMERALDINA - Brighella, accompagna il Lustrissimo, presto.

TARTAGLIA - Vado a riposare. Quando mi alzerò Venezia si dovrà preparare al giorno più bello della vita! Non più mali, non più pestilenze. (*Via con Brighella*)

SMERALDINA - Oh che idea brillante per farlo restare il più lungo possibile nella mia locanda, gli farò credere che Brighella é molto ammalato! Non gli farò tagliare che un piede o una gamba. Tanto i piedi e le gambe non gli servono a niente a questo poltrone. Smeraldina sei veramente una donna dalle idee geniali!

^^^^^^^^

ARLECCHINO, PULCINELLA poi PANTALONE e COLOMBINA

(*Arlecchino esce dalla spezieria con i 4 Pulcinella che tengono nelle mani delle grosse siringhe, seghe ed altri arnesi da macellaio*)

ARLECCHINO - Tutti in fila! Fermi! Mi son un grande miedego, de rande fama e vu dei volgari garzoni. Assecondeme in tutto. O qua non se magna altro. Qua se combatte una grande battaglia per la fame!

COLOMBINA - Non siete ancora stanco de misurar pezze, signor Pantalone?

PANTALONE - No, non so proprio stanco. Anzi me sento più fresco di stamattina.

COLOMBINA - Però, signor Pantalone, avete il viso un po' pallido.

PANTALONE - Neanche per sogno, Colombina. Stago ben co fa un ravanello.

COLOMBINA - Avete le labbra un po' smorte signor Pantalone.

PANTALONE - Colombina, ti scherzi, se non so sta mai cussì ben come oggi?

COLOMBINA - Oh ecco un amoroso medico arrivato quest'oggi in città dal lontano Oriente.

PANTALONE - Ov'elo?

COLOMBINA - Eccolo. Ehi, gran medico, avvicinatevi?

ARLECCHINO - Chi chiamabus? Chi parlabus?

COLOMBINA - Venite, signor Medico, illustre, a salvare la vita a questo mio caro signor Pantalon.

PANTALONE - Mi resto stordiò

ARLECCHINO - Mieis satellitibus, prendate quell'uomobus lo vojo visitare dallaltobus al bassobus.

PANTALONE - Pian, pian con le mani!

ARLECCHINO - Scrollatelo, alzatelo, rovesciatelo, con la testabus in giubas.

PANTALONE - L'ha da esser davvero un medico importante perché el parla sempre in bus e in bas.

ARLECCHINO - Ecco x'ho trovà i mali tremendi di questo ceomobus!

COLOMBINA - Quali sono i suoi mali?

ARLECCHINO - Silentio. Silentio (*A bassa voce*) Qua sento le budellas gorgogliar. Qui ci vuole acquabas de pozzobus. Ecco il grande farmacus. Silentio, silentio. Avete della polenta con salame?

PANTALONE - Per che farne?

ARLECCHINO - Non pensatebus.

PANTALONE - Colombina, porta polenta e salame, ma poca che avemo da manguar stasera.

ARLECCHINO - Tutta qui, la polentelas. Voi non potete mangiare mai più, se non prenderete le medicine che vi ordinerò.

Pulcinella, scrivete:

4 porzionibus de acquabas puras

5 siringhe de arias puras

9 pezzettini de polentas, piccoli, piccoli, involtolati nella carta da spezieras.

11 involtolini di radicchios, con carotes e con spruzzatina de formagios...

COLOMBIANA - Ecco la polenta con il salame.
Questa me la mangio io per sostenermi dalle fatiche della medicina.

(*I Pulcinella salta addosso ad Arlecchino, il quale nella mischia riesce ad avere la meglio*)

PANTALONE - Oh cossa xé nato, son malato, moro. El medico, el spizier, presto, presto!

BALANZONE - Chi chiama lo speziale. Son qui, son qui:
Balanzon gran speziale che guarisce ogni male con miracolose ricette
che ogni male in fuga mette.

PANTALONE - Venì qua, venì qua sior spezier. Ecco la ricetta che me ha dà un famoso miedego arrivà da poco dall'Oriente. Eccolo qua con i suoi satelliti.

ARLECCHINO - Oh son qua, son qua.

BALANZONE - Oh bravo, queste sono le medicine che ordino io per i miei malati. Acquabas pura, arias, puras, pezzettini de polenta in carta de spezieras, involtini de radicchios con carotes. Questi sono grandi farmachi, mio caro Pantalone. Con questi guarirete immediatamente d'ogni male. Se volete pagare un anticipo.

PANTALONE - Se paga?

BALANZONE - Certo, se volete guarire.

PANTALONE - Ma se deve proprio pagar?

ARLECCHINO - Certus, e dovete anca pagar el grande miedigus. Questo qui presente.

PANTALONE - Quanto al miedego?

ALECCHINO - Cinque ducati

PANTALONE - Ohimé, moro, moro!

ARLECCHINO - E allora altre medicine. Scrivé, garzoni del grande miedecobus.

PANTALONE - Quanto per le medicine?

BALANZONE - 50 ducati!

PANTALONE - Moro, moro, casco per terra. Salvème, salvème.

TARTAGLIA - Son qui io, grande chirurgo, specializzato nelle operazioni più difficili? Sono qua io! Pronti per l'operazione!

BALANZONE - Pian pian signor chirurgo! Questi mani si curano con la medicina e non con la chirurgia.

TARTAGLIA - Voi non potete sapere niente. Siete un vile speziale.

BALANZONE - Ebbene, domandatelo qui a questo famoso medico!

TARTAGLIA - Chi siete voi. Chi c'ha addottorato.

ARLECCHINO - Io son miedecobus, grando, grando.

BALANZONE - Signor Tartaglia, parla in latinobus. Dev'essere molto e molto bravo. Vovete arrendervi alle sue sapienti argomentazioni.

TARTAGLIA - Oh no. Un giorno non esisetrà più la medicina. Ma solo la chirurgia. Solo colla sega, col martello e badile si curerà l'uomo!

ARLECCHINO - (Certo tutti farà i fabbri ferrai! Se batterà sul stomego col martello e col badile se pulirà le viscere) Viva l'avvenire.

TARTAGLIA - Vedete che il vostro medico é del mio parere.

ARLECCHINO - Io voglio farebus un accomodamentus: Oggi il signor Pantalone se magna i farmachis e domani si vedras per l'operaziones.

PANTALONE (*Si risvegli a terra dov'era caduto*) - Dove son mai?

ARLECCHINO - Se non magnis le medicines stai mortos.

PANTALONE - Moro allora ma tutti sti ducati non li pago.

ARLECCHINO - E allora moribus, et sepultibus.

PANTALONE - No, non moro

TUTTI (*Intorno a lui in pantomima*)

(*Con passo cadenzato*)

Muori, Muori vecchio avaro,

per non spendere il denaro.

PANTALONE - Moro, moro (*Cade*)

TARTAGLIA - E adesso chi lo risana.

ARLECCHINO - Mi (bus)!

TARTAGLIA - E non io galantuomo.

ARLECCHINO - Fermo là! Pantalone, vojo parlar con te.

PANTALONE - No, non posso perché son morto.

ARLECCHINO - Sì sei morto, finché non pagherai le medicine e i dottori.

PANTALONE - Allora stago morto, finché de desvegio.

ARLECCHINO - Colombina, el patron l'è morto. Prendi le borse dei denari per pagare.

PANTALONE -Un momento! Parlo!

ARLECCHINO - Sì parlate.

PANTALONE - Chi parla non l'é morto?

ARLECCHINO - No, l'è vivo. Ma el vivo paga le medicine!

PANTALONE - Allora son morto!

ARLECCHINO - E allora le medicine le deve pagar Colombina che entra in possesso di tutte le vostre ricchezze.

PANTALONE - Ma che ricchezze! Son poareto, poareto!

TARTAGLIA - Orbene si venga a questo accomodamento come proposto dal gran medico. Pagu Pantalone il suo scotto!

ARLECCHINO - (Che scotterà le man con 55 scudi)

TARTAGLIA - Questa sera avrà poi luogo sulla piazza la grande operazione. Mi ritiro nella mia locanda. A stasera mio popolo!

PANTALONE - Ecco, i ducati. Pian, pian che li rovinè. Pian, pian. Uno alla volta. Uno, due, tre.

^^^^^^^^

(*Qui pantomima del conto dei numeri con il controcanto di Arlecchino e del Dottor, che ripete i numeri commentano buffamente lo stato d'animo del vecchio. E' scena piuttosto complessa. Pulcinella commentanto col gesto*)

- Vien de sopra Colombina che me metto a letto (*Via*)

COLOMBINA - Vengo, signor padrone (*Via*)

BALANZONE - Corro in bottega a far questi medicinali famosi.

ARLECCHINO (*Levandosi il mantello da medico*)

- Sior Pantalone, le acqua, aria, polenta, tutto puro.

BALANZONE - Arlecchino, sei tu. Io ti credevo sciocco e invece sei piuttosto scaltro.

ARLECCHINO - Anche le montagne de Bergamo dà le sue rose! E vu fo pagar 50 scudi per acqua, aria, polenta.

BALANZONE - Silenzio. Xe meglio dar all'ammalato una medicina che non fa niente e che costa molto, piuttosto che un farmaco che costa poco ma che fa morir l'ammalato.

ARLECCHINO - Patro, vago per l'altro cliente?

BALANZONE - Chi è?

ARLECCHINO - Smeraldina, mugier de Brighella, mio paesan.

BALANZONE - Bene, sì, quella ha parecchi soldi nascosti sotto il materasso. Ma eccola che esca dalla locanda.

ARLECCHINO - Pronti, miei stelliti, per la seconda impresa.

SMERALDINA, ARLECCHINO, BALANZONE, PULCINELLA E POI BRIGHELLA

SMERALDINA - Ecco un altro dottore! Forse s'é già sparsa la voce che la città è malata e qui calano i più famosi medici del mondo. Questo sarà un altro cliente per la mia locanda. Lustrizzimo medico, riverisco.

ARLECCHINO - Lustrizzima patrona, la zaluto.

SMERALDINA - Vuzzustrizzimo signor medico, i miei servizi.

ARLECCHINO - Gh'è una camera nella sua locanda?

SMERALDINA - Brighella, una camera per il signor dottore!

BRIGEHLLA - (Ghe dago la mia!)

ARLECCHINO - C'è acqua in camera?

BRIGHELLA - Si quando che pove!

ARLECCHINO - Ma zignora....come vi chiamate.

SMERALDINA - Zmeraldina per servirvi.

ARLECCHINO - Signora Zmeraldina, voi avete gli occhi luzenti per la febbre, voi avete male, Zignora. Avete bizogno di medicine.

SMERALDINA - No, non zon io che ho male. E' mio marito Brighella. Appunto per lui ho in caza un chirurgo famozo che stazera lo opererà qui nella piazza inzieme con Pantalone.

BRIGHELLA - Mi non ho male! Miedego, dite vualtri, da cosa è dato il mio male!

ARLECCHINO - (*Lo fa visitare da Pulcinella con gustose trovate basate sulla siringa, sega e martello*) Ah io vedo mali terribili, grandi...

BRIGHELLA - (*Ad Arlecchino piano*) Compare, stà saldo...

ARLECCHINO - Il male di Brighella è male di famebaz, longaz diziunos. La medicina non ha nulla da fare. Si ritiri l'ammalato Brighella.

TARTAGLIA - Ah, questo allora me lo prendo io!

(*Correndogli dietro per la scena, rovesciando tavolini sedie ed altro*)

ARLECCHINO - Ah, no, Brighella non ha alcun malebuz.

TARTAGLIA - Io lo voglio operare, stasera nella piazza. Signorina Smeraldina vi consegno vostro marito. Se non me lo restituite stasera, sarò costretto ad abbandonarvi al vostro destino. Addio.

SMEARLDINA - Oh, Dio, Questo me lascia la camera de locanda?

ALECCHINO - Zignora, ecco le vostre medicine. Prendete la stezza ricetts del signor Pantalone con gradazioni diverze. Eccovi. Signor dottore, preparate queste ricette per la Zignora Zmeraldina.

SMERALDINA - Quanto vi devo?

BALANZONE - 50 ducati!

SMERALDINA - Ah no, no; non mi si prende per il collo i questa maniera (*Passa in mezzo a tutti scagliandoli uno alla volta a terra*). E poi dite che sono ammalata?

BALANZONE - (Arlecchino, si deve ammalare. Deve pagare i 50 ducati. Altrimenti sarai licenziato!)

ARLECCHINO - Zignora Zmeraldina, avete 50 ducati che domani ve li restituirò?

SMERALDINA - Proprio 50?

ARLECCHINO - Eh sì, me ne occorrono Tanti.

SMERALDINA - Prendete, zignor medico e domani, mi raccomando me li restituirete.

ARLECCHINO - Signor dottor de Balanzoni, tornate nella vostra spezieria. la signora Smeraldina non ha più bisogno di medicine. Ha bisogno Brighella d'essere curato.

TARTAGLIA - Io lo curerò con la chirergia. Sangue!

BRIGHELLA - Pain, pian, sior miedego sbudellauomini. Pian, pin, ve digo.

TARTAGLIA - Stasera trovatevi sulla piazza, altrimenti sarò costretto a lasciare questa città (*Via*)

SMERALDINA - *Ah no, mai, mai. La mia locanda ha bisogno di clienti. (Via)*[57]

BRIGHELLA e ARLECCHINO e BALANZONE

BALANZONE - Qua stanotte succede una gran tragedia.

BRIGHELLA - Bisogna trovar un rimedio e de quelli boni.

[57] Cette phrase a été ajoutée au stylo dans un deuxième temps ; l'écriture est celle de Giovanni Poli.

COLOMBINA - Amici, eccomi qua, Pantalone è deciso a farsi operare da quel medico balordo. Non c'è niente da fare quando prende una decisione va fino in fondo.

ARLECCHINO - Fiol de una tecchia, prima el stava un oseleto de primo canto e adesso el sta tirando el fia.

SMERALDINA - Preparati.

BRIGHELLA - No, non vengo.

SMERALDINA - Vien qua, sta' buono. Il dottor Tartaglia non ti farà alcun male. Solo ti segherà una gamba. E forse neanche tutta una gamba. Solo un dito. Sta bon.

BRIGHELLA - No, non vojo. Compagni aiutateme.

(*Scappa in casa seguito da Smeraldina*)

ARLECCHINO - Fra poco glaveremo la grande operazione. Ecco Pantalone che vien fora sa casa. Presto Pulcinella dentro quei basili. Coi bastoni.

TARTAGLIA - Signori io vi presento la grande operazione che fa guarire d'ogni male.

(*Qui abbiamo una pantomina dell'operazione del dottore e con i Pulcinella che vengono fuori dai barili e picchiano il chirurgo. Pantalone si rammarica della sua avarizia, Smeraldina si riconcilia col marito e lo speziale riprende Arlecchino con i Pulcinella. Tartaglia è scappato*)

(*Chiusa solita*)

I.2 *ARLECCHINO SOLDATO PER FORZA*[58]

RAI - RADIOTELEVESIONE ITALIANA

Centro di Produzione RF - TV

TORINO

"ARLECCHINO SOLDATO PER FORZA"

ovvero

"LE PERIPEZIE DI UN MERCENARIO"

°°°°°

Farsa di Giovanni Poli ispirata a canovacci della Commedia dell'Arte.

Regia teatrale Giovanni Poli

Ripresa televisiva di Vittorio Brignole

La TV dei ragazzi

martedì 28 marzo 1961

[58] Le texte *Arlecchino soldato per forza* (28 mars 1961) retrouvé en AMP, se compose de cinquante-quatre feuilles dactylographiées au recto. Il se présente dans un bon état de conservation.

ARLECCHINO SOLDATO PER FORZA

ovvero

LE PERIPEZIE DI UN MERCENARIO

di Giovanni Poli

PERSONAGGI:

Pantalone, amministratore di una compagnia di ventura

Capitan Cardone, comandante della " " "

Beatrice, figlia di Pantalon e innamorata di Leo

Colombina, vivandiera

Lelio, Ufficiale comandante la compagnia di ventura e innamorato di Beatrice

Brighella, sergente della compagnia di ventura

Arlecchino, soldato " " "

Quattro Pulcinella soldati " " "

LA SCENA SI SVOLGE IN APERTA CAMPAGNA, AI LATI DUE TENDE DELLE DUE OPPOSTE COMPAGNIE DI VENTURA, ACCANTO AD OGNI TENDA UN CANNONE. DIETRO LE TENDE SI ELEVANO DUE ALTURE SU CUI UNO STECCATO. NEL MEZZO IL CAMPO APERTO PER LE BATTAGLIE.

^^^^^^^

SCENA PRIMA

BRIGHELLA e due PULCINELLA (da una parte) CARDONE e due PULCINELLA (dall'altra parte)

(*I PULCINELLA dormono ai due lati delle tende. Sono i soldati di due opposte compagnie di ventura. E' l'alba - I Pulcinella dormono a tempo, Dalla tenda di destra esce il Capitan CARDONE che si piega nelle gambe a mo' di ginnastica. Dal'altra parte esce il sergente BRIGHELLA sbadigliando e stirandosi braccia e gambe. Due squilli di tromba nell'uno e nell''altro campo. I Pulcinella dormono ancora. Altri due squilli di tromba*.)

CARDONE - Sveglia, sveglia, o vili soldati. Mentre voi dormite il nemico si prepara a feroci combattimenti. E voi state qui a poltrire. Sveglia, sveglia.

BRIGHELLA - Sveglia, sveglia, poltroni. El nemico é in piedi, sveglia poltroni! El se prepara alla guerra con grande slancio e con grande accanimento e voi altri sé qua a dormir! Sveglia, sveglia! (*Li prende a calci*).

CARDONE - In ordine, in ordine, o mio esercito di prodi. Fermi con le teste. Petto in fuori! Non dormire tu! Più altro il fucile tu. Sguardo terribile! Atteggiamento crudele, sanguinario, tutti e mille. Pronti per l'assalto!

BRIGHELLA - Attenti ! Riposo! Attenti . Fermi là! Non tegnir el fucile come una scopa, tu! non é uno spiedo per infilzar dei oseleti, ma un fucile per vincere una battaglia! Forza ! attenzione, riposo.

CARDONE - Alzate il fucile. Inclinatelo! Fate ch'io sia il nemico e venite contro impetuosi come un fiume, rapidi come il lampo nel turbinare di una tempesta. Forza mio esercito di prodi, avanzate terribili, arcigni, duri, saldi, forti. Ancora, ancora! Scrutate il nemico con odio, e poi alzate i fucili e battetelo con somma violenza! (*I Pulcinella picchiano il Capitano*)

Aiuto! Aiuto! Chi m'ha colpito! Tu! No? Tu! No? Vermi, parassiti, inermi esseri osate colpire il Capitano Cardone, invincibile annientatore di eserciti, espugnatore di città, sterminatore di popoli? Ah no! Prendi quest (*Fa per dargli un calcio, ma l'altro Pulcinella impaurito lascia cadere il fucile sul Capitano*) Ah sei tu vile e prezzoluto mercenario (*Lo colpisce, colpo dell'altro Pulcinella*) Tu ti fai scherno di me, asinaccio. (*I Pulcinella si scontrano e due colpi al Capitano che cade sotto i Pulcinella*)

Aiuto, aiuto! il nemico mi assale e mi scompiglia! Mi annienta! Aiuto, aiuto miei prodi! (*I due Pulcinella lo alzano e lo portano dentro la tenda*) Aiuto, aiuto!

BRIGHELLA - Attenti! riposo! Attenti! Riposo! Avanti march. Uno, due ecc. Esercito alt! (*Il primo Pulcinella si ferma e provoca la caduta sul sedere di tutti e tre*) No, no! no xé boni da niente. Solo da magnar a tradimento el pan dell'esercito. (*I Pulcinella hanno preso il sonno*)

Su poltroni, (*I due ricadono*). Sveglia, sveglia, ho dito! (*Li prende a calci i due scappano. Brighella dietro loro. Un pulcinella si ferma e tutti e tre cadono a terra*).

Ah, che me vien la tentazione de chiapparve tutti, de stritolarve de schizzarve le teste, da farve a pezzi, de tagiarve a tocchettini come se fossi dell'insalata. Corpo de mille bomborde! Sangue de satanasso rosso some el fuoco! Se no ve distruggo tutti di un colpo, che ne fassa più el soldato per tutta la vita.

(*Un calcio a Pulcinella che cade e provoca la caduta di Brighella contro il secondo che cade anche lui. La scena si ripete anche in seguito*).

Corpo de un satanasso, bollente come una tecia! Ve ammazzo, ve stritolo, ve scompiglio, ve fazzo a tocchi, ve annodo come un fazzoletto.

(*Entrano nella tenda*)

PANTALONE E CARDONE

PANTALONE - Signor Capitano Cardone, sta guerra l'é troppo lunga. Da do mesi ormai stemo combattendo in'ste alture e no semo riusciti a vincere el nemico. Troppi scudi; troppi scudi ho speso. Troppi denari.

CARDONE - Signor Pantalone, non dovete assolutamente muover rimproveri al gran Capitan Cardone! Io ho sterminato, sgominato, annientato, polverizzato, annichilito eserciti di centomila solati. Con un solo colpo di spada ho tagliato settemila teste, quattordicimila braccia, ventiquattromila gambe e piedi, ho infilzato, come in uno spiedo, un intero esercito e l'ho lanciato contro le montagne ... Non redarguitemi ! ...

PANTALONE - Vedeu, mi non ho gnente da dir su tutte queste vostr imprese, (Anca se mi non ho visto niente), ma voi dovete considerare la mia posizione di amministratore di un esercito de ventura. Troppe divise, troppi cannoni, troppi fucili, troppe scarpe, troppi lacci da scarpe. E anca troppe bombe sparate per niente. Mi non so più come andar avanti...

CARDONE - Abbiate un po' di pazienza. Stamane ho istruito l'esercito alla battaglia. Col mio occhio violento, truculento ho acceso negli animi dei soldati tale vigore che la vittoria non può esser che certa. la mia testa colpisce il nemico, come un ariete di brinzo (*Colpisce allo stomaco Pantalone che cade per terra*).

PANTALONE - Aiuto, aiuto, troppa violenza, signor capitano ... (*Si alza*)

CARDONE - Ah, le mie mani di ferro! Le mie mani stringono il nemico in una morsa di acciaio.

PANTALONE - Ahi, ahi! Sior Capitano, zo quelle man!

CARDONE - Ah le mie dita! Dita roventi, infuocate, di fiamme ardenti come lingue di fuoci del sole in una eclisse!

PANTALONE - Pian, pian, sior capitano. Aiuto, aiuto!

(*Scappa e il Capitano dietro*)

BEATRICE, COLOMBINA, E DETTI

COLOMBINA - Aiuto, aiuto, il nemico attacca l'accampamento!

BEATRICE - Oh cielo, padre che c'è?

CARDONE - Niente, Niente, signora Beatrice! Ho dato una dimostrazione di forza e di gagliarderia militare al caro vostro padre..

PANTALONE - (A *terra*) Son morto, son morto! Son rovinà! El nemigo! El nemigo! Poveri miei soldi, i miei scudi, le mie armi, le mie divise!

COLOMBINA -Scappiamo padroncina!

BEATRICE - Sorreggimi Colombina, ch'io svengo!

CARDONE - Calma, calma! non è nulla! Solo una prova di quel gran satanasso ch'io sono! Ah !!!!!!!! Ah !!!!!!

PANTALONE - Aiuto, aiuto!

COLOMBINA - Acqua, aceto, aiuto, aiuto!!!!

CARDONE - Fermi !!! Ora, signor Pantalone, alzatevi. I vostri scudi e il vostro denaro sono ben riposti nella fiducia di un capitano, qual io sono. Ho spento d'un colpo maghi, principi, generali. Tutte le forze dell'universo. E a voi, Beatrice, chiedo una cosa che mi è cara più delle battaglie ch'io ho vinto!

BEATRICE - Ditemi, signor Capitano!

CARDONE - Ch'io poss fermare il fulmine della luce dei miei occhi nel dolce e soave mare delle vostre pupille.

COLOMBINA - Oh Dio, egli é un temporale!

CARDONE - Io vi adoro, o fanciulla!

BEATRICE - Oh no! Oh no!

PANTALONE - Cossa sentio? Cardone l'é innamorà de mia fia?

CARDONE - Sì più che una tortorella innamorata d'una tortorella !

COLOMBINA - Padroncina, non gli darete mica bada! Altro che tortorella !E' un gufo del malaugurio!

BEATRICE - Oh cielo, che sento?

PANTALONE - Femo cussì, sior capitano: quando avrà vinto la guerra, ve prometto mia fia in sposa. (Cussì salverò i miei scudi)

BEATRICE - Ah, quale affanno! Mi vien male. Colombina, aiutami, che non mi reggo in piedi.

PANTALONE - O mia povera fia - Capisco, capisco, l'emosion del momento. Colombina, portatela con voi, e datele tutto l'aiuto del caso.

COLOMBINA - Signor Pantalone, voi non capite un fico secco ! (*Via con Beatrice*)

CARDONE - Sior Pantalone, vostra figlia é presa dalla mia bellezza. Quale turbamento nel suo volto, quale luce nei suoi occhi! Ora che me l'avete promessa, state ben certo che la vittoria non potrà mancare. Il mio slancio, le mie virtù guerresche, il mio baldanzoso incedere, la mia mano e la mia spada, già di per se stessa vigorose, ardite, eccelse, riaccendono dei dardi di Cupido ed esplodono come mille bombarde contro il nemico. Signor Pantalone, io mi sento Briareo delle braccia, ed Achille nel tallone. Orsù ! Orsù , miei prodi ! Si prepari, si ordini, si inizi la battaglia ! (*Via*)

PANTALONE - Mi resto inseminio, istupidio, indodalio! Non so più se ho da creder o da no credere. Veramente l'é un capitano de valore, a quanto che el dise! Ghe la dago volentieri mia fia, Beatrice, se el vince la guerra. Proprio volentieri. Ma da do mesi no fa altro che contarme le sue imprese, e in pratica la guerra xé ferma e qua no ghe ne demo fora. Troppi scudi, troppie divise, troppi cannoni, troppe scarpe e troppi lacci. E qua no se ghe vede la fine.
Speremo, speremo che adesso che ghe ho promesso mia fia el se decida de tirar fora tutte queste virtù nascoste. Speremo, speremo.

LELIO E BRIGHELLA

LELIO - Ma, non è possibile continuare la guerra!

BRIGHELLA - Corpo de Satana nella pece dell'Arsenal de Venezia! Cossa diseu, sior comandante.

LELIO - Da due mesi continui combattimenti, senza riuscire a conquistare un palmo di terreno!

BRIGHELLA - Me vol ancor soldati. Senza soldati, no se fa la guerra, sior comandante!

LELIO - E trovali! Son disposto a spendere tutta la mia fortuna, pur di dar fine a questa disgraziata guerra!

BRIGHELLA - E dove trovarli! Ho girato tutti i paesi, borghi e città per un raggio di cento chilometri, offrendo il soldo più alto. Non un uomo ho arruolato.

LELIO - Ma qui son necessari dei rinforzi, altrimenti finiremo preda del nemico dopo lunghi ed estenuanti stenti.

BRIGHELLA - Sior comandante, el lassa far a mi. Girerò le campagne qua intorno e cercherò de procurarve i soldati che ve occorre.

LELIO - Va' ! Io intanto preparerò il mio piano di battaglia (*Via*)

ARLECCHINO E POI BRIGHELLA

ARLECCHINO - Me par che sia tanti anni che non magno. Xé tanti tanti anni, che me ne ricordo più el color della polenta.
Xéla rossa e xéla verde, marron, azzurra o violetta?
M'aricordo solo che l'é teneretta calda col fumo che se perde a bovoli larghi nell'aria. Ho tanto camminà da Venezia fin qua che la fame xe diventà doppia, tripla, quadrupla..."milupla" de quella che aveva ieri. Immagineve quanto che l'é grande. Pazienza, bisogna far qualcosa, cercar qualcosa per magnar! M'ha dito de vegnir da ste parti, ch'avaria trovà de lavorar. Lavorar me piase proprio poco, ma la fame xé più forte della poca vogia. Fémose forza, forza, Arlecchin! Lavorare per una volta sola. Una volta sola.

BRIGHELLA - Qua ghe xé bisogno de nuovi soldati se volemo vinser la guerra. Oh eccolà un tipo che se pol tentar per l'arruolamento. Xé magio andar con le maniere buone...

ARLECCHINO - Ohé, ohé! Chi vedo? Un omo che conosco!

BRIGHELLA - Bel tipo, chi seu?

ARLECCHINO - Bel tipo! Son Arlecchin!

BRIGHELLA - Arlecchin Batoccio?

ARLECCHINO - Arlecchin Batoccio, morto de fame.

BRIGHELLA - E allora, allegria!

ARLECCHINO - Bella allegria, morir de fame!

BRIGHELLA - Allegri, allegria. Mi son Brighella da Bergamo.

ARLECCHINO - Allora ti xé mio paesan?

BRIGHELLA - Sì, caro paesan!

ARLECCHINO - E che feu de ste parti?

BRIGHELLA - Fasso la guerra.

ARLECCHINO - La guerra alle galline e ai pollastri? Anca mi, anca mi. Me piase dar l'assalto ai pollastri. Devento furioso: salta fuori un gallo: fazzo un salto e lo chiappo per le gambe, lo strenzo forte, ghe tiro el collo e me lo magno con le penne e tutto!

BRIGHELLA - Bravo, paesan ! (*Ride*) No ai pollastri ! Qua xé tratta de far la guerra ai uomini e non alle galline.

ARLECCHINO - Ma po' li magneu? Cossa seu cannibali ? Ah no ! Ah no!

BRIGHELLA - Perché?

ARLECCHINO - Perché ammazzar i uomeni, allora ? ...

BRIGHELLA - Per vincer la guerra ...

ARLECCHINO - Ah, no me piase. Mi me piase ammazzar le galline, e po' magnarle. Ma no i uomeni. No !

BRIGHELLA - Eppur qui el lavoro xé questo: far la guerra

ARLECCHINO - E perché far la guerra se non per magnar ?

BRIGHELLA - Per l'onor della compagnia de ventua !

ARLECCHINO - Ma con l'onor non se magna, compare.

BRIGHELLA - Se magna con il soldo che ogni settimana passa l'amministrator della compagnia.

ARLECCHINO - Ma bisogna far la guerra ai uomeni ? Ah no, no ! Resto senza magnar ancora cento anni !

BRIGHELLA - Eppure me pare che ti sia un bel tipo de soldato.

ARLECCHINO - Ti vol dir un bel tipo de !affamato"

BRIGHELLA - No, ti ha tutt le qualità del soldato de ventura; Occhio acceso, sguardo furioso, denti cattivi ....

ARLECCHINO - Oh i denti l'é cattivi quando che i mastega !

BRIGHELLA - Movimento marziale, braccia pronte alla presa del nemico ...

ARLECCHINO - Oh le brazza l'é pronte quando le vede una polenta. Vedessi compare, come che le se move in fretta. Così ... (*Fa la pantomima del mangiare*) e no' le se stanca mai.

BRIGHELLA - Vedemo le gambe ...

ARLECCHINO - La panza l'é bona, compare ...

BRIGHELLA - La pancia non serve per la guerra, occorre gambe buone per rincorrer il nemico in ritirata ...

ARLECCHINO - E per scampar, quando che el te corre drio.

BRIGHELLA - Anca per scampar ...Se hai delle buone gambe ... Fa' un salto (*Gli da calcio: piroetta*) Un altro (*Calcio e piroetta*)

ARLECCHINO - Ohé, ché compare, per far la guerra occorre chiappar calci?

BRIGHELLA - Basta così ! Da questo momento ti xé soldato de ventura della mia compagnia.

ARLECCHINO - Andemo pian ... Mi son soldato ma non voglio far la guerra ...

BRIGHELLA - Paesan, non scherzemo. Il soldato fa la guerra.

ARLECCHINO - E allora vado a lavorare in un altro logo.

BRIGHELLA - Qua per cento chilometri qua intorno lavoro non se ne trova gnanca a cercarlo con la candela ... Ti savessi che magnaretti se fa in compagnia ...

ARLECCHINO - Mi non fazzo la guerra

BRIGHELLA - E vedélo col sugo rosso rosso al pomodoro ...

ARLECCHINO - Mi non fasso el soldato ...

BRIGHELLA - E certe minestre con la verdura ...

ARLECCHINO - Con la verdura ? ... No, mi non fazzo la guerra ...

BRIGHELLA - E certi pollastrelli teneri teneri ...

ARLECCHINO - Pollastrelli teneretti ...Ah che boni ! No, no fazzo el soldato .

BRIGHELLA - Pollastri unti, unti. E l'unto te bagna i lavri, el naso, el viso, le man e te casca dappertutto fin ai pié?

ARLECCHINO - Oh le man unte de sugo e la bocca piena di pollastro ! E i ossi piccoletti tra i denti i fa "cri, cri", " cre, cre", e i quelli grossi fa "cra, cra" cro, cro", e quelli grandi grandi "cru, cru" ... No paesan, non parme soffrir, no farme soffrir, el soldato no lo posso proprio far ... Ma la polenta la feu in compagnia ?

BRIGHELLA - Altro che polenta. Polenta grande come una luna bianca, che fuma.

ARLECCHINO - Bella la polenta ! Grande, bianca, fumante. Tagiarla a fette e con le fette de polenta, bianca o zala non importa, nettarse i lavri, la bocca, el muso, le man e le ongie e po' averzer la bocca come un pozzo e mandar zo el boccon d'un colpo ... Non occorre i denti compare. El boccon fa "gle, gle", ne la bocca, "glo, glo" nel gargatolo, "gla, gla" nel stomego, "glu, glu" nella panza. E po' finalmente ti pol buttar per terra distirar le brazza e le gambe e star là con la bocca averta che no ti pol più quasi respirar dalla fatiga che ti ha fatto. Oh paesan, vegno, vegno, farò el soldato, quello che ti vol. Ma dame da magnar. Ho tanta fame che faria la più brutta azion del mondo; la più orrenda che se possa immaginar. Farò la guerra, compare. Andemo. (*Via*)

BRIGHELLA - Benone, l'é fatta ? Firma sta carta !

ARLECCHINO - Cossa hogio fa far de sta carta ?

BRIGHELLA - Metti la firma ?

ARLECCHINO - Coss'é la firma? Qualcossa da magnar?

BRIGHELLA - Aseno de un paesan. Scrivi el to nome !

ARLECCHINO - Spiegheve, paesan ! Se' duro! Mi non so né scriver, né leser compare.

BRIGHELLA - Metti una croze, qua.

ARLECCHINO - Una droze, Oh non so mica morto !

BRIGHELLA - Una corze xé la firma de chi non sa scriver.

ARLECCHINO - Che complicati sti omeni. Una croze da morto per scriver el nome!
(*Scrive*)

BRIGHELLA - Adesso l'é fatta. Andemo

(*Beatrice e Colombina sulla sommità del colle al cannocchiale*)

(*Lelio, Brighella e Arlecchino sulla sommità del colle opposto con cannocchiale*)

BEATRICE - Oh Colombina, quale dolore ! io non potrò mai sposare quel capitano. E' più forte di me il sentimento di repulsione che provo per lui.

COLOMBINA - Oh come vi capisco bene ! E' un vanaglorioso, un borioso. Di tutto quello che racconta delle sue imprese io non credo una parola.

BEATRICE - Non so come fare ! L'amore per mio padre mi costringe ad ubbidirgli. Ma io non posso, credimi Colombina, non posso sposarlo !

COLOMBINA - (*Avvicinandosi al cannocchiale e osservando*)
Venite, signore padroncina, venite !

BEATRICE - Che c'é?

COLOMBINA - Guardate in questo cannocchiale !

BEATRICE - (*Osservando*) Oh l'ufficiale del campo nemico ! Che bel giovane !

COLOMBINA - E' quello che volevo dire anch'io!

BRIGHELLA - (*Al cannocchiale*) Sior comandante, sull'altura c'é qualcuno che guarda e osserva nel nostro campo

LELIO - Lasciami vedere !

BRIGHELLA - Il nemico sta spiando nel nostro campo. Prepara l'attacco !All'erta, all'erta miei soldati !

ARLECCHINO - Cossa gh'é, cossa gh'é. Ho paura, son morto. No magno più ! Mi scampo !

LELIO - Fermatevi. Calma ! E' solo una fanciulla!

BRIGHELLA - Una fanciulla ?

LELIO - Una fanciulla che guarda verso di noi !

ARLECCHINO - (*Calmandosi*) Quanta paura per sta povera panza !

LELIO - E' molto bella. C'é anche la sua servetta ! Chiamala !

BRIGHELLA - Ve recordo i vostri doveri di comandante dell'esercito, signor Lelio.

LELIO - Hai ragione, Brighella ... Ma é troppo bella. Chiamala, Brighella !

BRIGHELLA - Sior Comandante !

LELIO - Chiamala tu, Arlecchino !

ARLECCHINO - Femmina ! ! !

LELIO - Non così, chiamala con un nome più dolce !

ARLECCHINO - Zucchero ! ! !

LELIO - Ma che dici ?

ARLECCHINO - Un nome più dolce: Zucchero.

LELIO - Chiamala: bella giovane!

BRIGHELLA - Ma non é possibile, per il piombo di cento cannoni !

LELIO - Zitto, Brighella, o ti metto ai ferri !

ARLECCHINO - Bella giovane ! ! ! !

BEATRICE - Oh cielo ? Il bel giovane chiama. Rispondi, Colombina ! Io mi sento tremare il cuore !

COLOMBINA - Chi chiama ?

ARLECCHINO - Sior comandante, la chiama !

LELIO - Domanda il nome, Arlecchino !

BRIGHELLA - Corpo d'un diavolo, i sacri doveri della guerra, signor comandante !

LELIO - Presto Arlecchino, ch'io mi sento venir meno ...

BRIGHELLA - Oh donne, donne, quale disgrazia per l'umanità.

ARLECCHINO - Chi seu, donna ? ? ? ?

COLOMBINA - Qui é Beatrice ! ! !

ARLECCHINO - La dise che l'é una cantatrice !

LELIO - Che dici mai ? Beatrice. E' la figlia di Pantalone, il nostro acerrimo nemico!

BRIGHELLA - Signor Comandante, rispettosamente, con tutte le bone maniere d'un devoto subordinato sergente dell'esercito de ventura digo: basta, basta e po' basta ! L'é un disonor.

LELIO - E' vero; é vero Brighella, mio fedele soldato. Quale dissidio nel cuore d'un guerriero. Quale sorte tremenda é riservata ad un soldato. Ma non spero.

Conquisteremo la rocca nemica, faremo prigioniero il Capitano Cardone. Restituiremo il padre Pantalone per amor della figlia. All'azione, Brighella ! Vinta la battaglia, mi sarà facile ottenere la mano della bella Beatrice!

COLOMBINA - Andiamo signora padroncina, che mi par di sentire qualcuno che viene.

BEATRICE - Se n'é andato ! Il mio cuore soffre. La vista di quel giovane ufficiale m'ha riempito di dolcezza il cuore ed ora sento che il cuore mi manca. L'amo, Colombina.

COLOMBINA - Rientriamo presto.

BEATRICE - Come posso fare, Colombina ! Dovrò sposare il capitano ? No, prima della battaglia io fuggirò dal campo, raggiungerò il nemico. L'ufficiale mi saprà accogliere con clemenza.

COLOMBINA - Che dite mai, padroncina ? E' una pazzia !

BEATRICE - Se tu non vorrai seguirmi, andrò sola.

COLOMBINA - Ah no, sola non vi lascerò. Troppo mi siete cara, padroncina. Io sarò con voi.

BEATRICE - Andiamo a prepararci, quindi. Quel capitano non lo posso proprio soffrire.

COLOMBINA - Presto, padroncina. (V*ia*)

ARLECCHINO E BRIGHELLA

BRIGHELLA - Qua se prepara l'assalto. Arlecchino un pò di istruzione.

ARLECCHINO - E quando se magna ?

BRIGHELLA - Basta con queste cose inutili. Soldato Arlecchino, attenti !

ARLECCHINO - Attenti a cossa?

BRIGHELLA - Gambe d'un diavolo paralitico. Attenti, così
(*Lo mette violentemente sull'attenti*)

ARLECCHINO - Pian pian, compare!

BRIGHELLA - Che compare !Zampe de Satana ! Pancia in dentro !

ARLECCHINO - Ohé, ohé paesan, pian con la panza !

BRIGHELLA - Piombo de mille bombarde, basta con paesan. Mi son el sergente Brighella, vice comandante della compagnia di ventura dell'ufficiale Lelio.

ARLECCHINO - Sergente, ah, ah.

BRIGHELLA - Basta ! Fermo. Ritto col corpo. Petto in fuori ! Attenti ... No, così, bestia ... ... Riposo !

ARLECCHINO - (*Si stende per terra*)

BRIGHELLA - Cosa fai poltrone ?

ARLECCHINO - Me riposo.

BRIGHELLA - Come ti te riposi ?

ARLECCHINO - Non aveu dito "Riposo" ? e mi me riposo !

BRIGHELLA - In piedi, grullo, poltrone.

ARLECCHINO - E perché aveu dito "riposo " se non se reposa ?

BRIGHELLA - Attenti !

ARLECCHINO - Son attento !

BRIGHELLA - Riposo.

ARLECCHINO - E allora ? Posso reposarme ?

BRIGHELLA - Sì, ma con il piede destro, in avanti, il sinistro più indietro. Così !Così!

ARLECCHINO - Ho capito, ho capito. Qua se se reposa, lavorando ! E quando se magna ?

BRIGHELLA - Se magna, dopo l'istruzione. Orsù pulisci quel cannone.

ARLECCHINO - Quale?

BRIGHELLA - Somaro. Pulisci questo cannone e poi avrai da mangiare (Via)

ARLECCHINO - Co sta fame che ho in corpo ho proprio vogia de lavorare ! Provemo. Che fatiga lavorar ! Che fame ! Ho tanta fame che squasi me magno sto cannone ! L'é duro ! E che gusto (*Sputa più volte e pantomima al cannone*)

Oh che gusto col cannone
oh che orrido boccone
sempre sempre lavorar
e mai mai se pol magnar.

COLOMBINA - BEATRICE poi PANTALONE

COLOMBINA - Presto, padroncina.

BEATRICE - Vengo, Colombina. Osserva se nessuno ci vede.

COLOMBINA - Un momento. Non c'é nessuno.

BEATRICE - Andiamo. Come mi trema il cuore. Penso a mio padre, al dolore grande ch'egli proverà!

COLOMBINA - Orsù, ora non pensate più a nulla. Altrimenti dovrete sposare quello sbruffone del capitano.

BEATRICE - Oh no, no, Questo mai. Vengo.

COLOMBINA - Fate piano ! Un momento. Ritiratevi che mi pare di sentire un rumore. Non é nulla. Venite presto, presto.

(*Attraversano il campo e giungono alla tenda di Lelio*)

LELIO, BRIGHELLA e DETTE

COLOMBINA - Si può venire?

BRIGHELLA - Chi c'é?

COLOMBINA - Siamo due povere donne che chiedono asilo e aiuto

BRIGHELLA - Ah no, donne no nel mio campo !

LELIO - Chi grida ? Che c'é ?

COLOMBINA - Due donne!

LELIO - Chi siete. Oh cielo! Beatrice ! Quale cuore ! Giungere sin qui attraverso la pianura, e rischiando la morte !

BEATRICE - Signor Ufficiale, abbiate pietà di due povere donne !

BRIGHELLA - Signor comandante, bisognerà riaccompagnarle nel campo nemico.

BEATRICE - Oh no !

COLOMBINA - Mai, piuttosto la morte !

LELIO - Come tanta audacia ?

COLOMBINA - Pantalone, suo padre ...

BEATRICE - Oh non lo dire ...

LELIO - Parla !

BEATRICE - No, Colombina !

COLOMBINA - Pantalone l'ha promessa al capitano Cardone e lei...vi ha visto da quell'altura ... mi spiego ?

LELIO - (Oh quale dolcezza nei suoi occhi) Brighella ricevete queste due donne con tutto gli onori riservati agli ospiti d'onore.

BRGHELLA - Corpo di mille bombarde !

LELIO - Obbedisci !

BEATRICE - (*Inginocchiandosi*) Grazie, mio signore.

COLOMBINA - Grazie, signor ufficiale.

LELIO - Alzatevi, vi prego e raggiungete la tenda degli ospiti. io non posso seguirvi. L'onor di soldato mi vuole qui negli avamposti.

PANTALONE E CARDONE

(sull'altura)

CARDONE - (*Al cannocchiale*) Che vedo !Sento che il sangue mi si gela nelle vene!

PANTALONE - Che c'é?

CARDONE - Guardate

PANTALONE - Mia figlia nel campo nemico! Prigioniera del nemico.

CARDONE - All'armi, all'armi, miei prodi (*Scende e sveglia i Pulcinella che dormono*).

PANTALONE - Aiuto, aiuto. Mia fia col nemigo ? Viscere mie, occhi miei, fia mia ! all'attacco, all'attacco, soldati. Vendo la casa e i coppi ma mia fia la vojo salvar.

CARDONE - Avanti miei prodi, avanti, avanti.

TUTTI

(*Pantomima della battaglia. I Pulcinella con i fucili vanno all'attacco. Cardone e Brighella con i suoi cannoni. Lelio con la spada. Pantalone interviene dall'alto, dell'altura guarda col cannocchiale. Dall'altra altura guardano Colombina e Beatrice. Nel mezzo della battaglia Arlecchino*).

LELIO - Il nemico attacca, all'armi, all'armi!

PANTALONE - Mai fia cara, le mie viscere !

BRIGHELLA - Forza, poltroni, é l'ora di morire.

CARDONE -Avanti, miei prodi per l'onore della compagnia e per la salvezza di Beatrice!

ARLECCHINO - Ma cossa hojo da far?

BRIGHELLA -Volta il fucile e spara.

ARLECCHINO - Come?

BRIGHELLA - Così.

CARDONE - Fuori il cannone !

COLOMBINA - Che confusione, che scompiglio.

BEATRICE - Tutto per causa mia. Colombina io piango.

COLOMBINA - E' inutile piangere, ora.

CARDONE - Siate saldi come montagne di granito ! Avanti, avanti.

PANTALONE - Disé avanti, avanti e vu andé indrio indrio.

CARDONE - Il posto del comandante è nella retroguardia!

PANTALONE - Perché?

CARDONE - Per difendere le spalle dell'esercito dagli assalti di sorpresa.

LELIO - Soldati, non temete, morite da parodi.

BEATRICE - Oh cielo, io temo ! Quanto rumore !

COLOMBINA - Non abbiate paura, signora padroncina.

CARDONE - Siete più forti dell'acciaio temprato.

PANTALONE - Attenti alle divise. Non sciupatele.

BRIGHELLA - Corpo di mille satanassi ! Arlecchino, avanti.

ARLECCHINO - Mi no ho paura di niente.

BRIGHELLA - E allora non scappare !

PANTALONE - Non correte troppo, che consumate le scarpe !

ARLECCHINO - No, lo stomego no !

PANTALONE - Attenti ai cappelli, ché li rovinate tutti !

CARDONE - Piovono dal cielo braccia teste e mani ! Ahi, ahi che esercito si scaglia su di me. Aiuto, aiuto miei prodi, difendete il vostro capitano!

(*Durante ques'anzione, quasi tutta pantomimica, bastonate e bastonate. Le prende tutte il Capitano. Alla fine della battaglia, Arlecchino, pieno di paura, si rifugia all'interno di una bombarda e vi rimane con le gambe fuori. Nella ritirata il Capitan Cardone perde e il suo cannone e riesce ad afferrare quello con Arlecchino, che pertanto rimane prigioniero del nemico*).

CAPITANO CARDONE, PANTALONE, PULCINELLA e ARLECCHINO

CARDONE - Signor Pantalone abbiamo vinto, abbiamo vinto!

PANTALONE - Come aveu vinto, se ve avé chiappà un sacco de bastonate e avé fatto una ritirata peggio de un esercito de lepri?

CARDONE - Vinto, vinto, signor Pantalone. Guardate, guardate.

PANTALONE - (*Vedendo Arlecchino che agita le gambe e non riesce a uscire dal cannone*) Chi elo?

CARDONE - E' la mia preda di guerra (*Un colpo di piedi sulla testa di Cardone che cade a terra*) Prendetelo, Pulcinella. Subito il giudizio. Si riunisca il tribunale di guerra.

PANTALONE - Cossa voleu far?

CARDONE - E' necessario conoscere l'entità del nemico e tutti i piani più segreti per la vittoria finale. Questo prigioniero parlerà! Tiratelo fuori!

ARLECCHINO - Dove son? me gira la testa. Brighella, comandante ! ! !

CARDONE - Eccolo, qua, signor Pantalone, il nemico. Guardate la sua faccia.

PANTALONE - Chi sei?

ARLECCHINO - Uno !

CARDONE - Le tue generalità !

ARLECCHINO - No, son soldato semplice, no generale.

CARDONE - Dico, come ti chiami ?

ARLECCHINO - Che c'entra el generale allora?

CARDONE -Il tuo nome o ti stritolo !

ARLECCHINO - Arlecchin Battoccio

CARDONE - Di o fu ?

ARLECCHINO - Cossa?

CARDONE - Di o fu ?

ARLECCHINO - Ohé, ohé aveu vogia de tor per el naso ?

PANTALONE - Se vol sapere el nome di tuo padre.

ARLECCHINO - Arlecchino Battoccio

PANTALONE - Come ? anca tu pare ?

ARLECCHINO - Anca mio nonno, mio bisnonno, mio trisavolo, mio quattrisavolo, e mio ventavolo. Tutti Arlecchin Battoccio.

CARDONE - Residente ?

ARLECCHINO - Che c'entra il dente ?

PANTALONE - El domanda dove ti stà de casa !

ARLECCHINO - Spiegheve chiaro. A Venezia.

CARDONE - Ora mi parlerai dei piani segreti del comandante Lelio.

ARLECCHINO - Mi no so gnente.

CARDONE - Tu devi ben sapere cosa si sta preparando nel campo nemico.

ARLECCHINO - Ah, se sta preparando una pignata de minestra de verdura. Anzi, ve prego lasseme andar che ho una fame da matti.

CARDONE - Fermo là. Tu non vuoi parlare. Sarò costretto a fucilarti.

ARLECCHINO - Fucilarmi ? e va ben ? Ma prima lasseme andar a magnar la minestra de verdura.

CARDONE - Fermo là. Pulcinella, bendate quell'uomo. E sia subito fucilato

(*I Pulcinella prendono il cannone e lo puntano contro Arlecchino*).

ARLECCHINO - Posso domandare una grasia prima de morir?

PANTALONE - Quale grazia?

ARLECCHINO - Posso parlar?

CARDONE - Parla, che presto sarai morto.

ARLECCHINO - Ve fazzo una piccola raccomandazione non spareme sulla bocca che ho paura che me roviné i denti e senza denti no se magna. E me roviné la lengua! E senza lengua non se magna. No me sparé sul collo. Qua ghe xé el gargantolo. Per de qua va zò el mangiare. Ve prego lassemolo intiero. E ancora no me sparé sul stomego. El me serve per digerir. No me sparé sul stomego. E no me sparé sulla panza che l'é la cosa più importante che abbia mai avuo Arlecchin Battoccio, da quando che l'é nato.

CARDONE - Tu ti prendi gioco di noi. Sparate

ARLECCHINO - Ancora un momento. Posso dir le mie ultime volontà?

CARDONE - No, non ti é concesso più nulla.

PANTALONE - Ma sior capitano, lassemoghe dir le so ultime volontà.

ARLECCHINO - Oh lunganeghe e salami!
Oh verdure e carnami
oseletti allo spiedo
de lasserve mi credo.
Oh minestra de fasioli
o patate all'insalata
o polenta teneretta. etc. etc.

LELIO, BRIGHELLA, BEATRICE E COLOMBINA

LELIO - (*Guardando nel cannocchiale*) Brighella, vieni. Il nemico sta fucilando il nostro soldato Arlecchino

BRIGHELLA - Corpo di mille bombe, il mio paesan Arlecchino ! Non sarà mai !

COLOMBINA - Avete sentito, padroncina ? Arlecchino sta per essere fucilato

BEATRICE - Oh cielo ! Signor Lelio, é necessario salvarlo.

LELIO - Subito. Brighella, raduna i soldati e dà l'assalto al campo nemico.

BRIGHELLA - All'armi, all'armi, miei prodi, si va all'assalto.

CAPITAN CARDONE, PANTALONE E DETTI

CARDONE - Fermi. il nemico attacca il nostro campo. Soldati all'armi !

PANTALONE - Basta, basta battaglia, son stanco de battaglie. Ho perso una montagna di soldi, ho perso una fia, sono stanco de battaglie.

CARDONE - Signor Pantalone, non siate vile. Qui é necessario combattere fino alla morte.

PANTALONE - Mi voglio far la pace, voglio riaver mia fia. Perderò la casa e i copi ma basta con le guerre.

CARDONE - E no, signor Pantalone ! Miei soldati, avanti, avanti !

(*Dalle due parti avanzano i soldati. Bastonate a non finire, anche Pantalone è nel mezzo della battaglia. Arlecchino, approfittandone della confusione, scappa nel campo di Lelio e si mette a mangiare. Colombina e Beatrice scendono anch'esse nel campo di bataglia, mentre il Capitan Cardone viene preso di mira dalle bastonate dei Pulcinella*).

CARDONE - Aiuto, aiuto, più di mille eserciti mi assalgono. Ah capitan Cardone, avanti, avanti. Chi mi colpisce con mille fucili ? Sento un altro esercito avanzarsi verso di me ! Aiuto, aiuto ! Aiuto, aiuto! (*e scappa inseguito dai Pulcinella che lo battono ancora*)

PANTALONE - Fia mia ti xé qua, ti xé qua !

COLOMBINA - Signor Pantalone, eccola qui la vostra amata figliola.

BEATRICE - Padre mio, ti prego poni fine a questa guerra crudele, altrimenti, sarò costretta a lasciarti per sempre.

PANTALONE - Sì fia mia, ho visto che la guerra dà troppe disgrazie e son proprio intensionà de finirla. Ma, cossa diralo il comandante nemigo?

LELIO - Signor Pantalone, anch'io da lungo tempo desidero di por fine a questa guerra, che ha logorato uomini e cose.

PANTALONE - E allora, femo la pace.

BRIGHELLA - Corpo de un satanasso, no se fa più la guerra ?

LELIO - No, la guerra é finita e per sempre.

BRIGHELLA - Che cosa farò mai mi, sergente della compagnia, ora?

LELIO - Resterai ancora al mio servizio, come gastaldo delle mie terre, E mi potrai difendere dai pericoli.

COLOMBINA - Signor Lelio, voi avete dimenticato la cosa più importante.

LELIO - Oh sì ! Signor Pantalone, come pegno della pace or ora stabilita vorrei che mi concedeste la cosa più preziosa che avete.

PANTALONE - Ohé, ohé, non vorré miga gioielli o denari? Non andemo miga d'accordo, Lelio.

LELIO - No, signor Pantalone, una cosa ben più preziosa vi chiedo: la mano di vostra figlia Beatrice.

PANTALONE - Signor Lelio, visti i sentimenti di onore che vi distingue, ve la concedo. Naturalmente se Beatrice l'é contenta !

BEATRICE - Padre mio, io sono felice.

PANTALONE - E adesso andaremo tutti a festeggiar ste nozze e andaremo a mangnar ...

ARLECCHINO - (*Con la bocca piena*) Chi parla de magnar ? Se magna, se magna, se magna !

LELIO - Sì, se mangia.

ARLECCHINO - Oh finalmente.

PANTALONE - Ed ora che la guerra xé finita, che mia fia ho trovà un giovane de modo che la sposa e la farà felice, voglio saludar anca ste care bambine e sti cari bambini che ne ha ascoltà co pazienza e che forse se ha anca divertio.
E adesso che ho dita la mia
Dite la Vostra che la mia xé finia.

(*Tutti fanno un gran ballo ed escono. I Pulcinella si pongono al lato delle tende salutando. Quindi si addormentano*).

II. POLI POUR LA BBC

II. 1 PROGRAMMA SCHEMATIZZATO SULLA COMMEDIA DELL'ARTE[59]

per una possibile sceneggiatura della sintesi da inserire nel programma BBC.

==========

1) Il viaggio

Anche il giullare si trasferiva di città in città.
Lavorava da solo o accompagnato da poche persone del posto che egli istruiva. Poi riprendeva il viaggio.
Risultato di un lento processo di evoluzione storica dell'antica arte del giullare, all'inizio del '500, il comico viaggiante presta le sue esibizioni da solo in feste popolari, feste private dove canta, recita, fa il banditore. Partecipa anche, come attore, a commedie allestite da attori dilettanti di una città.
Con questi occasionali compagni comincia a spostarsi: nascono le prime compagnie che, dal territorio della Repubblica di Venezia, si propagano in tutta Italia, ben presto, oltre i confini, in modo particolare in Francia, paese dove esercitano la loro più profonda influenza, dove nel 1644 riceveranno la denominazione ufficiale di "*Commèdiens du Roi de la troupe italienne*". Molière deriva direttamente dalla Commedia dell'Arte.
La prima compagnia è stata formata a Padova il 25 febbraio 1545, con atto notarile, dove i singoli componenti si impegnavano in un rapporto di "amor fraternal" e di " dar obedientia" a un capo nel "recitar le sue comedie" e fare "tutto quello che lui comanderà" e in particolare "andare inventando come lui comanderà".
Con la Commedia dell'Arte si va costituendo ed affermando quindi la professionalità dell'attore, che a poco a poco, si svincolerà del mecenatismo delle corte per puntare sul "pubblico popolare" a cui è necessario fornire delle commedie comiche basate su schemi e intrecci di immediata ricezione.
L'improvvisazione è alla base della rivoluzione stilistica nel teatro, a cui la Commedia dell'Arte è giunta per ragioni non del tutto chiarite, ma concomitanti e varie.

[59] Document tapuscrit se composant de vingt feuilles écrites au recto, retrouvé dans les archives AMP. Il se présente dans un bon état de conservation mais n'est pas daté.

Le condizioni storiche in Italia sono sfavorevoli ad un teatro di impegno contenutistico, morale e polemico: L'Italia del Rinascimento è un crogiolo di stati in lotta fra loro, per cui l'improvvisazione risulta necessaria per adattare ad ogni ambiente l'azione scenica, concepita su uno schema valido per tutte le circostanze, e basata sia sulla rilevanza della espressione mimica, sia su motivi di comicità pura e di divertimento senza il rischio di pericolose implicazioni di carattere politico e sociale.

Nei loro spostamenti, i comici usavano dei carri su sui trasportavano tutto quanto poteva servire alla scena e alla vita quotidiana: pentole, fagotti, tramezzi, costumi, strumenti musicali, vettovaglie, ecc. Dalla descrizione che Goldoni fa, nei suoi *Memoires*, di un viaggio fatto § in barca con una compagnia di comici, c'è di tutto in quella barca, anche suppellettili e oggetti confort, ma siamo nel 1721 e le compagnie di comici godevano di un certo prestigio e anche di una certa agiatezza.

Tuttavia nei primi anni del '500 non potevano che essere povere cose, quelle che in un carro solo si riusciva a stipare, costringendo, per mancanza di spazio, uomini donne e bambini a fare. a turno. dei lunghi tratti a piedi.

Se Goldoni ci racconta come, in quel viaggio in barca, a cui fu testimone quando era ragazzo, la prima donna della Compagnia fu colta da un attacco di isterismo quando il suo gatto, spaventato dal dondolìo della barca, s'arrampicò sull'albero maestro e casse in mare scomparendo tra i flutti; Ruzante, duecento anni prima, per portarsi da Padova a Ferrara, invitato da quella corte a rappresentare una nuova commedia, preferisce utilizzare la via fluviale al fine di studiare meglio con i suoi compagni le battute della commedia. Quest'ultimo riferimento occasionalmente in vista di inviti o scadenze particolari.

E' certo comunque che in quei viaggi i comici, per spezzare la noia dei lunghissimi trasferimenti, cantassero o ripetessero battute e gags, monologhi e saltelli: tutto ciò costituiva allenamento per loro e momento educativo per i bambini, così portati all'improvvisazione.

Il viaggio del "Carro dei Comici" dovrà dunque tener conto di queste considerazioni, mentre lo Speaker potrà avviare la spiegazione del fenomeno "Commedia dell'Arte"

2) *Le prove*

Uno dei momenti più affascinanti è l'arrivo dei comici nel villaggio che è una festa per gli abitanti; i quali si raggruppano intorno, attratti dall'eccezionalità dell'evento, aiutano a costruire il palcoscenico, a montare le scene e si raggruppano poi davanti a vedere, quasi in anteprima, le prove. Tra gli spettatori il presentatore (o intervistatore)

Approfitteremo delle prove per dare ciò che nella sintesi dello spettacolo non avremo lo spazio/tempo per rappresentare: e cioè la parte che si riferisce alle origini della Commedia dell'Arte, e la dimostrazione, quasi didattica, dei movimenti mimici, caratteristici delle diverse maschere.
Lo spazio teatrale delle prove sarà allargato anche al settore riservato agli spettatori, nel senso che gli attori possono agire anche in mezzo a loro.
Intervistatore e intervistati potranno precisare meglio il fenomeno della "Commedia dell'Arte", sopratutto esplicando le motivazioni artistiche della "improvvisazione" e la funzione rappresentativa della mimica legata alle caratteristiche di ciascuna maschera, oltre al fatto che l'interlocutore principale di questo tipo di teatro è il pubblico popolare.

3) *Lo spettacolo*

Per forza di cose è una sintesi "ad hoc", composta di due tempi che in linea di massima riassumono il periodo della "*Commedia dello Zanni*" per la prima parte, e l'innesto di Arlecchino sulla maschera dello Zanni, come sviluppo successivo, fino alla Riforma Goldoniana.
Tra i due tempi è necessario un contrappunto visivo simbolico che potrebbe essere ancora il carro in movimento e quindi il viaggio, proprio perché passiamo dal '5-600 al '700.
Ciascuno dei due tempi è in sé concluso.
Per dare agli spettatori di tutto il mondo un'idea di ciò che era la Commedia dell'Arte, siamo stati costretti a compiere una sintesi un pò...innaturale. Le storie della Commedia dell'Arte si somigliano tutte, questo è una dato, ma dieci minuti sono francamente pochi. Tuttavia siamo in grado di presentare tutte le maschere più importanti che nella prima parte sono: ZANNI, DOTTORE, PANTALONE, CAPITANO, GLI AMANTI (Lucio e Isabella).
Le maschere furono la ragione principale del successo della Commedia dell'Arte. Si può dire che l'elaborazione dei tipi fissi e ricorrenti, corrisponda ad un'esigenza profonda della* spettatore, testimoniata più o meno apertamente in ogni epoca.
Le maschere più importanti sono: IL MAGNIFICA (PANTALONE), IL DOTTORE (chiamato anche Graziano e poi Balanzone), il primo ZANNI (di solito anche il Capocomico), il secondo ZANNI. I primi due erano i "vecchi" ed avevano caratteristiche comuni, erano padri di famiglia, per solito innamorati di giovinette o servette o gentildonne e comunque votati ad essere gli oggetti della beffa.
Gli Zanni (il nome è una storpiatura di Giovanni), sono in origine i villani rozzi e ignoranti, scesi a Venezia facevano i mestieri più umili (carbonai, facchini, ecc) . Erano emigranti per tentare un

affrancamento sociale nella ricca e maestosa Repubblica di Venezia; ma non sono mai stati accettati, neppure come ceto sociale povero: erano manovalanza generica e non qualificata, dalla lingua incomprensibile e dai modi volgari. A differenza dei "vecchi", che sono i rappresentanti di una civiltà in decadenza, gli Zanni, fannulloni, millantatori, imbroglioni, affamati sempre, sono un melan[ge] di furbizia e ignoranza che è la ragione prima della loro simpatia.
A differenza del Pantalone, che parla veneto e del dottore che parla il dialetto bolognese, gli Zanni parlano bergamasco.
ELENCO DIALOGHI DEL PRIMO TEMPO-SINTESI "COMMEDIA DELL'ARTE"
da inserire nel programma televisivo della BBC, dal titolo:
ALL THE WORL'S A STAGE
==========
PRIMO TEMPO
La scena è quella disegnata nel bozzetto n°2 .
LUOGO DELLE RIPRESE: il cortile interno del Castello di Spedaletti nelle vicinanze di Pienza (Siena)
ESTERNO GIORNO

PERSONAGGI: Pantalone, Primo Zanni, Dottore, Capitano, Servetta, Cortigiana, Isabella, Lucio. Tre musici.

SCENA I° : PRESENTAZIONE DELLA COMPAGNIA, PROLOGUS.
SCENA VUOTA, MUSICA.
(Entrano gli attori e si mettono in fila sulla ribalta)

PANTALONE (veneziano): - Cortesi e illustri spettatori, la famosa "Compagnia dei Comici" andrà a rappresentare le storie buffissime e ridicolissime, le avventure mirabolanti e strabilianti delle Maschere della Commedia dell'Arte!
E adesso silenzio fate, aprite bene gli occhi e ascoltate.
(*Fa inchino al pubblico*)
STOP MUSICA, (*gli attori escono, sul palcoscenico vuoto si vede lo Zanni addormentato*).

SCENA II° : PANTOMIMA DELLA MUSICA, LA FAME DELLO ZANNI

(*Mentre Zanni dorme, una mosca si posa sul suo viso; piroette in crescendo di Zanni fino a quando cattura la mosca. Poi come in un rituale, le toglie le ali e se la magia viva*). MUSICA AD HOC

SCENA III°: BOTTE ALLO ZANNI

(*Entra il Dottore, inciampo sul corpo dello Zanni, che si era riaddormentato*)

DOTTORE (Bolognese) - Mo di ben so, Zanol!

ZANNI (bergamasco) - Messer Ravanel fradeli e fradel me dolse, e m'alegri c'ho[60] intis che ve si aduturat in tella Metafisica...

DOTTORE - Dottor in Metafisica, minimis verbis interdum, mazzagalinis...

ZANNI - ... e che si deventat strolegh...

DOTTORE - Dotor in Strologia, omnia terris et astra celestiorum nunquam cognita esti...

ZANNI - Perché anca mi son della Valada della Merdabasca, della casada de i Troiani, e Zentil hom, Mercadant, Cittadin, Signor, homo grand e gros, ben fat, dispost, bel polit, galant, del sangue dulc de Tria, perque e una Tria nasse ol Codeghin, dol Codeghin nassi Rauanel, de Rauanel vene Rauaneli, de Rauaneli nassi Rauanelet, de Rauanelet vene Zane, de Zane Zanol....

(E*ntra in scena da un lato la Servetta*)

DOTTORE - Mo guarda un po', Zanol, ecco pasquetta. Dimmi la verità: sei tu innamorato?

ZANNI -Ah, son innamorat parz e patoc!

DOTTORE - Tananai mingheina! mo alora và!

ZANNI - Ma sono un poco timido e svergognino...

DOTTORE - Sgaccara madona flepa ! Mo vai, vai!

(*Zanni si avvicina alla Servetta, le fa un inchino, le palpa le tette e...prende le bastonate. La Servetta scappa ridendo, anche il Dottore esce di scena con una grande risata, mentre lo Zanni piange*).

(*Sul fondo entra la Cortigiana seguita da Pantalone*).

[60] On passe ici à la page suivante. Nous ne sommes pas sûrs que les deux dialogues se suivent bien qu'il semblerait que ce soit le cas.

SCENA IV°: IL SONETTO

(Lo Zanni si asciuga le lacrime, mentre Pantalone riverisce la Cortigiana)

PANTALONE - Oh dolse mia stela!
oh bela in fra le bele!
la più bela!
Oh coresin mielao, inzucarao!....

(*la Cortigiana lo respinge e entra in casa*)

Zani, viè qua Zani !...e vogio un poco parlar co ti de una mia cossa; ma no voglio che te dighi gniente a nissun!

ZANNI - Misser no, no dirò gnente!

PANTALONE - E vogio che te sapi che son inamorao.

ZANNI - Inamorao?

PANTALONE - Si che son inamorao (*Zanni ride*). Tesi là bestia! E vogio che ti ghe porti sto sonetto che ho fato mi par amor suo. Ascolta un poco:
(*Legge*) O mia Isabella amor ch'al cor mi preme
non disdegnar di darmi luce agli occhi
non disdegnar di darmi luce agli occhi
per un tuo sguardo ahimé mia dolce speme
prono e ubbidiente ai tuoi d'amore giochi...

ZANNI - (*Lo interrompe*) E volì che fassa mi sti cogionadi? No vogio bastonate sul cul (*Abbassa i calzoni e fa ve dere il culo di gommapiuma*).

PANTALONE - E vogio che guagagni uno scudo!

ZANNI - (S*i butta ad afferrare lo scudo, ma non ci riesce nonostante la capriola*) La merda!

PANTALONE - Vedè de darghe el soneto co galanteria!

ZANNI -Deme el scudo e lassé far a mi!

PANTALONE -Eco el scudo, ed eco el soneto.

(*Zanni legge il sonetto alla rovescia; Pantalone gli fa segno che lo deve raddrizzare, allora Zanni se lo infila fra le gambe come per leggerlo con il sedere: solo in questo modo sembra apprezzare il componimento. Pantalone esce, Zanni bussa a casa della cortigiana*)

PANTOMIMA DI ZANNI

(*Dalla casa della cortigiana, esce la mano di una donna, a cui Zanni fa cenno di avere fame; la mano rientra ed esce con un pollo. Zanni fa cenno di non essere contento e allora la mano esce e rientra con un filone di salsicce. Zanni le prende e se le infila nel giaccone, ma in mono che gli penzolano sul davanti: la mano della donna rimprovera lo Zanni, che ancheggiando rimette a posto le salsicce, poi chiede ancora da mangiare. La mano gli dà due pesci puzzolenti, che Zanni non sa dove mettere; ma ricordandosi del sonetto, lo estrae e con esso incarta i pesci. La mano richiama lo Zanni, che entra con lei nella casa. Entra in scena Pantalone!*).

PANTALONE - Zane, zane !...

ZANNI - (*Uscendo dalla casa della cortigiana con una botticella al collo e cantando*)...e l'amor se cossa da magnareeeeeeee!....

PANTALONE - Zane !.... ghestu dà el soneto?

ZANNI - El soneto, patron ?

PANTALONE - Mo si, el soneto che ho fato mi par amor suo?

ZANNI - Eccolo!

PANTALONE - Mo l'è cussì strapassao!...che vuol dire?

ZANNI - L'è che mi, par amor del mio patron, ho mess denter un cesin de sardelle.

PANTALONE - Ah manigoldo! tira in casa, tira in casa, manigoldo! (*Insegue Zanni col Bastone: escono entrambi*)

SCENA V° IL DUELLO, SCENA PANTOMIMA

(*Entra Isabella; sul fondo entra il Capitano a cavallo, accompagnato dal suo scudiero: Zanni. Zanni corteggia Isabella, ed il Capitano, geloso, lo minaccia con la spada. Zanni accetta il duello. Nella rissa il cavallo del Capitano viene tagliato in due pezze e la Pantomima si conclude col Capitano che crede di abbracciare Isabella e abbraccia invece un ...cavolfiore, e successivamente crede di infilzare con la spada Zanni, e infilza invece il...solito cavolfiore. Conclusione: inseguimenti e bastonate*).

SCENA VI° GLI AMOROSI

(*Musica dolce. Musici in scena: flauto, manòla e canto. Entra Lucio che cerca Isabella ed è talmente innamorato che crede di vederla ovunque: si avvicina ai musici e...)*

LUCIO (toscano) - Isabella...Isabella...Isabella

(I musici gli ridono in faccia, poi escono. Sul fondo appare Isabella)

ISABELLA - Lucio!

LUCIO - Isabella!

ISABELLA - Oh mia luce vitale!

LUCIO - Oh, refugio al mio male!

ISABELLA - Oh mia luce vitale!

LUCIO - Oh, refugio al mio male!

ISABELLA - Sei pur tu?

LUCIO - Si ch'io sono!

ISABELLA - Sei Lucio...od ombra?

LUCIO - In bubbio stai?

ISABELLA - Io temo!

LUCIO - Perché temi?

ISABELLA - Perch'io t'amo!

LUCIO - Amiamoci senza tema, mio bene!

ISABELLA - Oh, Lucio mio!

LUCIO - O, mia Isabella!

SCENA VIII°: FINALE PRIMA PARTE: EPILOGUS

(*Gli amorosi si prendono le mai. Entra Pantalone con tutta la compagnia. I musici continuano a suonare. Gli attori si fanno intorno agli amorosi. Pantalone li unisce in matrimonio, poi si rivolge al pubblico*)

PANTALONE - E voi, cortesi e illustri spettatori, ci date segno che vi sia piaciuta questa favola nostra, poiché s'ode grande applausi di man, voci di lode.

(*Inchino e applausi*)

TEMPO INTERMEDIO

(*La scena sfuma in fondo, e riapre sul dettaglio delle ruote del carro, sui piedi degli attori che camminano, sugli zoccoli del cavallo, sui Primi Piani degli attori che, sopra il carro,*

sonnecchiano, cantano, mangiano... Il viaggio della Commedia dell'Arte continua per molti anni. Viarie a piacere in dissolvenza...).*

NOTA (per eventuale Speaker): All'affermazione della Commedia dell'Arte in campo internazionale, corrisponde una specializzazione sempre maggiore delle compagnie. Gli spettacoli aumentano ritmi sempre più serrati, acrobatici quasi. Ormai le compagnie di sono affermate professionalmente, il pubblico si è stabilizzato su valori, anche economicamente redditizzi, notevoli. Dalle piazze dei villaggi ai primi luoghi chiusi, deputati [*/o destinati*][61] alle rappresentazioni teatrali. Negli anni a cavallo tra il '600 ed il '700, si aprono i primi teatri a pagamento; il teatro esce quindi dalle corti dei nobili ed interessa sempre di più la nascente borghesia. Nel momento della sua involuzione , la Commedia dell'Arte si afferma come base per la nascita del nuovo teatro.

Mentre il teatro ufficiale, che poggia ancora sugli schemi pastorali, si avvia, attraverso l'arcadia, a trasformarsi in melodramma; sulla Commedia dell'Arte s'innesterà la nuova filosofia: l'Illuminismo, che, con la riforma goldoniana toglierà la maschera ad Arlecchino riscattandolo come uomo.

La prima trasformazione, da Zanni, primo e secondo, ad Arlecchino e Brighella, avviene a metà del secolo XVIII°, ed è la consacrazione del villano ad elemento fisso del teatro popolare, acquisito ormai, in termini culturali, come "tipo", le cui connotazioni sono esteticamente fissate e immutabili. Goldoni arriverà al "carattere", conferendo anima e cuore alle maschere, riscattando cioè Arlecchino dalla fame atavica che lo accompagnava fin dal suo apparire, ed inquadrando socialmente lui e le altre maschere, in quell'embrione di classificazione sociale (in classi) che è la caratteristica fondamentale delle origini della moderna cultura.

SINTESI DEL SECONDO TEMPO SULLA COMMEDIA DELL'ARTE PER IL PROGRAMMA DELLA BBC

==========

SCENA VIII° : PANTOMIMA DELLA TRASFORMAZIONE

(*La scena è buia, illuminata appena dalle candele sul proscenio - integrata dalla luce-cinema, comunque effettata -Entrano il Primo ed il Secondo Zanni, che si avvicinano ad un baule che è già al centro della scena. Lo aprono, tirano fuori dei vestiti e cominciano a spogliarsi per indossare quelli del baule. ma sotto il costume dello Zanni, hanno già il costume di Arlecchino e di Brighella. Idem, sotto la maschera dello Zanni, si ritrovano già quella di Arlecchino e di*

[61] Note manuscrite, il s'agit de l'écriture de Giovanni Poli.

Brighella. Alla sorpresa succede l'identificazione di ciascuno dei due nelle nuove vesti, e perciò Brighella darà subito l'ordine ad Arlecchino di caricarsi il baule sulle spalle e di portarlo via. Arlecchino, a malincuore, ubbidisce. Escono.)

SCENA IX°: ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI

(*La scena si illumina. Entra Pantalone*)

PANTALONE - Arlecchino!

ARLECCHINO - (*Entra con un salto*) Patron...

PANTALONE - Dove se galo cassà sto menarosto!...Arlecchino!

ARLECCHINO - So qua patron, la comandi!

PANTALONE - (*Gli dà una lettera*) Tiò sta lettera de impostansia e portela a me compare Saracca!

ARLECCHINO - Sio si. (*Pantalone esce. Arlecchino apre la lettera e cerca di leggerla, senza riuscirci. Entra Beatrice*)

BEATRICE - Mi chiamo Beatrice Rasponi, e di passaggio a Venezia in cerca del mio amato Florindo, ho preso al mio servizio tale Arlecchino. Arlecchino!

ARLECCHINO - (*Nascondendo la lettera di Pantalone dietro alle spalle*). Padron son qua, la comandi.

BEATRICE - (*Gli dà una lettera*) Prendi questa fattura e portala al sig. Pantalone. Poi ritorna subito che mi devi servire il pranzo. Ho una fame...Oh Florindo! (*Beatrice esce a destra: a sinistra entra Florindo. Arlecchino nasconde le due lettere dietro la schiena*)

FLORINDO - Mi chiamo Florindo Aretusi e, di passaggio a Venezia dove sto cercando la miaadorata Beatrice, ho preso al mio sevizio tal Arlecchino. Arlecchino!

ARLECCHINO - (*Fa un passo avanti e si presenta*) Son qua patron, la me comandi!

FLORINDO - (*Gli dà una lettera*) Vai Arlecchino dal signor Pantalone e portagli questa lettera che la ricevuta dei cento zecchini chi mi ha prestato. Poi ritorna subito indietro che mi devi servire il pranzo. Ho una fame.....Oh Beatrice! (*Florindo esce a sinistra: a destra entra Beatrice. Arlecchino è in evidente difficoltà perché non sa più a chi*

appartengono le lettere che ha in mano. Mette anche la terza dietro le spalle).

BEATRICE - Arelcchino! (*Arlecchino le balza davanti voltando le spalle al pubblico in modo da mostrare le tre lettere nella mano*) Patrona!

BEATRICE - Hai portato la mia fattura al signor Pantalone?

ARLECCHINO - Siora sì, patrona !

BEATRICE - Vieni a servirmi il pranzo. Oh Florindo !

(*Esce a destra. A sinistra entra Florindo*)

FLORINDO - Arlecchino!

ARLECCHINO - (*Come sopra*) Son qua, patron.

FLORINDO - Hai portato la mia ricevuta al signor Pantalone?

ARLECCHINO - Sior sì, patron!

FLORINDO - Bene, vieni a servirmi il pranzo! Oh Beatrice! (Esce a sinistra)

ARLECCHINO - o bella, me toccarà servir do patroni

BEATRICE - (*Entrando a destra*) Arlecchino! Vorrei un pranzo semplice, alla buona, alla buona. Vorrei...la zuppa. Oh Florindo!

ARLECCHINO - La suppa? Pronta la suppa, la sarà servita!

BEATRICE - E' ben curioso questo servitore. A volte è furbo e a volte è sciocco. (*Entra Brighella seguito da Arlecchino che ha in mano la zuppa*)

ARLECCHINO - Ecco la suppa! (*Cade inciampando, ma tenendo sempre alta la zuppa*) La se andada!

(*Escono Brighella e Beatrice. Arlecchino resta solo guarda la zuppa, poi l'assaggia*)

Bona, bona, bona! Portemola de corsa a questo!(*Esce. Entra Brighella dal fondo*)

BRIGHELLA - Ecco il bollito ! (*Entra Arlecchino e prende il bollito. Brighella via*)

ARLECCHINO - Ch'el sia castrà o ch'el sia vedelo? No l'é ne castrà, nè vedelo, l'è piegora bela e bona! (*Entra Florindo da sinistra*)

FLORINDO - Dove si va?

ARLECCHINO - Oh povaretto mi!

FLORINDO - Dove vai con quel piatto?

ARLECCHINO - A mettre in tavola!

FLORINDO - A chi?

ARLECCHINO - A vussioria.

FLORINDO - E dal bollito principi a mettere in tavola e non dalla zuppa?

ARLECCHINO - Ghe dirò, signor, a Venezia la suppa la se magna in ultima.

FLORINDO - Io costumo diversamente. Voglio la zuppa, riporta in cucina quel piatto!

ARLECCHINO - Signor si.

FLORINDO - E spicciati che voglio poi riposare. Oh Beatrice !

ARLECCHINO - Subito. Oh Beatrice....

(*Florindo esce a sinistra, Arlecchino a destra. Entra dal fondo Brighella con un altro piatto*)

BRIGHELLA - E sempre bisogna aspettarlo. Arlecchino!

ARLECCHINO - (*Entrando*) Son qua: presto portè la minestra per l'altro forestier!

BRIGHELLA - Subito. (*Esce*)

ARLECCHINO - Sta piattanza coss'ella mo? Bisog..a chel sia fracastor... bona, bona da galantomo! (*Entra Brighella con la minestra*) Presto la minestra.

BRIGHELLA - Pensate alla vostra tavola e noi penseremo a questa.

ARLECCHINO - Vorria pensar a tutto do, se podesse. Dè qua a mi che ghe lo porterò mi. (*Esce con la minestra*)

BRIGHELLA - E' curioso costui: vuol servire di qua e dilà. Io lo lascio fare: già la mia mancia bisognerà che me la diano.

(*Entra Arlecchino, mentre Beatrice da fuori*)

VOCE BEATRICE - Arlecchino!

BRIGHELLA - E servita la vostra patrona!

ARLECCHINO - Son qua. (*Esce a destra*)

VOCE FLORINDO - Arlecchino!

ARLECCHINA - (*Entrando*) E vengo!

BRIGHELLA - Questo lo porto io.

ARLECCHINO - No, sentì che el me ciama mi. (*Esce a sinistra*)

BRIGHELLO - E' bellissimo, vuol fare tutto.

(*Entra Arlecchino da sinistra*)

Tente signor faccendiere: porta queste polpette!

ARLECCHINO - Polpette?

BRIGHELLA - Si, le polpette! (*Esce*)

ARLECCHINO - O diavolo, a chi le hoi da portare? Chi le averà ordinate? Farò cusì... Le spartirò in do tondi, le porterò metà per un, e cusì che le averà ordenade, le vederà. Quatro e quatro. Ma che n'è una de più. A chi ghe

l'oia de dar? No voi che nessun se n'abbia a male: me la magnerò mi. Portemole prima a questa. (*Esce a destra*)

BRIGHELLA - (*Entrando*) Arlecchino!

(*Entra Arlecchino*)

ARLECCHINO - Son qua.

BRIGHELLA - Portate questo bodino...

ARLECCHINO - Aspetté che vegno! (*Si avvia con le altre polpette verso sinistra*).

BRIGHELLA - No, le polpette vanno di là.

ARLECCHINO - Lo so, le ho portate di là, ma la mia patrona ne manda quattro a sto forestier de qua. (*Esce a sinistra*)

BRIGHELLA - Si conoscono quindi, sono amici, potevano desinare insieme.

ARLECCHINO - (*Entrando*) E cussì, coss'elo sto negozio?

BRIGHELLA - Questo è un budino all'inglese (*Esce*)

ARLECCHINO - (*Guardando il budino*) Che diavolo è sto bodin? L'odor è prezioso, el par polenta. Se el fusse polenta, la saria pur una bona cossa! No l'è polenta! (*lo assaggia*) L'è meio della polenta!

VOCE DI BEATRICE - Arlecchino!

ARLECCHINO - Vegno ! (E*sce a destra dopo aver lasciato a terra il piatto con il budino*)

VOCE FLORINDO - Arlecchino?

ARLECCHINO - (*Rientrando da destra*) Vegno! (*ed esce a sinistra*)

VOCE BEATRICE - Arlecchino!

(*Arlecchino entra da sinistra, ma ecco che da destra gli arriva al volo un piatto, poi una sinistra, poi da destra e da sinistra... Arlecchino è costretto a fare acrobazie per prenderli tutti*)

BRIGHELLA - Eccovi l'arrosto.

ARLECCHINO - Presto, i frutti!

BRIGHELLA - Gran furie, subito.

ARLECCHINO - L'arrosto lo porterò a questo!

BRIGHELLA - Ecco la frutta, dove siete?

ARLECCHINO - Son qua!

BRIGHELLA - Tenete!

ARLECCHINO - Aspetté!

BRIGHELLA - Salta di qua, salta di là: è un diavolo custui. (*Esce*)

ARLECCHINO - (*Entra e prende fiato*) Go servio do padroni e nissun ga savesto gnente de quel alter. Ma se go servio par do, adeso voi magnar par quatro! (*Si rivolge verso il piatto di budino che aveva lasciato in disparte per terra*) Bodelin, andemo (*Il piatto di budino invece di seguire Arlecchino, esca dalla parte opposta*).
E gnanca stavolta no se magna! (*Arlecchino si inginocchia e si mette a piangere per il dispiacere*).

BUIO

SCENA X° : ARLECCHINO DIVENTA UOMO

(*Solo un fascio di luce illumina Arlecchino inginocchiato che piange. Entra Colombina.)*

COLOMBINA - Arlecchino, Arlecchino, che hai?
ARLECCHINO - Oh Colombina!
COLOMBINA - Perché piangi Arlecchino?
ARLECCHINO - Fame...
COLOMBINA - Hai fame?
ARLECCHINO - Tanta! ho il mal della lova!
COLOMBINA - Ma il tuo padrone non ti dà da mangiare.
ARLECCHINO - El me dà tre pietanze al dì: polenta, acqua e bastonate!
COLOMBINA - Arlecchino....
ARLECCHINO - Colombina...
COLOMBINA - Mi dispiace...
ARLECCHINO - Oh Colombina...
COLOMBINA - Arlecchino, vuoi venire con me?
ARLECCHINO - Indove?
COLOMBINA - Io lascio Venezia, ho ottenuto certi pochi ducati e ho deciso di aprire una locanda...Se tu vieni con me, mi aiuterai nella locanda..
ARLECCHINO - Ma mi no so far gnente!
COLOMBINA - Imparerai!
ARLECCHINO - Colombina...ti m'insegnerà a esser manco tardo e gnocco? Podarò diventar anca mi un omo come tuti?
COLOMBINA - Oh, si Arlecchino. Ti insegnerò a parlare e a vestire. (*Gli si avvicina e gli toglie la maschera: appare il volto di un giovane biondo e bello*)

Leva questo volto nero di carbone.

(*Gli dà lo specchio perchè si guardi*)

Vedi, sei un uomo, ora. Mettiti questo mantello e questo tricorno. Ora puoi venire con me...Vieni?

(*Arlecchino si volta a guardare il palcoscenico, mentre Colombina lo aspetta sul proscenio. Dalle quinte , una alla volta escono le maschere*)

BRIGHELLA - Arlecchino, fradelo mio de Bergamo, no star a andar....

BEATRICE - Arlecchino, cosa fai?

FLORINDO - Arlecchino, dove vai?

PANTALONE - Arlecchino, torna casa: se ti parti, anca nu dovaremo andar via!

(*Arlecchino si affianca a Colombina e scende la scaletta dalla parte del pubblico. I due si allontanano in mezzo al pubblico e spariscono. Tutte le maschere hanno invaso il palcoscenico e guardano i due che se ne vanno.)*

TUTTE LE MASCHERE - Arlecchino, Arlecchino.....

LA LUCE SFUMA LENTAMENTE FINO AL BUIO

III. COMMEDIOLE E SOGGETTI PER LA COMMEDIA DELL'ARTE[62]

I.1 AL RIDOTTO[63]

Tavolo da gioco e giocatori
Lelio sta perdendo tutto
Il capitano sta barando con l'aiuto di Brighella che da dietro gli porge delle carte
Truf. non sa che fare – come un *putto* va sotto il tavolo e comincia il solletico alle gambe del Capitano che comincia a ridere.
Poi si accorge di Truffaldino, lo prende a calci e lo manda fuori.
Si rimettono a giocare.
Truffaldino torna – Brighella porge le carte – Lelio perde.
Truffaldino toglie una piuma da un tricorno[64] di una donna e fa il solletico ai baffi del Capitano. Questi crede che è una mosca e fa per prenderla. A Brighella cade la carta. Il Capitano è costretto a giocare quello che aveva in mano. Lelio vince.

I.2 I DUE ARLECCHINI O TRUFFALDINI[65]

- Truffaldino buttato fuori dalla porta rientra dalla finestra.
- Pantalone malato; Lelio porta via il denaro da sotto il letto mentre tutti i parenti stanno accanto a Pantalone.

---

[62] Dans cette section, nous proposons dans une transcription modernisée les documents conservés dans un classeur portant le titre *Commediole Poli e soggetti sulla c.d.a.* (AMP), que nous supposons être les études préparatoires effectuées par Poli pour les courts-métrages réalisés par la télévision française RTF. Le fait que dans certains de ces canevas, Poli traduise entre parenthèses les mots en français, confirme cette hypothèse. Cela aurait pu en faciliter la compréhension par le metteur en scène avec qui il collaborait.

[63] C'est une page qui n'est pas numérotée.

[64] Il s'agit d'un chapeau de feutre pour femme, avec trois points.

[65] C'est un long document composé de quinze pages manuscrites et numérotées. Jusqu'à la page dix, où nous retrouvons le canevas *Truffaldino e i Giocatori,* il s'agit d'une série de notes prises par Giovanni Poli, mais qui n'ont pas une vraie structure dramaturgique. Ce sont plutôt des suggestions ; nous avons tout de même décidé de les retranscrire. Le canevas *Zanni e i Briganti* se trouvait à la page six et c'est le premier qui présente une forme plus organique. Nous n'avons pas retrouvé la page trois, ce qui rend encore plus fragmentaire cette première partie. Il y a par exemple une idée de canevas que Poli ne trouvait pas intéressante et qu'il a totalement effacée. Il s'intitule *La serenata - Tonino Spezzino*. Nous retranscrivons donc la partie effacée, que Poli commence avec un «Mah!» :
Che trova nella carriola e gli salta giù dall'alto un anello.
Durante una lite il marito ha gettato nella strada l'anello della moglie.
Tonino guarda intorno ma la gente si arrabbia e getta immondizia sulla testa.
Nell'interno marito e moglie sono immobili.
Sentono suonare il campanello ma non vanno ad aprire.

Truffaldino e la bottega del caffè.

[Truffaldino] È innamorato di Smeraldina che è la padrona della locanda. Colombina un sacco di guai, anche perché ogni volta che guarda verso l'alto, Brighella che è proprietario del café, gli dà uno schiaffo e a pedate lo manda via. Ma Truffaldino ogni volta ritorna dalla finestra,
prega Smeraldina che lo perdoni: si rimette a lavorare.
(Può essere anche argomento della decadenza)
Forse duello per amore di Smeraldina con Brighella, al buio.
Tutti i clienti sono innamorati di Smeraldina.
Gelosia di Brighella

Oppure.
Smeraldina dà appuntamento a tutti i clienti in piazza San Marco. Combattimento generale.
Gags :

1. Appoggia il caffè su una sedia. Si siede Pantalone.
2. Prende una mosca al volo leva le ali e la getta via, essa va a finire nel bicchiere del Capitano.
3. Sta bevendo un caffé di nascosto. lo vede Brighella e gli da un colpo sulle spalle. Truffaldino sposta il caffé e finisce sulla faccia di Lelio.

Pantalone dentro un sacco di carbone

Pantalone dentro un sacco di carbone portato in gondola da Truffaldino alla casa della cortigiana.
Pantalone gli da un sonetto che ha scritto per portarlo alla Cortigiana.
Truffaldino vuole denaro.
Brighella è innamorato di Smeraldina. Scrive un sonetto.
Lo fa portare a Truffaldino.
Truffaldino va in casa di Smeraldina e si fa una bella mangiata.
Poi gli spaghetti che restano li mette nel sonetto.
Truffaldino ritorna e mangia gli spaghetti nella carta del sonetto. Botte a Truffaldino Brighella in un sacco per entrare in casa di Smeraldina. Botte finali.

Tonino e Casanova[66]

Tonino e Casanova non hanno un soldo in tasca.
Sono per le vie della città.
Casanova incontra una ragazza con serva. Le sorride; lei sorride.
Lui la bacia e lei cede svenuta nella sue braccia.
Truffaldino fa la stessa cosa con la serva. Ma la serva gli dà un potente ceffone.

Bucintoro presso Cadoro[67]

Bucintoro presso Cadoro
Scende Pantalone che mostra a Rosanna e Smeraldina oro.
Vengono Zanni che scaricano.
Briganti spiano

III.3 ZANNI E I BRIGANTI[68]

- La Bucintoro[69] in laguna verso Venezia che ancora non si vede. Si vede solo la distesa (*l'étendue*)[70] della laguna che dà l'impressione del mare aperto.
- I poveri Zanni vogano (*rament*) con lena (*haleine*).
- Franceschina Magnifico e Capitano sulla tolda[71] (*tillac*) accanto a sacchi (*sacs*) pieni ricolmi di monete. Mentre (*pendant*) Magnifico mostra di lontano Venezia che appare a Franceschina, il Capitano ruba (*vole*) due manciate (*poignées*) di monete.
- Capitano va dagli Zanni e distribuisce (*distribue*) loro le monete. Gli Zanni vogano (*rament*) con maggiore (*majeur*) lene (*haleine*).
- Arrivo della Bucintoro nella Darsena (*Darse*) di San Giorgio. Gli Zanni si stendono (*s'etendent*) sulla Tolda. Sono stanchissimi.

---

[66] C'est une petite scénette écrite page 4.
[67] Cette note a été marquée sur une page blanche qui a été agrafée dans le fascicule de quinze pages ; elle est probablement l'esquisse du canevas *Ca d'Oro Bucintore.*
[68] Ce canevas, qui a l'air d'être assez cohérent et fonctionnel, se trouve p. 6-7-8-9 de notre fascicule. Derrière la page p.7, y figure une liste, probablement de scènes que Poli a déjà écrites, ou mieux, de *Lazzi* que Poli a déjà insérés dans les canevas qu'il est en train d'écrire :
Gia fatto:
Cavallo
Zanni donna
Zanni Pulci
Truffaldino e le …
Principe triste
[69] C'est le grand bateau d'un *Doge* de Venise qui a été brûlé par Napoléon sur la place Saint-Marc, aujourd'hui emblème de la *Sérénissime.*
[70] Les mots écrits entre parenthèses sont en français dans le texte original et sont la traduction des mots italiens.
[71] *La Tolda* est le pont d'un bateau, c'est un terme dialectal.

- Magnifico conta (*compte*) ad una ad una le monete. Ne mancano (*défaillissent ou manquent*). Capitano indica gli Zanni. Magnifico ordina al Capitaine (*ordonne ou commande*) di farli venire alla sua presenza.
- Il capitano a calci (*à coups de pieds*) fa alzare (*redresser*) gli Zanni e li conduce dal Magnifico.
- Perquisizione: le monete ad una ad una vengono fuori.
- Gli Zanni cercano di parlare ma il Capitano lo impedisce (*empêche*) minacciandoli (*en menaçant*) con la spada.
- Li batte (*frappe*). Franceschina interviene, ma il padre la fa ritirare.
- Uno alla volta gli Zanni vengono buttati in acqua. Essi raggiungono la riva.
- Magnifico conta nuovamente le monete. Franceschina prende il sonno. Dopo poco s' addormenta anche Magnifico.
- Capitano fa cenno ad una barca di avvicinarsi. Salgono i suoi uomini che imbavagliano Magnifico e Franceschina che mettono a terra legati, risalgono sulla Bucintoro e s'avviano verso laguna.
- Vengono gli Zanni con Lelio che vedono Magnifico e Franceschina, gli slegano.
- Tutti salgono su una barca e via a forza di remi verso la Bucintoro.
- Salgono. Combattimento generale.
- Caduta in mare del Capitano e dei suoi uomini.
- Magnifico ha il suo oro e distribuisce qualche moneta agli Zanni.
- Lelio abbraccia Franceschina.

III. 4 TRUFFALDINO E I GIOCATORI[72]

Lelio
Truffaldino
Rosaura
Smeraldina
Comparse Ridotto

- Scena al Ridotto[73]. Tavoli da gioco. Mondo[74] in Bautta.
- Al tavolo Lelio che tira fuori le ultime monete. Truffaldino gli trattiene la mano e cerca di condurlo via. Ci riesce. Ma sulla porta Lelio ritorna al tavolo da gioco e perde tutto. È disperato.
- Truffaldino e Lelio sulla via del ritorno. Alla finestra Ninetta e Smeraldina gli attendono.
- In casa Lelio fa per entrare nella sua camera senza salutare Ninetta. Ninetta lo rincorre, Lelio piange. Ninetta lo consola. E gli mostra le borse vuote. Ninetta lo consola. Reazioni di Smeraldina e Truffaldino che danno a Ninetta[75] un bastone grosso indicando che Lelio va trattato con le maniere cattive. Ninetta reagisce e caccia via i due che se vanno. Ninetta si toglie una collana di smeraldi e altre pietre preziose e la depone in un cofanetto, poi va a dormire. Lelio spia attraverso la porta e quando Ninetta è uscita prende gli ori e scappa. Truffaldino lo vede uscire, lo insegue, lo raggiunge all'entrata del Ridotto. Qui ad uno sgabuzzino[76] Lelio cambia gli ori in monete. Truffaldino cerca di impedire la cosa. Lelio lo caccia a bastonate.
- Lelio va al tavolo da gioco. Truffaldino lo segue. Lelio vince una grande quantità di denaro. Ne regala a Truffaldino. Ninetta esce di camera e vede il cofanetto vuoto. Alle sue grida accorre Smeraldina. Cercano Lelio nella sua camera. Il letto è vuoto. Escono di casa di corsa.
- Le due donne di corsa nella strada.
- Lelio gioca tutto il sacco di monete. Lo perde. Domanda a Truffaldino il denaro regalato. Truffaldino scappa. Lelio lo raggiunge, lo batte e con la forza si fa consegnare il denaro. Lo gioca, perde. Se ne va disperato di corsa.
- Truffaldino lo segue nelle strade, incontra le due donne. Tutti e tre di corsa.
- Lelio sta per buttarsi in acqua. Truffaldino lo prende, lotta tra i due. Cadono tutti e due in acqua ma a bracciate raggiungono la riva. Lì ci sono le due donne. Abbracci generali.

[72] Il s'agit d'un canevas sans dialogue écrit sur deux pages numérotées 10 et 11.
[73] *Le Ridotto,* à sa création, vers le XVIIIème siècle, était une salle de jeu qui est devenue en 1948 une salle de théâtre. Aujourd'hui elle est devenue la salle à manger de l'Hotel Monaco.
[74] Tout le monde porte la *Bautta*, masque typiquement vénitien.
[75] Nous nous sommes permis de changer ce nom. Dans le texte, il était écrit Rosaura, mais compte-tenu du développement du canevas, il s'agit bien d'une erreur.
[76] Petite pièce où l'on pouvait échanger ses biens en argent pour jouer au casino.

III. 5 FILTRO INVISIBILE[77]

Pantalone
Truffaldino
Due aiutanti maschere
Smeraldina
Cortigiana
Negozianti del cortile

- In un campiello molti negozi. Tra cui quello di stoffa di Pantalone. Una tenda e il banco esterno. Pantalone ha come servitori Smeraldina e Truffaldino. Egli guarda continuamente verso la finestra ove sta la Cortigiana.
- Viene la Cortigiana a comprare della stoffa. Vuol pagare ma Pantalone non vuole. Essa se ne va contrariata.
- Poi Pantalone batte alla porta della Cortigiana che esce ma gli sbatte l'uscio in faccia. Tutti, anche da gli altri negozi ridono.
- Truffaldino ha un'idea per guarire il vecchio dall'amore per la donna e lo comunica all'orecchio di Smeraldina che a sua volta fa il giro della piazza a parlare nell'orecchio di tutti compresa la bella Cortigiana. Reazione gioiosa di ogni persona che viene a conoscere la burla.
- Truffaldino si traveste da Alchimista o da Dottore in un negozio accanto.
- Egli giunge sulla piazza con un piccolo banco sufficientemente alto per nascondere una persona. Esso ha due porte per il trucco della sparizione.
- Truffaldino con due servi (due altri Truffaldini) giunge sulla piazza. La gente si fa intorno, compare la Cortigiana che fa l'occhiolino al vecchio che accorre anche lui.
- Truffaldino tira fuori delle boccettine e dimostra la sparizione di Smeraldina con il trucco del banco forato.
- La Cortigiana richiamando l'attenzione del vecchio, facilita l'inganno.
- Altro filtro e Smeraldina riappare.
- Smeraldina convince il vecchio a bere una boccettina.
- La gente intorno finge stupore e cerca Pantalone, che crede di essere diventato invisibile.
- La Cortigiana rientra e Pantalone la segue.
- Lazzi e gags a non finire di tutti che fanno inciampare il vecchio, lo battono e gli buttano oggetti e acqua in testa. Egli si arrabbia, li rincorre ma la Cortigiana è alla porta sorridente verso di lui. Il vecchio va verso di lei che si scosta e va verso la riva del canale. Il vecchio le va vicino, fa per abbracciarla ma nel momento esatto la Cortigiana si sposta ed egli finisce nel canale.
- Urla. Tutta la gente è sulla riva. Pantalone raggiunge la riva e Truffaldino che ormai ha lasciato gli abiti del Dottore lo aiuta e lo consola, insieme con Smeraldina[78].

[77] Il s'agit d'un canevas écrit sur trois pages numérotées 13-14 et 15.

III. 6 CASANOVA[79]

Orgia in casa di Casanova.
Arrivano continuamente invitati. Maschere bianche che danzano. Casanova è contornato da donne.
Ad un tratto le spinge in disparte e va alla finestra.
Al di là del canale c'è una giovane donna che lavora al tombolo[80].
Chiama due bravi, scende, passa il ponte e chiama la donna. La donna lo segue. Lui la bacia. Padre e fratello di lei gli rincorrono. Casanova e la donna entrano. Tutti i presenti la desiderano. Casanova si arrabbia. Rovescia il tavolo. Costringe tutti i presenti ad uscire.
Tonino porta un vestito meraviglioso. Lei lo indossa. Escono in giardino. Siedono. Intorno a loro tra gli alberi danzano languidamente le maschere bianche.

III. 7 LA RAGAZZA DEL TRAGHETTO[81]

Barca di Tonino, povera.
Barca di un altro, ricca.
Tutti quelli che passano al traghetto vanno alla barca ricca e pagano.
Se è ricco l'imbarca l'altra gondola.
Se è povero viene lasciato a Tonino.
Un giorno passa una ragazza povera, l'altro la vede povera e la lascia.
I due si rivedono (la rivede alla finestra sopra il traghetto) Tonino le compra un fiore, ma non ha soldi e dà in pegno le proprie scarpe. Glielo porta a casa dove c'è la vecchia nonna che al lume di candela lavora. Anche la ragazza lavora.
Lui è senza scarpe. Nella casa ci sono gli addobbi della gondola magnifici accanto al ritratto del padre. La ragazza glieli dà e lui addobba la sua gondola che ora è diventata magnifica. Lo si vede che corre nel Canal grande con ricchi signori, a gara con altri, mentre la dolce ragazza lo saluta dalla finestra.

---

[78] Cette liste de scènes manuscrites se trouve au verso de la p. 15. Ces scènes semblent être structurées par un spectacle organique et complet, devant être monté à partir des canevas qui pour le moment ont été écrits dans un ordre aléatoire. On peut lire : 1) Introduzione 2) Tonino e all'ultima notte di Casanova 3) Ridotto 4) Truffaldino e 5) Truffaldino Bucintoro Ca' doro 6) Serenad e regata.

[79] Il s'agit de trois feuilles volantes non numérotées qui, vu le titre et les indications annotées au verso de la page n°15, appartiennent à la même série.

[80] Cylindre pour travailler les dentelles.

[81] Stefano Poli se souvient que cette scène, comme celle du *Casanova*, avait été écrite et jouée par la télévision française dans la mise en scène de Masson, avec qui Poli avait réalisé une série télévisée sur la *Commedia dell'Arte*. Selon Stefano Poli, la série a dû être enregistrée dans les années 70, car le *batochio* qui se trouve aujourd'hui à côté de la porte de l'Avogaria était un cadeau de Masson. En réalité, nous avons retrouvé la correspondance entre Giovanni Poli, qui se trouvait à Paris, et sa femme, au moment même de l'écriture de ses canevas, en 1961. Evidemment, pour avoir gardé pendant 10 ans le *batoccio* de Besson, cette expérience doit avoir marqué très positivement la mémoire de notre auteur.

III. 8 CA D'ORO BUCINTORO

- Si scaricano sacchi d'oro dalla Bucintoro.
- Sono Truffaldino e Brighella che li scaricano.
- Dall'Erbaria[82] tra le colonne spiano i briganti.
- Pantalone mostra alle figlie l'oro.
- Pantalone conta l'oro, è felice.
- Manda la figlia e Truffaldino e Brighella a dormire, e si corica sopra i sacchi. Dorme.
- I Briganti con una barca vengono alla Ca' D'oro.
- Con chiavi false aprono la porta del canale ed entrano.
- Nell'atrio i sacchi d'oro.
- I Briganti fanno prigioniero Pantalone che legano sollevando in alto con una corda.
- Mentre portano via i sacchi per metterli in barca Truffaldino e Brighella che spiavano hanno un'idea.
- Prendono due sacchi vuoti e si nascondo dentro.
- I briganti tornano e portano via anche i due servi.
- Scena di Lelio e Rosaura che liberano il vecchio che è disperato.
- Vanno alla porta sul canale e vedono le barche che si allontanano.
- Nella barca mentre i tre ladri remano, i due servi escono dai sacchi e danno una spinta ai tre che vanno in canale e riportano a casa l'oro.

[82] C'est un endroit juste en face de Ca d'oro, où se trouve le marché des fruits et légumes.

III. 9 VENEZIA GIORNO, VENEZIA SERA, VENEZIA NOTTE[83]

La Traduzione dei vecchi parlata

Viaggio nel labirinto delle calli

Vecchi:

Magnifico che batte alla porta dell'innamorata e lei lo caccia malamente. Lui piange disperatamente.

Pantalone che conta le monete e vengono i ladri che gliele portano via.

Dottore nella farmacia che con l'aiuto dei Pulcinella prepara cose strane, alambicchi, serpenti, clisteri etc. Povero Pulcinella deve subire un'operazione ridicola.

Capitano vede una ragazza alla finestra, la saluta. Lei chiude. Egli roteando la spada passa all'assalto della casa nemica con i suoi uomini, ma la porta resiste ed essi cadono a terra, mentre dall'alto acqua, acqua, acqua.[84]

Innamorati che sospirano al pozzo ed ad un tratto vedono aprire una finestra e scappano.
Si salutano languidamente mentre lei richiude la porta.

Zanni affamati che portano sacchi di carbone si fermano stanchi e portano via un osso ad un cane.

Truffaldino che porta una lettera di Pantalone alla Cortigiana.

Truffaldino cerca di prendere del cibo nel caffè e Brighella se ne accorge e lo caccia fuori a pedate.

Altre gags dei servi

Finale con gondola, Tonino

Risveglio

Un vecchio seduto al caffè che guarda una bella ragazza alla finestra.
Una farmacia moderna che apre la propria porta. Il farmacista in camice bianco e dei ragazzi di bottega.
Due innamorati s'incontrano con i libri sotto il braccio e se ne vanno indisturbati.
Dei pendolari che allegramente stanno andando al traghetto.

[83] Il s'agit d'une feuille volante écrite recto-verso qui ne présente pas de titre et dont le texte semble être un canevas destiné à une captation vidéo. Le montage video lui aurait permis de réaliser ce passage temporel entre le passé et le futur.
[84] De l'eau est jeté d'en haut.

II. 10 ZANNI E LE PULCI[85]

Lelio
Lucio
Magnifico
Franceschina
Servetta
Capo Zaffo
2 Zaffi
3 Zanni
3 Bravi
Gondoliere
Comparse[86]

Strada o piazza

Serenata di Lelio e di 3 o 4 Zanni verso la finestra di Franceschina.

- Appare Franceschina alla finestra insieme con la Servetta. Sorridono.
- Buffonerie degli Zanni in onore delle due donne che ridono (*rient*).
- All'angolo (*au coin*) della piazza viene Lucio con tre o quattro bravi.
- Lucio saluta (*salue*) Franceschina, che chiude sbattendo la finestra.
- Duello tra Lucio e Lelio e tra Zanni e Bravi. Lucio è vile (*vil*): sta per colpire (*frapper*) Lelio alle spalle, ma il primo Zanni infila (*enfile*) il suo forchettone nelle natiche (*fesses*) di Lelio che cade a terra urlando (*urlant*) dal dolore. Tenendosi le natiche con le mani.
- Giunge (*arrive*) frattanto (*en attendant*) il capo Zaffo con due Zaffi che con l'aiuto dei tre bravi fanno prigionieri Lelio e i 3 Zanni .
- Franceschina e la Servetta piangono (*pleurent*) alla finestra. Lelio butta baci (*baisers*) e I Zanni fa buffonerie all'indirizzo delle due donne mentre (*tandis que*) vengono portati in catene (*chaînes*).
- Anche Lucio che si è rialzato (*s'est relevé redressé*) ed ha sempre una mano alla natica (*fesses*) tenta una galanteria ma Franceschina gli chiude la finestra, con rabbia (*rage*).

  Lucio segue (*suit*) gli altri.
- Lelio e Zanni sono portati nelle prigioni, attraverso il ponte dei Sospiri. La massiccia porta si chiude dietro di loro.
- Nell'interno della prigione Lelio piange e si dispera. Gli Zanni vogliono (*veulent*) consolarlo con buffonerie e gags. Niente da fare.
- Lucio chiede (*demande*) in sposa (*en mariage*) al Magnifico la figlia.

  Franceschina non ne vuol sapere. Ma il Magnifico con la forza la fa salire in gondola insieme con Lucio. E' la gonola degli sposi

  Nella prigione il I Zani trova una pulce. Lotta contro le pulci che divengono migliaia. Pantomima.

[85] Il s'agit d'un canevas écrit sur cinq feuilles numérotées de 1 à 5.
[86] La liste des personnages a été écrite au verso de la première page.

- Allarmati gli Zaffi e i Bravi entrano nella prigione. Ma anch'essi vengono presi dalle pulci. Pantomima. I Zanni può scappare (*fuir*), va sul ponte dei sospiri e spulciandosi getta le pulci nel canale.
- Sotto sta passando la gondola. Il gondoliere si gratta (*se gratte*) e getta via le pulci su Lucio che comincia a grattarsi (*se gratter*). Pantomima sulla gondola.
- Alla riva altra gente si gratta. Pantomima generale.
- Lelio e altri Zanni hanno la via libera mentre gli Zaffi si spulciano convulsi.

  Scendono e vedono la gondola. Lucio preso da tutte le Pulci si getta in acqua.

  Lelio può avere finalmente la sua bella Franceschina e andarsene con la gondola verso l'isola di San. Giorgio.

III. 11 TRUFFALDINO DONNA[87]

Pantalone e il Dottore abitano *vis à vis*.
Si odiano. Lite tra i due, Truffaldino e Brighella si riconoscono.
Il figlio dell'uno ama la figlia dell'altro si guardano dalla finestra ma i padri gli fanno ritirare. Si ritrovano con la complicità di Truffaldino e Brrighella. Ma i padri in malomodo gli fanno rientrare in casa e chiudono il figlio e la figlia nelle stanze. I due piangono disperatamente. Rosaura consolata da Smeraldina e Brighella. Lelio da Truffualdino. Idea di Truffaldino e Brighella. Essi si travestono da donna escono e battono alla porta dei due vecchi che si invaghiscono immediatamente di essi.
Scena d'amore nel campo. I due fanno in maniera di avvicinarsi ai due vecchi che s'incontrano e fanno per battersi. Lottano ma i due servi li fanno riconciliare e essi si stringono le mani.
Durante quest'azione i due rientrano nelle case si tolgono i vestiti e liberano i due giovani che possono finalmente abbracciarsi, presenti i padri che li guardano sorridenti.

[87]Ce canevas est écrit sur une feuille volante numérotée 1.

III. 12 PANTALONE MEMO[88]

M. Fefa, fefa.
P. Cossa distu, fio mio. Papà, se da dire papà.
M. Fapu, voglio le festie.
P. Cossa vustu?
M. Voglio le festie, le festie.
P. Colombina, senti qua cossa che dise sto fio, mi no ghe capisso una maledetta. Troppo io lo ghe coccolù da puttelo e nol sa dire che fu fu come se tutte le parole non fusse che finfrignecu, farfalla e fuafure.
C. Cossa vuoi, mametto.
M. Foglio feder le festie, le festie.
P. Cossa diselo
C. Dise che vuol veder le bestie.
P. Ma a Venezia no ghe xe bestie, fio mio. Si xe se zanzare, formicole, topi, pantegane, gatti, cani, oseli[89] de acqua cioè cocali[90] , ma le xe festie, a ramengo anche a mi ciapo la f, de bestie, bestie, che non te lasso tacer. Zioga con la tombola co la Tombola. Zioga zioga co quelo che ti vol ma bestie gnente.
M. Fafà o mi fai le festie o mi fuffo in ferra.
P. Cossa diselo Colombina?
C. Dice che se non gli date le bestie si butta per terra.
P. Ch'el se butta per terra, basta che nol se butta zo dal balcon, balcon!! Oh, maledetta sta F. con stago dise minuti in ello, me chiappa, el mal de le f.[91]
E io ronfo fuffo: favoli, fedie, fobili e anche la fasa.
P. Colomfina te frego coffa el fise.
C. Cosa avete detto?
P. Disgrazià sta F., la voglio cancellare dall'alfabeto. Cossa diselo sto zio, cioè sto fio.
C. Dice che rompe tutto, i tavoli, le sedie, i mobili, e la casa.
P. Oh che disperazione, sto fantolin.
M. Fafà, sfacco la fedia (*butta giù una sedia che copisce il piede di pantalone*)
P. Ahi, ahi sta fermo. Sì, te dago le bestie, te dago i lionfanti[92]. Te dago tutto quello che ti vol.
C. Ma dove gli mandate a trovare le bestie.
P. Che ne so mi, Colombina. Andarò e tornarò con una bestia, ma sto fio bisogna contentarlo.
C. Signor Pantalone, date l'incarico ad Arlecchino.
P. Giusto, più bestia che gho.
M.[93] Fafà le festie.

[88] Il s'agit de pages écrites au stylo bleu sur du papier très fin numérotées avec les lettres: A – B – C – D.
[89] En dialecte vénitien « oiseaux ».
[90] En dialecte vénitien « mouettes ».
[91] Traduction en italien : *se sto dieci minuti con lui, mi prende anche a me il male della effe*.
[92] En dialecte vénitien « éléphant ».
[93] Nous insérons la lettre M, même si c'est la lettre C dans le texte, pour une cohérence interne.

P. Subito! Arlecchin!
A. Ai so riveriti servizi, sior paron.
P. Arlecchin, varda qua sto fio. El vol una bestia per zogar.
A. Oh bestie ghe n'è tante.
P. Dove xe le che no le vedo.
A. Mi che son un asino, Colombina che xe un'oca, e vu che xe un barbagianni.
C. Cos'hai detto.
P. Ti me manchi de rispetto?
M. Fafà e foglio barbagianni.
A. Quando dicevo che…
C. Prenditi questo (*gli da uno schiaffone*) Arlecchino
P. (Si abbassa e la prende Pantalone) Ahi, tocco asena.
M. Foglio l'afena.
C. Se non vi mancassi di rispetto, vi direi gufo.
M. Foglio il fufo, foglio l'ofa, foglio il famàro o fuffo fuffo all'afia. (*Comincia a buttare all'aria i mobili*)
P. No, ti me mandi in rovina. Arlecchini, trovaghe una bestia, te prego.
M. Foglio il fufo, l'ofa, e il famàro.
P. Cosa vorlo Colombina.
C. Dice che vuole il gufo e il ramaro.
A. E l'oca.
M. Fì, Fì, l'ofa! Frima l'ofa.
A. Prima l'oca. (*Colombina butta fora l'oca*).
C. E dove vado a trovarla.
M. L'ofa, il famàro e il fufo.
A. Sior Pantalon mi fasso el ramaro, Colombina l'oca e vu el gufo. Nessun fa tanta fadiga. Comincio mi. Ah ah I...O...I…O…
M. Foglio l'ofa, l'ofa!
A. Zo Colombina fa l'oca. Xé la cossa più facile del mondo.
C. Piuttosto la morte che l'oca.
M. L'ofa, l'ofa.
P. Subito l'oca o te mando fora de casa.
C. E sia, se voi fate il gufo.
P. Mi el gufo mai!
C. E mi l'oca ancora meno.
M. L'ofa o il fufo o sfacco il fafo.
P. Cossa diselo.
A. El dise che spacca sto vaso.
P. O no, no. Fa l'oca.
C. Se voi fate il gufo.
P. Farò il gufo.
A. E ti l'oca.

I tre mimicamente fanno i tre animali con un ritmo di I…O…Qua, qua…Uh, Uh.

M. (*ride e si fa rincorrere. I tre si scontrano e cadono a gambe all'aria).*

III. 13 COLOMBINA E ARLECCHINO[94]

Col. - Ssst…ssst (*lo chiama*)

Arl. - (*Dapprima lamentandosi*)
Oh che fa…, oh che fa…oh che fame.
Oh che a…, oh che a…., oh che a…., oche , anatre e salame!
Ma che vo…, ma che vo…, ma che vo…, ma che vogli de magnare!
Cossa po…, cassa po … cassa po…., cossa posso mai mi fare?

Col. - (*Ride*) Che stranezze dici mai buon diavolo?

Arl. - (*Durante la seguente battuta, si alza e balla, imitando i volatili del cortile)*
Diavolo, viavolovolo, diavolovolovolo, diavolo, diavolovo, diavolovolovolovo.

Col. - Ah che ridere (ride) Non riesco a capire una parola. Spiegati.

Arl. - Volo vo, volo vo al di là del mondo come un [tristo] gramo (*un disperato*) vagabondo. Volo vo, volo vo per el ciel stellato come un povero affamato. Volo vo, volo vo, volo vo.

Col. - Oh che tipo divertente. Signor Pantalone, Signor Pantalone!

Pant. - (*Alla porta*) Cossa che xe, Colombina.

Col. - Guardate e state ad ascoltare.
Volo vo tra stelle e astri
Che sono occhi da pollastri
Nella luna sonnolenta
Che la xe una gran polenta

Pant. - O che tipo strambo. L'è proprio simpatico, simpaticissimo.

Arl. - Volo vo per terre grame
Che ricorda la mia fame.

Col. - L'India non l'è una dindia,
La Spagna no se magna
L'Inghilterra l'è de terra
Torin no l'è vin
Treviso no l'è riso
E Milan no l'è de pan.
E Parigi, che l'è in Francia,
no dà niente a la mia pancia.
E il paese dell'Olanda no xe proprio una locanda.
Arlecchino deserà, tutta t'ha desmentegà.

Pant. - *(Ride*) O che belo, che deliziasso. El par proprio un burattin (ride) che spasso che divertimento.

Col. - È proprio grazioso. (*ride*)

Pant. - Dime un poco. Chi t'ha insegnà ste belle cose?

Arl. - La fame.

---

[94] Il s'agit de quatre pages écrites au stylo noir sur du papier très fin, numérotées de 12 à 14. Nous sommes à peu près sûrs que le texte est inachevé car la dernière phrase se trouve à la moitié de la page. Compte-tenu de leur contenu, ce document, ainsi que III. 13 et III. 14 (probablement aussi III. 12), ont été réalisés pour les transmissions de la RAI.

Pant. - Dove ti trovi tante belle parole?
Arl. - Nella fame.
Col. - Signor Pantalone, diamogli qualcosa da mangiare.
Pant. - Sì, deghe la scodella de riso che ho avanzà ieri.
Dime un poco, vustu star con mi?
Arl. - Fame, fame, fame!
Pant.- Oh sì, te darò da magnar.
Col. - Ecco qui una bella scodella di riso. Prendi.
Pant. - Un momento. (*prende la scodella in mano*)
Bene ti te chiami.
Arl. - Fame
Pant. - No questo l'è el to nome. El to nome.
Arl. - Ho nome fame.
Col. - Dategli da mangiare e risponderà.
Pant. - Eh no, prima rispondere. Che nome hastu?
Arl. - Ho nome, ho nome……Arlechin Batocchio……fame, fame: (*fa per afferrare la scodella tra parentesi*)
Pant. - Un momento….
Col. - Signor Pantalone, ora siete troppo cattivo. Dategli la scodella.
Pant. - No, un momento… sai fare delle riverenza?
Col. - Ma non può fare riverenze, se prima non ha mangiato.
Pant. - Eh no….Vogio presentarlo al signor conte come el mio buffon de corte. E se divertirà da matto.
Col. - Siete davvero cattivo
Pant. - Su una riverenza e poi la scodella.
Arl. - (*fa un balletto con riverenze*) Adesso deme da magnar.
Col. - Un momento.

III.14 PRIMA

- Prima[95]
- Dopo etc. (*Si scontrano nell'entrare*)
- La supplico de perdonarme, Serenissimo.
- El lustrissimo la perdona, signor conte.
- Mi prostro ai vostri piedi
- La prego. La se alza.
- Con la sua clemenza sovrana.
- La prego, la vede, avanti
- Dopo di lei
- Prima di lei
- Prima
- Dopo (*Partono insieme e si scontrano alla porta poi entrano)*

Brighella

- Elo gnanca una figura porca, sto sior conte! Lu magna, e el povero servitor Brighella a stomego vodo.
  Dove trovalo ste pargolette de zucchero!
- (Chi è questo balordo?) Che volete da me?
  Ma un servitor no pol. Xe meglio che me presenta come el sotto conte.
  Sotto Serenissima, io non so nasconderle la mia profonda compassione.
- Ma che state dicendo?
- Giorno per giorno io scorgo nelle sue fattezze i gesti di una sotto principessa. Una che dico sottoprinessa? Di una sottosovrana! Ma che dico sottosovrana? Sottoregina. Ma che dico Sottoregina? Sottoimperatora.
- Che stranezze son queste? Che volete mai?
- Se il conte mangia con l'imperatore, il sotto conte può mangiare con la sotto imperatora!
- Ma chi siete mai?
- Mi son el sotto conte del conte Ottavio
- Adesso capimo! Tu sei il servitore del conte Ottavio?
- Si, in parole più povere.
- Ah, così! Tu sei brighella. E vorrai mangiare? Come il tuo padrone?
  Va via di qua! Non farti più vedere da me.
  Via via o ti dipingo la faccia contro il muro!
- Colombina…
- Vattene e non farti più vedere!
- lo dirò al conte Ottavio.
- Puoi dire al conte Ottavio anche questo!
- Cossa?
- (*Gli da un schiaffo*) Questo.
- Ahi!

[95] Pages numérotées de 9 à 12, écrites au stylo noir sur papier vélin ; et sans titre. Nous supposons que c'est la suite d'un texte.

- E se vuoi puoi dirgli anche un'altra cosa.
- Cossa!
- (*Gli dà un altro schiffo*) Quest'altra!
- Ahi!
- Ed ora dentro e non farti più vedere!
- Ahi!
- Così van trattati gli adulatori e gli impostori. A man di ceffoni, sul muso, tanto da farglielo diventare rosso come il fuoco. Ah se il mondo mondo fosse governato dalle donne! Quanti malanni di meno!

Pantalone, Ottavio e detti

P.- Cossa xe sta confusion!
O.- Proprio qui davanti alla casa del mio Imperatore!
P.- Colombina, cossa xe sta?
C.- Ho preso a schiaffi questo servo che pretendere di venire a casa vostra
O.- Volevi venire a mangiare!
A.- no me strapasse, signor Conte.
P.- Colombina, cossa xe ste robe! El servitor del signor Conte Ottavio el xe paron en casa mia. El pol venir quando ch'el vol. Xe vero, Brighella?
B.- Verosimilmente, el pol venir.
O.- No, no signor Pantalone. Il mio sevo ha dispensa colma di ogni ben di Dio. Egli mangia a crepapelle. Egli ha tutto a disposizione. Puoi [prenderti quel] mangiare quelle vitelle etc…

Scena scritta[96]

O.- Signor Pantalone, interessante il nostro colloquio.
P.- Si signor Conte, la aspetti un momento, Colombina!
C.- Mi dica signor Pantalone.
P.- Vile schiava non xi tratta cusì il servitor del signor Conte, il Palatino più caro. Xe vero Brighella?
B.- Sensibilmente il più caro.
P.- Serva, non metterai più pide nella mia casa, non fai più parte del mio impero. Signor Conte la me segua.
O.- L'obbedisco.
Pant. – Colombina!
Col. – Eccomi. signor Pantalone.
Pant. – Presto, vai al pozzo, prendi dell'acqua, che si prepara un gran pranzo
Col. – Un gran pranzo anche oggi. E per chi?
Pant. – Sarò alla nostra tavola il Conte dei Magnifici.
Col. – C'è qualcuno che si lamenta.

[96] Selon Poli, cet espace était dédié à l'insertion d'un passage d'un auteur connu.

III. 15 COLOMBINA E BRIGHELLA[97]

C.- Alocco
B.- Alocca
C.- Pezzo d'asino
B.- Pezza d'asina
C.- Balordo de infinito rango
B.- Balorda de infinito rango
C.- Brutto elemento
B.- Brutta elementa
C.- Uomo insulso
B.- Uoma insulsa
C.- La finisci?
B.- Non la finisso
C.- Viemmi vicino
B.- Vieme vicina.
C.- Eccomi, cos'hai da dire?
B.- Eccome, cossa gha'stu da dir?
C.- Prenditi un marrovescio.

[97] Ce document écrit au stylo bleu sur papier vélin présente une première partie entièrement effacée, que nous avons pris soin de retranscrire quand le texte était encore lisible. La lettre D est marquée en haut a droite. Le texte est incomplet. Texte effacé : Colombina –Brighella / - Non farti più vedere dananti agli acchi / - No, non me fazzo più veder / - Come non ti fai più vedere? / - Me ne vado per il mondo in cerca de desmentegarte / - Vuoi proprio dimenticarmi / - Si, vogio desmentegar sta straga che un.

III. 16 ARLECCHINO E BRIGHELLA[98]

Br.- Arlecchino.
Arl.- Son qua Brighella.
Br.- Se dise: Comandi, signor Brighella
Arl.- Briganti, signor Padella.
Br.- Brighella!!
Arl.- Evviva la mortadella.
Br.- Corpo di mille maiali, non sai dire Brighella?
Arl.- Bbb….mastella!
Br.- Se mi salta la mosca al naso, ti sbudello.
Arl.- Sbrindello.
Br.- Sbrindella!
Arl.- Sbrudella!
Br.- Ma non si dice budella?
Arl.- Signor Crudella.
Br.- Così va bene…Eh no, idiota, masclazione, ignorante. Io non mi chiamo Crudella… Io sono il signor Brindella…Brutella.
Arl.- Frittela.
Br.- Giuso: Signor Frittella…Eh no…io non mi chiamo Frittella, mi chiamo …mi chiamo… Ah non so più come mi chiamo! Come mi chiamo?
Arl.- [Si signor Brighella, Padella, frittella, Mastella]
Br.- [Ecco Brighella] Ti prego dimmi come mi chiamo! [Arlecchino]
Arl.- [Si dice, signor Arlecchino]
Br.- [Come mi chiamo, dimmelo, signor Arlecchino.]
Arl.- Brrrrr…..
Br.- [Bretella!Eh no!] Bretella
Arl.- [Brr] Eh no! Br
Br.- B….
Arl.- Eh no! Rr
Br.- Non lo so, non lo so più. Dimmelo, Arlecchino.
Arl.- Si dice, signor Arlecchino.
Br.- Eh no! Questo mai e poi mai. Piuttosto la morte.
Arl.- Niente nome, Brighella.
Br.- Dimmelo.
Arl.- Non te lo dirò, Brighella.
Br.- Ti prego.
Arl.- Niente, Brighella, se non dici signor Arlecchino.

[98] Le texte suivant ne présentait aucun titre, nous nous sommes donc permis de l'appeler du nom des protagonistes de la petite saynète. Il est écrit sur une feuille volante, au stylo noir, la seule marque de distinction étant une tache rouge sur la gauche. Le texte est écrit recto-verso.

ANNEXE PARTIE IV - CORRESPONDANCE

I. « LETTERE NOSTRE »

Correspondance entre Giovanni Poli et sa femme Carla Picozzi Poli. Les lettres ici présentées étaient soigneusement conservées dans l'appartement de Mme Poli, dans un tiroir du salon, en retrait par rapport aux documents d'archives ; mais le dossier que nous avons retrouvé présente les même caractéristiques d'archivage adoptées pour le reste des documents. Sur le dossier était indiqué le titre du recueil "*Lettere nostre*" et à l'intérieur, les lettres étaient classées par ordre chronologique.
Nous avons pris soin de retranscrire les lettres qui sont en relation avec l'activité théâtrale de Poli, et qui peuvent nous apporter des informations conséquentes. Nous avons décidé en revanche de laisser dans l'ombre, par respect de l'intimité, les lettres évoquant la vie privée du couple.

I. 1 PARIS 1963[99]

Lettre n°1-Paris 1963

Parigi 8/7/1963, Giovanni Poli

Mia cara Carla,
sono quasi le sei del pomeriggio e vorrei farti avere questa mia lettera per domani. Mi sento solo. Stamani alla stazione m'é venuto incontro Masson con cui sono rimasto sino alle 16 e 30. Abbiamo un po' lavorato assieme. Ma abbiamo creduto migliore lavorare separatamente e ritrovarci domani alle 9 per rivedere e discutere. Per me va meglio. Con lui disperdo un po' le mie energie. Credo che si farà piuttosto prestino, se io lavorerò con lena. Oggi ho chiarito un po' le idee e stasera voglio buttare giù gran parte dei soggetti. Si è parlato anche dei costumi. Prevede una spesa di due milioni. Mi paiono sufficienti. Ma sappimi dire anche tu qualcosa in proposito; ci serviranno i costumi degli Zanni al completo; completi duelli del Truffaldino con Pantalone e le solite maschere di Gozzi e Goldoni, e infine l'epoca ottocentesca con costumi galliniani, epoca dannunziana con costumi che potremmo prendere a nolo (questo lo penso io) e l'epoca moderna.
Puoi contare 14 costumi per ogni completo, cioè 14x4=70.
Sono previste comparse ma le vestiremo con costumi di Ca' Foscari o presi a nolo.
Non ho ancora parlato della Piovana, Comunque credo che la sospensione dei filmati si potrà ottenere sono per due giorni. Se accetteremo la proposta della Biennale dovremo fare le prove generali nel pomeriggio. Ne parlerò a Masson quando avrò la proposta definitiva delle Date. Di questo puoi parlare anche a Liliana.
Mia cara Carla, è la prima volta che ti lascio sola e ciò mi dà una certa sensazione. Ma sento che tu mi vuoi bene. Non voglio dirti di più.
Raccomanda a Massimo e a Stefano di fare qualcosa. Non permettere che sopratutto Stefano rimandi di giorno in giorno l'inizio della preparazione.

[99] Cette première correspondance est relative au séjour de Poli à Paris, pour l'écriture d'un certain nombre de scénarios de commedia conçus pour un programme dirigé par Masson.

Ora esco un momento ad imbucare. Spero di tornare presto.
Ti amo mia Carla. Arrivederci
Tuo Nino

Lettre n°2 - Paris 1963

Parigi, 9/7/1963 Giovanni Poli

Mia cara Carla,
sono le 18 e trono da casa di Masson.
Ieri sera ho lavorato molto e con una certa rapidità. Son riuscito a buttar giù ben 4 soggetti che oggi con Messon ho riveduti. Lui li ha riscritti in francese dividendoli per le parti che apparivano meno comprensibili graficamente. Ne rimangono ancora 5 esclusa l'introduzione che sarà probabilmente un balletto con la presentazione di tutte le maschere. Tornerò a casa con le note di tutti i costumi.
Ancora non ho parlato a Masson dell'impegno con la Biennale. Attendo che Dorigo mi faccia sapere le date definitive: il 13-14 oppure il 18-19 come lui mi aveva detto al telefono da Spittal. Telefona alla Liliana, dille che chiami Dorigo, chiedendogli informazioni su ciò. Temo però che le date le saprò al mio ritorno. Comunque prima di lasciare Parigi dovrò pure informare Masson sulla decisione di partecipare alla Biennale. Di lui non potrà avere che due giorni. Come ti dicevo ieri la prova generale si farà nel pomeriggio del 12 o del 17.
Ti dicevo ieri che è la prima volta che ti lascio sola e non ti posso nascondere che la casa mi manca non so come dire. Ma non badarmi. Mi sento solo e non ho nessuna voglia di visitare Parigi. Desidero solo finire il *Laudes*, il più presto possibile. Te cerca di riposarti. Vai al Lido?
I ragazzi studiano? Sono preoccupato anche per loro. Stefano deve assolutamente cominciare con riassunti di storia e di storia dell'arte.
Sono un po' stanco di girare, di non essere a casa. Forse questi anni di viaggi mi hanno cambiato. Per me tutte le città sono uguali e provo pochissimo interessa di visitare musei o luoghi a meno di andare a Teatro. Ieri sera ho fatto un salto al teatro delle Nazioni. Ho visto Plançon ma aveva troppo da fare per la prova generale di danze del Cameroun. La prova è cominciata alle 11 e mezza e a mezzanotte me ne sono andato, perche dovevo lavorare e si prevedeva un'altra lunga interruzione.
Mia Carla, aspettami. Tra qualche giorno sarò da te. Non so se per il 13 comunque entro domenica. Stasera continuerò a lavorare.
Io credo di amarti molto, forse più di una volta. Credimi.
Baci a Massimo e a Stefano. Quando ritorno vorrei andare con voi sino a C.. per uno o due giorni. Poi dovrai immediatamente cominciare il lavoro dei costumi. Ciao mia Carla. Vado a imbucare alla posta che sta qui vicino.
Baci tuo Nino

Lettre n°3 - Paris 1963

Parigi, 10/07/1963, Giovanni Poli

Mia Carla,

sono anche oggi di ritorno da Masson, Sono le 17. Il lavoro diviene sempre più difficoltoso. Ieri sera non sono riuscito che a scrivere un solo soggetto. Niente altro. Per di più dovrò riprenderne due che Masson ha trovato troppo complicati e difficili cinematograficamente. Restano ancora 5 soggetti e stasera dovrò lavorare. Ma non si tratta di faticare perché le migliori idee vengono all'improvviso. Sono le sole che possono andare. Le altre, quelle elaborate, praticamente risultano complesse, troppo ragionate. E' difficile, anzi è raro trovarsi in stato di grazia. Mi spiace ma temo che per il tuo compleanno non sarò a Venezia. Credo che al più presto sarò a casa domenica alle 12. Da Liliana ho ricevuto le bozze de "La piovana". Da te ancora nulla. Io ci pensavo oggi. Sono sempre solo. A quest'ora mi sento un po' [...][100]

Lettre n° 4 - Paris 1963

Parigi, 11/7/1963, Giovanni Poli

Mia Carla,

oggi tornando in Albergo credevo di trovare una tua lettera. Niente. Sono le 17. Masson mi ha lasciato alle 12 e mezza, perché aveva da fare per un film che sta girando a Parigi. Ho girato sino ad ora. Un po' senza meta, sono stato al Louvre. Circa un'ora. Ho visto le stesso cose che avevo già veduto. Non so, mi capita di entrare dalla stessa parte, Egizi, romani, greci poi le [...] alla Gioconda. Sono andato-caduto mi piace lungo la Senna, accanto al Louvre, 20 fr. (2250)![101]

Ieri sera ho trovato due nuovi soggetti, anzi tre, che stamani sono piaciuti a Masson. Cosicché, con l'introduzione e no nel Ridotto, ed avrò finito.

Ti scrivo per farti gli auguri. Non credo che sarò a casa il 13. Forse il 14 alle 9 del mattino arriva il treno non alle 12.

Stamani ho parlato a Masson dello spettacolo della Biennale. L'ho un po' avvisato. Solo due giorni però. Di Dorigo nessuna nuova. Credo proprio di ritornare a Venezia senza sapere le date. E invece sarebbe stata cosa ottima ch'io potessi comunicarle a Masson.

Penso che questa mia ti giungerà sabato. Molti cari auguri. Sono stanco di Parigi. Baci a Massimo e Stefano che credo e spero si siano messi già a lavoro da lunedì.

Molti baci a te. Nino

[100] Manque la fin de la lettre, qui est illisible.
[101] Cette phrase n'est pas très claire.

I. 2 MILAN - PALAZZO DURINI

Cette deuxième correspondance relate les années que Poli passe à Milan lors de sa direction au Palazzo Durini ; les lettres que Poli écrit à sa femme ne sont pas nombreuses, mais nous éclairent sur l'état d'âme du metteur en scène pendant cette époque de sa vie, dont les événements ont influencé profondément ses choix artistiques.

1° Lettre Milan - Palazzo Durini 1964

Milano 22/1/1964 Giovanni Poli

Cara Carla,

non ti ho telefonato perché non ne ho avuto modo.
Comunque niente di preciso o meno, definitivo. Dovrò fare qualcosa a Parigi per degli spettacoli in aprile a Milano. Per il futuro è tutto da decidere, sulla stessa permanenza in vita di Palazzo Durini.
Non sono molto entusiasta, si tenderebbe a trasformare il Teatro in un Centro Culturale. Il che non mi garberebbe molto. Ti dirò a voce.
Sarò di ritorno al più presto sabato sera. Mi fermerò ancora a Milano per la risposta circa [...] avrò combinato a Parigi.
Al più tardi sarà a casa domenica.
Baci Nino

2° Lettre Milan - Palazzo Durini 1965

Milano 12-7-65, Giovanni Poli

Mia cara Carla,

ho parlato lungamente della mia situazione a Ca'Foscari con Pirma e la signorina Rosella. Entrambi sono d'accordo sulla stesura della lettera, così come l'ho scritta a Venezia. Salvo qualche piccola modifica, sopratutto per quanto riguarda la mia disponibilità per le regie.
Credimi, non c'è altra soluzione. Sono un po' scosso e un po' intontito. Talvolta temo possa anche dipendere da "crostacei" [...].
E tu come stai?
Molti auguri ancora per domani 13 luglio. Io sarò a Roma, come sai. Partirò stasera alle 23 cara al letto.
Spero di scuotermi un po'.
Di a Stefano Falebetti che almeno trascriva a penna, e non a matita, i conti sul registro
Telefonerò da Roma. In bocca al pupo per Massimo.

Sono un po' triste.
Baci anche a Stefano e a Massimo dal tuo Nino
P.S.: Mi raccomando la lettera domani mattina

Tornerò a Milano giovedì e venerdì mattina spero di essere a Venezia. Avverti La Liliana per Dirigo al quale avevo promesso di vederlo giovedì.

Leggi la lettera per il Rettore e poi chiudila. Baci. Nino

I. 3 CANADA -1971

Il s'agit ici de la correspondance échangée pendant le séjour de Poli à Montréal entre septembre et novembre 1971; elle est très riche et significative parce qu'elle témoigne de la mise en scène de *Barouf à Chioggia*, que Poli monte pour le Théâtre du Rideau Vert de Montréal.

1° Lettre - Canada 1971

Montréal, 23, settembre 1971[102]

Carla, oggi poche parole.

L'indirizzo è Castlie Hause Sheraton1110 (non 11100 come ti avevo scritto) Ieri sera ho visto Sergio Bizzi. Sta bene.
Attendo una tua lettera presto.
Ciao, cara Carla. Parlami anche dell'Avogaria. Scrivimi un pò di tutti. Baci a Massimo e Stefano
Saluta il nonno. E il gatto

Ciao Nino

[102] Carte postale.

2° Lettre - Canada 1971

Montréal, 24, settembre 1971, ore 10 mattina

Cara Carla,

ieri ti ho scritto una cartolina ma ho dimenticato di imbucarla. Lo faccio stamane insieme con questa. Oggi ho una giornata con ben tre prove: mattina, pomeriggio, sera. Ieri la ragazza che mi fa da aiuto mi spiegava che gli attori sono abituati ad andare in piedi dopo una prima lettura. Parlava per conto della signora Palomino che è amministratrice dalle qualità di una donna d'affari nord-americana. Ho spiegato un po' il mio metodo. Ieri non sembrava che le cose fossero cambiate, anzi capovolte. Cioè viene accettato con entusiasmo il mio metodo di lavoro. Spero che l'entusiasmo duri. Chi lo sa?
Ho scritto alcune cartoline. Anche a Marina e alla Nicoletta.
Per una eventuale telefonata, magari dal teatro se ci sono cose importanti da decidere mi potete trovare al mattino e anche al pomeriggio al Contlie Hause al mio numero privato: 284-2668 oppure alla sera dopo le 19 al Rideau Vert : 845-0267 (Ma l'ora per voi è impossibile : dall'1 di notte in poi)
Comunque per messaggi di appuntamento telefonico c'è anche il numero del portiere del Cantlic House: 844-3951. Penso che telefonando prima delle 9 o 10 locali mi trovate in camera (e questa è l'ora migliore per voi)
Non ho ancora nulla da te. Ora vado in teatro e spero di trovare una tua lettera. Attendo per imbucare.
Devo ricordare di scrivere una cartolina a Massimo.
Continuerò a scriverti più tardi.
Ciao, cara Carla. N.

ore 14h20
Sono in un ristorante accanto al teatro. Per mangiare si spende al minimo 3 dollari, al minimo.
Se vuoi una bistecca grande almeno 6 dollari. Il metro costa 35 cents, cioè 200 lire.
Bisogna fare attenzione a spendere. Quando verrai qui, almeno una volta al giorno ci arrangeremo con carne comprata al magazzino. Allora ci si fa un grande risparmio. Male, sono un po' troppo solo. Ciao, Carla.
Nino

3° Lettre - Canada 1971

Montréal, 26 settembre 1971 ore 19[103]

Carla Cara, sono le 19.

Sono stato chiuso tutto il giorno a lavorare per la messa in scena.
Ora continuo. Più tardi imbucherò.
Qui niente posta il sabato e la domenica. E niente donna di servizio. Ho mangiato a casa.
Ti dirò di portare qualche piccola cosa per la cucina.
Non so niente di voi. Da una settimana. Forse tu hai già ricevuto la mia posta.
Per ora mi trovo abbastanza bene. Ho preso il corriere di giovedì. C'era una piccola nota sull'inaugurazione del Festival. Poche righe. E Cibotto? E Marina? Vorrei sapere qualcosa.
Hai pensato che potresti venire verso il 12? Temo che tu ti stufi e restar sola.
Sino al 30 ott. restano 17 giorni.

Ciao e Baci a tutti. N.

4° Lettre - Canada 1971

Montréal, 28 settembre 1971[104]

Carla cara,

sino ad oggi niente posta. Ho ricevuto una lettera da Mitchell che si offre, come IASTA, ad invitarci come ospiti per 2 o 3 giorni. Il guaio è che il mio biglietto non è valido per la tappa a New York. Dovremo quindi fare l'andata e ritorno per New York e quindi ripartire verso il 3 novembre da Montreal. E' un po' un guaio, la spesa : lire 72.000 circa per due persone. A New York avrò una piccola conferenza sulla c.d.a allo IASTA. Bene, comunque. Ma stamane ci sono novità.
Il comitato per Venezia prenderà lo spettacolo solo il 10 dicembre per il teatro di Place des Arts. E' una cosa impossibile. Ho parlato a lungo stamane con il signor Fortunato, cercando di far capire l'assurdità della cosa. Il 7 dopo più di 30 recite al Rideau Vert lo spettacolo sarà senza dubbio un po' logoro. E non ci sarò io per far qualcosa. A meno che non si rinunzi alla Turchia. E' un guaio. La signora Palomino.....mi parlerà. Non so, data la situazione, se lo spettacolo andrà in scena il 26 oppure il 29. Forse il 29 al Rideau Vert.
La signora Trartame cercherà di far qualcosa.
Mi ha fatto leggere l'articolo del Corriere della sera in cui parlano male di Bosetti e in più degli altri spettacoli, dice bene dell'Alfabeto. Almeno una buona notizia oggi.

[103] Il s'agit d'une carte postale.
[104] Lettre de deux pages sur papier blanc.

Per imbucare meno attendo l'arrivo della posta (ore 14)
Se avrò qualcosa di tuo ti scriverò.
Le prove per il momento non vanno male. Faccio i debiti rimpiazzi. Lavoro con calma, sul testo, che anch'io scopro come d'altra parte gli attori che alla prima lettura lo trovavano insipido. Meraviglioso. Mah, mi spiace proprio per questo incidente del 26
Quando hai deciso la partenza? Sappimi dire qualcosa in tempo. Spero oggi nella sua lettera.
In più? Sei andata a Gubbio con Stefano? vieni al Festival!
Dimmi qualcosa di te, di Stefano, Massimo e anche dell'Avogaria. Qui tutto è così lontano. E io sono a casa un po' stordito. Un po' come a New York. Tutto immenso. Si ha l'impressione di un paese ricco. Rivolto a costruire. Soprattutto le donne fumano con un estro piuttosto volitivo. Sono molto belle in generale. Altre son più nordiche. Vestono con grande eleganza. Mentre gli uomini che [...] Un po' tristi. Ma forse è il punto di vista di un nonno.
Stando così la situazione dovremo rimanere qui sino al 30.
E quindi a New York per due o tre giorni. Quindi siamo in Italia per il 2 o 3 o 4. Chi sa?
Ti bacio. Nino

5°Lettre - Canada 1971

Montréal, 1 ottobre 1971 ore 12

Cara Carla,

stamane dopo la telefonata della notte passata mi sono svegliato troppo tardi. Ti scrivo di fretta alcune cose. Ho telefonato all'Alitalia. L'arrivo di giovedì 7 sarà alle 16 e 40. e quindi ci sarò io all'aeroporto. Col bus verremo sino al Sheraton Hotel che sta a due passi dal Coutlie Hause. Nel caso di un ritardo troppo forte puoi chiedere tu del Sheraton. Ma vedremo se riuscirò ad avere qualcuno che ti riceva e comunque sei grande.
Ti dicevo per le maschere. E' piuttosto semplice averle con te insieme con la valigia. Non fanno questioni di peso.
A Milano puoi incaricare un facchino.
Mi sono informato per New York. Il viaggio di A.R. costa 64 dollari a testa. Ma lì saremmo ospiti dello IASTA. Bene. Io farò una conferenza, lì, sulla c.d.a.
Null'altro. Portami notizie dell'Avogaria. Non so nulla della Turchia. Vorrei che i rapporti continuassero. Carla con la Nicoletti.
Ciao Carla. Ti bacio
Nino
In aereo compra due pacchetti si Saleur non Malboro.

6° Lettre - Canada 1971

Montréal, 22 novembre 1971[105]

Ciao Carla,

non mi trovo male qui al Courtlie Hause.
Ieri la signora Palamino mi ha confermato che è stata pagata, al camera, sino al 30. Ho capito il perché. La prima si farà nel Grane Teatro, au Place d'Artes. Poi, credo il 29, al Rideau Vert. Per la situazione forse la signora non ha coraggio di dirmelo, perché aveva detto siano al 26, per telefono. Comunque, è bene cha abbiamo questo appartamento. Ieri ho fatto spese, coca-cola, [...], burro, prosciutto, caffè, zucchero etc.. Qui sotto c'è un magazzino self service. Oggi ho comprato della carne e l'ho cotta in forno. Non mi potevo muovere perche attendevo gli operai per il telefono : n° 284-2668.
Ieri Robert mi ha portato a fare un giro nel San Lorenzo, un fiume enorme, lì c'e il porto e la vecchia Montreal, carica di locali caratteristici.
Si prova alla sera dalla 19 in poi. Di giorno gli attori occupati per la televisione e cinema. Cercherò di prendere quelli liberi anche nel pomeriggio. La vita però è cara. Ho visto però che è facile mangiare in casa almeno una volta al giorno. Si fa molta economia.
Il teatro Rideau Vert è carino. Alla .... il palcoscenico dalla platea sembra più ampio. Non c'è male.
Ieri sera distribuzione delle parti. Mi pare che gli attori siano bravi. Ho parlato in francese, vedi che me la cavo bene. [...]. Francese canadese. Tu ti arrangerai con l'inglese meglio e potrai approfittare per il francese. Devo trovare dei francobolli. Stamani ho comprato delle cassette per il magnetofono. Quasi 2000 mila lire l'una.
Sto lavorando al testo, lo leggo, frase per frase, cioè battuta per battuta prima in italiano poi in francese. Devo fare bene. Le due donne sono piuttosto esigenti e alquanto autoritarie. Le vede donne di affari americane. La signora Palomino ha la madre che sta morendo, 85 anni, cancro.
Fra poco devo andare, sono le 16. Cioè le 22 in Italia. Scrivimi delle novità in teatro. E di Stefano e di Massimo. Vieni quando vuoi. Hai comprato il biglietto. Spero che anche tu viaggi in Yumbo. Meraviglioso.

Baci a tutti e a te in particolare
tuo Nino
La posta ci impiega abbastanza, la mia ultima lettera qui è arrivata dopo il mio arrivo.
Ieri la signora Ivette ha invitato me e Robert a colazione in un grande albergo (Ritra). Bene. Ma preferisco i bistrots.

[105] Lettre de deux pages écrites sur un papier à en-tête de l'Avogaria.

II. COMMEMORAZIONE NINO POLI [106]

[AMP_*Commemorazione* Nino]

T.[eatro] Goldoni - Venise jeudi 14/06/1979

Vi devo innanzi tutto delle scuse.

Detesto tutti coloro che, dovendo dire quattro parole in pubblico, ricorrono alla pagina scritta. Ed è quindi arrossendo, anche se magari non si vede, che mi faccio piccolo, ancora più piccolo, dietro queste cartelle che vorrei tanto buttare nel cestino. Ma cercate di capire che sono stato indotto a mettere per inscritto quel poco che, rassicuratevi, ho da dirvi, unicamente perché ho temuto, e temo, che la commozione faccia da freno ad un minimo di coerenza. Giacché se è relativamente facile parlare di un autore, di un attore, di chiunque abbia lasciato segno nel mondo dell'arte o della cultura, è per me difficilissimo arrogarmi l'arbitrio di evocare, fra tanti di voi che l'hanno avuto carissimo e quotidianamente partecipe, Giovanni Poli. Difficilissimo non soltanto perché la sua personalità, la sua opera, il suo mondo si sottraggono alle sbrigative linee computistiche dei consuntivi, ma perché - e perdonate il riferimento personale, ma senza di esso non avrebbe senso la mia presenza odierna - con Nino Poli si è chiusa anche per me una stagione : una stagione di teatro e di vita, per quell'incapacità sostanziale, che era poi il suo dono migliore, di Nino, di *non saper* distinguere fra teatro e vita. Trenta e più anni di comuni illusioni, di fraterno rapporto, ben al di là delle scadenze più o meno assidue della frequentazione, di sostanziale comunanza dirò ideologica, dovrei dire sentimentale, incrinano questa mia povera voce, rotta dalle altrettante sigarette che insieme, o non insieme, consumammo al mostro teatrale, al monomaniacale impegno di capire e far capire, anche se non sempre, lui nel rischio della creatività, io dietro lo scudo più agevole del ripensamento critico, ebbimo, e ben posso dire abbiamo ché Nino teatralmente è ben vivo qui attraverso la testimonianza vostra e dei suoi amici - complici, ossia dei suoi attori, anche se, ripeto, c'è fortunatamente ignota la pretesa d'infallibilità che beatamente recinge altre fronti altrui. Quando Carla - che come voi meglio di me sapete è stata, ed è, Nino stesso, e talvolta il meglio di lui - m'ebbe a invitare per questo omaggio a Poli, assieme alla dolcezza di un recuperato filo di giovanili vibrazioni mi provocò, inconsapevolmente, lo smarrimento di avvertirmi inadeguato. Soprattutto perché mi si affacciò subito alla memoria, quel giorno remoto di Milano, allorché, tentando anche allora di dare a Poli quello che era di Poli, nel corso di un dibattito sulle fonti del teatro

---

[106] Il s'agit d'un document dactylographié de huit feuilles agrafées où sont présentes de nombreuses corrections et ajouts à la main. Le document est daté et il est facilement attribuable au journaliste Gastone Geron, ami de Poli, qui l'écrit à sa mémoire. Le document a été retrouvé dans l'AMP, parmi la masse de documents non classifiés. Aujourd'hui, il est conservé dans le dossier *Corrispondenza Ufficiale Sig.ra Poli*. Le document a été nommé *AMP_Commemorazione Nino.*

Nous avons utilisé les critères de transcription suivants :

Phrases rayées (ex. consentitemi) pour les phrases effacées dans le texte mais encore lisibles et porteuses de sens.

{ill.} : mot ou phrase illisible à cause de la détérioration du support papier.

En italique, les mots ou les phrases soulignées dans le texte.

En police harrington : les mots manuscrits.

italiano, Nino mi rimise in riga, tirandomi perentoriamente per la manica e {§} confondendomi con un inequivocabile : *ciò, Gastone, no sta dir monae*.

E adesso più che mai avendo paura di fargli torto anziché onore, eviterò le parolone che egli detestava, i riconoscimenti che gli vennero soprattutto dalla critica e dall'intelligenza straniera - si, sapete tutti della sua laurea internazionale al parigino Festivl des Nations - per ricordarlo semmai ai suoi più giovani amici ed allievi per quello che fu, umanamente e artisticamente, quando noi stessi - voglio dire Nino e noi della sua generazione - avemmo i giovani anni dei suoi attori di oggi. Non ho testimonianza diretta sull'epoca mitica del teatrino dei Gesuiti, non appartengo alla "vecchia guardia" dei remoti e avventurosi anni prebellici, giacché conobbi Nino a guerra finita. Ma per situarne appieno la figura e l'opera dei primissimi tempi, dovrei possedere la magica bacchetta delle favole per restituire contemporaneamente, anche, quella stagione irripetibile e indescrivibile che furono i mesi e gli anni dell'immediato dopoguerra, i fermenti e le speranze di allora, in un contesto teatrale che - rimasto avulso dalle coeve esperienze internazionali, scopriva tutti insieme da un lato O'Neil, Eliot, Saroyan, Caldwell, Thornton, Wilder, Tennesse Williams, Irving, Shaw e dall'altro Claudel, Montherlant, Salacrou, e magari Anouilh, Aymée, Achard, i classici da rivisitare senza soggezione archeologiche, i Macchiavelli, i Bibiena, i Ruzante, i Della Porta messi al bando da un'assurda *pruderie* pseudo - moralistica : per tacere p*iù avanti* di Brecht o di Artaud, e subito dopo di Ionesco e degli altri "assurdi" francesi non di Francia.

Dovrei evocare l'ombra dell' "Arco" e della sua breve ma provocante e provocatoria esistenza al Palazzo delle Prigioni, tentativo generoso quanto intempestivo di centro culturale interdisciplinare - musica, pittura, letteratura-teatro, murales, tatzebao o più semplicemente giornali murali. Ma farei preistoria, album di famiglia, famigerata proiezione di diapositive per il brivido di poche e la noia di molti. E concedete tuttavia {§} a chi vi parla un tuffo breve nella sua giovinezza, che fu poi la giovinezza di Nino. Cercando fra le mie carte, prima di espormi qui, disarmato, alle vostre ben diversamente legittime attese, ho scovato un invito per la lettura animata, come allora si diceva, del molieriano *Il malato immaginario*. Porta la data del dicembre 1950, dà appuntamento nell'Aula Magna di Ca' Foscari, agli albori di un Teatro universitario che, per allora, di universitari aveva solo gli attori. Fu infatti soltanto nell'aprile del 1953, con le festose *Massere* del nostro Goldoni che il Teatro di Ca' Foscari ebbe finalmente una sede, ~~- e consentitemi di ricordare che, fra gli interpreti di quella ormai remota stagione in aggiunta a molti di cui già v'ho detto, entrarono in compagnia Maria Pia Colonnello, CEsarina Vighy, Lidia Cosmo, Antonietta Nicotra, Gian Campi, Giancarlo Azir, Ernesto Piva, e poi Elena Pantano e Gianni Lepsky in *La morale della signora Dulska* di Gabriella Zapolska e Maria Grazia Spi,a ancora Spinazzi, in *Le donne gelose* e nel proverbio demussetiano *Con l'amore non si scherza.*~~ N.B. : ho omesso i nomi per non far torti agli eventuali "dimenticati".

No, no, rassicuratevi. Non risalirò puntiglioso dal 1953 ad oggi, non vi tedierò con un elenco di titoli e di nomi, ricorderò soltanto la prima avventurosa trasferta esterna ad Erlangen con *La Venexiana*, vi farò grazie del *Ballo dei ladri*, della *Finta ammalata*, delle *Laudes Evangeliorum*, del benemerito concorso per gli atti unici che ebbe a laureare commediografi come Luigi Lunari, Sandro Bajini, Giorgio Fontanelli, accennerò appena

al vortice di tournée a Saarbrùchen, a Zagabria, a Bruxelles, alle tre consecutive puntate a Istanbul, al temerario Marin Drzic di *Tripce de Utolce* e di *Novela of Stanca* allestiti nella Dubrovnik del Raguseo.

Consentitemi piuttosto un'autocitazione. In data 26 ottobre 1955 sul Gazzettino-sera, in cui da dieci anni ormai scribacchiavo ebbi ad annotare : "Giovanni Poli in tutti questi anni che sta lavorando all'ombra di Ca' Foscari - ed è ormai un quindicennio, con o senza teatro - ha fatto convergere sul complesso da lui diretto l'attenzione di un vasto pubblico e di una critica complessivamente favorevole, all'estero addirittura entusiasta. Ma non altrettanti appoggi ha sinora ottenuto; e molte incomprensioni, ostilità preconcette, pigrizie mentali e singolari restrizioni ha dovuto di volta in volta affrontare … Il rinnovo pressoché continuo dei quadri impone al regista una costante "ridimensione", l'improba fatica di coordinare i nuovi ai fedelissimi, di conciliare la volontarietà degli apporti dei suoi interpreti con le pur legittime esigenze di studio, di professione - e talvolta semplicemente affettivi - dei suoi compagni animosi".

Non è per vanità che mi sono citato. Ma per sottolineare subito quello che già da allora, ossia da sempre, ha fatto diverso il teatro di Nino : che non ebbe mai l'appoggio concreto del Palazzo - chiunque fossero i potenti di turno, che non poté mai pregiarsi di etichette più o meno parastatali, né soprattutto avvantaggiarsi di conseguenti adeguate sovvenzioni; che dovette inventare anno dopo anno, stagione dopo stagione, in mille modi, il suo diritto alla sopravvivenza : fra amici fedeli, ma fatalmente progressivamente distolti, creando una fucina di attori che forse non ha avuto uguali, come continuità temporale, in nessun altra istituzione teatrale italiana. Nemmeno quando il Teatro Ca' Foscari rimase l'unica bandiera del teatro universitario italiano, nemmeno quando si moltiplicarono i riconoscimenti internazionali, nemmeno quando il pigro teatro ufficiale cominciò ad accorgersi, per riflesso degli altri entusiasmi, dell'esistenza di un così insolito e paziente e tenace e coerente regista, anzi direi drammaturgo, dando autentico significato ad un termine di matrice culturale e organizzativa tedesca, che troppo facilmente viene spesa in questi anni di crescente confusione. Anzi , quando Ca' Foscari finì con l'identificarsi di Nino Poli avvenne qualcosa - e qui non è il caso di evocare il perché e per come, mescolando il pettegolezzo alla cronaca - che ruppe per sempre il precario equilibrio.

Fu negli Anni Sessanta, non più nella nostra Venezia, ma a Milano che l'amicizia e la convergenza appunto ideologica e culturale ci riaccostarono anche fisicamente. E nel triennio in cui Poli resse il Teatro-Studio di via Durini fui testimone di une delle stagioni più esaltanti, e insieme tormentate, della sua esistenza di teatrante, dando una volta tanto significato non spregiativo ad una parola così logorata da un uso improprio. A Milano, alla testa di un teatro che finalmente trovava una sua linea coerente di proposte, Poli approfondì quella ricerca delle fonti del teatro italiano che già aveva episodicamente esplorato dalla *Venexiana,* diciamo così del Lovarini, alle *Laudi*, dalla *Piovana*, alla *Commedia degli Zanni*. Non a caso la collana teatrale che in quegli anni Poli curò per l'istituzione milanese allinea appunto *Zanni* e *Piovana* subito dopo la *Diabolaria* di Plauto, assieme a *La commedia della guerra* di Goldoni, alla *Venetiana* dell'Andreini, agli *Astrologi* di Dalla Porta. Non è concessione agiografica attestare che Poli fece del Durini quell'autentico teatro-studio che, per certi versi, avrebbe dovuto essere nella

programmazione scientifica del Piccolo di Strheler-Grassi. E lo steso Paolo Grassi - pur nella sua visione macroscopica e primaziale del Piccolo - ebbe a confessarmi l'interesse di via Rovello per quanto stava verificandosi in via Durini.

Una sera, in una delle rare bottiglierie di Milano che può alla lontana ricordare una nostra osteria, incitai Nino a perseverare, ché stavano maturando i tempi perché un certo snobismo culturale, tipicamente milanese, cominciasse a dar atto che, nella Milano di quegli anni, non c'era soltanto l'istituzione monopolistica del Piccolo Teatro. Ma Nino, con il bicchiere che ormai gli tremava in mano, mi rispose press'a poco : *Pàre mio, ghe ne gò ormai 'na s-gionfa. Come fastu a viver in sto casìn?* Erano parole che gli avevo già sentito qualche mese prima a San Pellegrino Terme dove c'era stata una sorta di "sfida degli Arlecchini", con Ferruccio Soleri, Alvise Battain, Franco Jesurum, Giancarlo Maestrie, Gian Campi, altro veneziano incapace di uscire dalla cerchia delle nostre calli. Tentai, quella sera in bottiglieria, di opporre al riflusso nostalgico motivazioni raziocinanti E allora Nino, che nel frattempo di bicchieri ne aveva vuotati quanti me, mi afferrò per un braccio : " *Ti canta* - m'interruppe - *che mi sono. Va a remengo ti e anca el Picolo. Mi torno a Venezia*".

Ecco, per Nino Poli esisteva soltanto il teatro, ma *il teatro a Venezia*. Ha accettato qualche regia teatrale e lirica, ma non s'è mai lasciato intruppare in questo o quello Stabile, con questo o quell'Ente lirico. E infine ha creato il capolavoro della sua esistenza, non dico soltanto della sua coerenza artistica : ha realizzato quel teatro tutto per se e insieme quel teatro per tutti che è l'*Avogaria*. Ma prima di lasciare appunto al suo teatro di dire ben meglio che io possa quello che Giovanni Poli è stato nel teatro e per il teatro, consentendomi di aggiungere qualche considerazione meno peregrina a questa chiacchierata su di lui e con lui che, volendo essere soprattutto affettuosa, rischia di diventare oltraggiosamente riduttiva. Giacché l'acqua alta dei ricordi, le notazioni nostalgiche, i riferimenti stagionali hanno messo la sordina - e chiedo scusa - alla poetica teatrale di Nino. I riferimenti aneddotici non devono lasciar passare sotto silenzio l'ideologia drammatica di Poli. In un trentennio di vicende di palcoscenico trascorse dalla riscoperta del repertorio internazionale conculcato dal fascismo alla brechtomania, dai poeti dell'assurdo alla rifioritura barocca, dalla affermazione del teatro della crudeltà agli sperimentalismi in chiave gestuale o comportamentale, fino alla negazione del teatro di parola; in una parabola che vede ora discussa la stessa supremazia del nuovo demiurgo registico e fa tesoro delle esperienze del Living, dell'Odin, di Grotowski, di Kantor, di Peter Brook e di chissà quanti altri ancora, fra tanti avanguardisti di retroguardia e tante retroguardie ammantate di laboratorismo miliardario, Poli ha perseguito la coerente ricerca di illuminazione delle fonti del repertorio nazionale. Il *Travaglia* e la *Rhodiana* di Andrea Calmo, il *De Jerusalem*, *L'alfabeto dei villani*, *Gli ultimi carnevali di Venezia*, *Mamole e buli* non sono soltanto i titoli della biblioteca del Teatro a l'Avogaria: sono testimonianze, fra le molte, di un modo di intendere teatro, di riscoprirlo, di riviverlo, di attualizzarlo - senza ipertrofie capziose o intellettualismi deteriori e sostanzialmente terroristici - che Poli sintetizzò in una paginetta esemplare. « Siamo un teatro povero. Forse non in senso grotowskiano. Povero perché scarso di mezzi. Incapace di produrre in senso economico - finanziario. Per noi teatro è "incontro". Non "rito" perché privo di contenuti specifici religiosi. Il teatro come "incontro" si avvale unicamente dello

"strumento" attore - voce - musica e gesto - mimo - astrazione. Ogni altro elemento è orpello … Disporre di un testo in cui il concetto di teatro "politico" - nell'accezione di Piscator di "teatro per tutti" - si esprime nelle forme astratte e nella dinamica gestuale della commedia dell'arte, è stata costante aspirazione del Teatro a l'Avogaria. D'altro canto il nostro teatro-laboratorio è sorto con il preciso compito di ricercare quali nessi esistano fra l'astrattismo del teatro a braccia e le tendenze avanzate del '900 che ad esso s'ispirano». E altrove : « Nei nostri esperimenti, al dialogo viene sostituita la recitazione d'assieme, le forme gestuali perdono ogni aderenza con il vero e diventano astratte ». Un'impostazione espressionistica, dunque : ma con il deciso rifiuto della scenografia decorativa, o comunque descrittiva, che l'espressionismo predilige. So bene che ridurre trenta e più anni di ricerca teatrale nella dimensione di un aforisma è operazione tendenziosa. Ma uno dei torti di Nino - dei torti, si badi bene, che aveva nei con fronti di se stesso, non degli altri - è stato quello di negarsi ostinatamente a qualsiasi sollecitazione più velatamente saggistica. Rispetto al moltissimo che ha fatto, egli ha scritto pochissimo, esattamente all'opposto di quello che oggi si usa : tracciare una linea su una tela e scriverci sopra un trattato ; portare il nulla sulla scena, accompagnandolo con duecento pagine di dissertazione eticofilosofiche-sociologiche. Neanche in questo ho avuto partita vinta con lui, malgrado le molte sollecitazioni.

Ma dirò infine che non ci si avvicina a Giovanni Poli e al suo modo di fare, anzi di essere, teatro se non si tiene bene in mente che per lui l'espressione scenica è ripeto, trasfigurazione della realtà in astrazione della "parola detta", del gesto e del colore-luce, ricerca di valori ritmo-musicali, come tali esteticamente puri.

Negli ultimi tempi la sua ricerca di essenzialità arriva al punto da strappargli la confessione : «Noi impieghiamo ancora la luce, usufruendo dello strumento proiettore, ma dubitiamo della sua validità ai fini di un teatro puro. Accettiamo il palcoscenico per l'assoluta impossibilità di rinunciarvi. Abbiamo ereditato edifici che non sono modificabili nelle strutture architettoniche. Ogni modifica ne importerebbe la distruzione. I tentativi di recupero di spazi diversi dai tradizionali restano meri tentativi. Neanche quelli dell'off Broadway, anche quelli di Grotowski. Non c'è nulla da fare per il momento ». Non a caso, quindi, ricordiamo Giovanni Poli in questo vecchio-nuovo teatro del suo e nostro Goldoni. E la voce di Nino arrivi a voi, una volta di più, attraverso le parole taciute più che attraverso quelle dette, dei suoi attori. E vi arrivi con la stessa commozione con cui la sera del 12 marzo 1945 la voce di Ivone Chinello sfidò qui l'estremo fascismo, nell'ormai storica beffa. Fra i partigiani della "Biancotto" v'era anche quel Kim Arcalli che di poco ha preceduto Nino nella lunga marcia senza ritorno. Kim ha vissuto una vita per il cinema, Nino ha speso la sua, e quella della sua gente, famiglia, amici, conoscenti, per il teatro. Vorrei dire ancora chissà quante cose di Nino e per Nino. Ma so che in teatro i discorsi devono essere brevi, tanto più che stasera Nino è più vivo che mai tra noi con la sua gente con i suoi attori, nella sua Venezia. Signore e signori, buonasera. E per quanto possa sembrare crudele, buon divertimento, giacché Nino, che ha vissuto per il teatro fino a confondercisi, vuole essere onorato, ricordato, amato nel rispetto della legge che impone "la recita continua".

Ciao, vecio, A voi ora, fratelli giovani dell'Avogaria.

III. ARCHIVES HISTORIQUES CA' FOSCARI
« *SCATOLE LIGNEE* » 1912-1966

Parmi la série *Scatole lignee* conservée aux Archives Historiques de l'Université de Ca' Foscari, les dossiers relatifs à l'activité du Théâtre Universitaire sont répertoriés sous les numéros : 39 - 39A - 40 - 41 - 42 - 43 - 44. Dans cette section, nous proposons le classement d'une partie des documents retrouvés dans ces dossiers. Il s'agit donc d'une sorte d'annexe de l'annexe qui illustre les deux centres d'intérêts de cette thèse. Ces tableaux témoignent en effet par la diversité des documents, des correspondants, et des sujets traités, de l'intensité de l'activité italienne et internationale du Théâtre Ca' Foscari, et de Poli, pendant la période 1953-1960, qui culmine avec la création de *La Commedia degli Zanni* ; ils permettent de saisir concrètement la permanence des problèmes administratifs auxquels Poli et son théâtre étaient confrontés, ils sont donc au cœur de notre réflexion sur la contribution de Poli et de son théâtre à la question de la *néo-Commedia dell'Arte*. Nombre de ces documents sont donc cités de façon plus détaillée dans le corpus même de la thèse. Mais plus généralement, ils viennent à l'appui de la réflexion sur la question plus vaste de l'exploration des archives théâtrales, c'est pourquoi nous en donnons ici une description suivie qui permettra aux futurs chercheurs, nous l'espérons, de s'orienter plus facilement dans le maquis des dossiers et des correspondances. Nous indiquons d'abord le numéro de la *scatola lignea* prise en considération (ex., n° 39), ensuite la totalité du nombre des sous-séries qu'elle contient (ex., la n° 39 contient huit sous-séries), puis nous procédons à la description succincte de chaque document contenu dans la sous-série en question, en fournissant une description synthétique. Entre parenthèses, nous indiquons à la fois le nombre de pages qui constituent le document si supérieur à une (ex. 2 pages), mais aussi leur classement dans le dossier dans le cas où plusieurs lettres portent la même date (ex. 1961-09-11 (2) : indique qu'il s'agit de la deuxième lettre datée 1961-09-11). Nous avons respecté dans ce classement l'ordre dans lequel les documents sont disposés dans les sous-séries, au risque de rendre laborieuse la lecture des tableaux. Néanmoins, il nous est apparu que cela pourrait faciliter une éventuelle consultation de ces archives. S'agissant pour la majeure partie de lettres, nous indiquons : la date, les généralités sur l'émetteur, celles du destinataire et un synopsis du contenu. Nous fournissons par ailleurs la description du document retrouvé s'il n'est pas une lettre : affiche, liste nominative, compte-rendu d'activité, etc.

Abréviations utilisées :

Ass. Univ = Association Universitaire
s. d. = sans date
RAI = Radio Télévision Italienne
I.D.I = Institut du Drame Italien

Sauf indications contraires, nous sous-entendons « de Ca' Foscari » dans les cas suivant : Direction du Théâtre, Présidence de l'Université, Secrétaire (de la Compagnie), Administrateur du Théâtre

DATE	ÉMETTEUR	DESTINATAIRE	CONTENUS
N° 39 : 8 sous-séries			
N°39-1 : Théâtre Universitaire documents 1953-1954 (échange Ass. Univ. de Parme)			
1953-10-16	Giovanni Poli - Directeur Théâtre Ca' Foscari	G.C. Ghidoni et C. Monti	Sur une éventuelle reprise de *Le massere* à l'ORUB de Bologne. Remplacée par *Le donne gelose* de Goldoni.
1954-05-05	Vittorio Boni - *Union Nationale Universitaire* italienne		Ordre du jour du prochain Colloque sur le Théâtre Universitaire à Turin.
1953-04	A.U.P. Bulletin, Périodique Universitaire de Parme, avril 1953, année II, numéro spécial.		Affiche du 1er Festival Universitaire de Parme au Théâtre Regio de Parme, avec la compagnie Ca' Foscari (16 au 23 avril).
1953-06-13	Giovanni Poli - Directeur Théâtre Ca' Foscari	De Grada	Sur une éventuelle mise en scène de *La Morale della Signora Dulska* au Piccolo Théâtre de Milano. Poli propose *Le massere.* Négociations financières.
1953-05-03	Giovanni Poli - Directeur Théâtre Ca' Foscari	Bocchelli	Demande de rendez-vous pour une mise en scène d'une pièce de Bocchelli.
1953-04-15 (2 pages)	Chopin Franco - Ass. Univ. de Parme	Giovanni Poli - « Caro Nino »	Négociations sur le logement des acteurs et sur un recrutement.
1953-04-16	Programme officiel du er festival international du Théâtre Universitaire		
1953-04-03	Président de l'Ass. Univ. de Parme	Théâtre Ca' Foscari	Invitation pour la participation au Festival.
1953-04-08	L. Roncoroni - Secrétaire de l'Ass. Univ.de Parme	Théâtre Ca' Foscari	Ajustements de calendrier
s.d. manuscrit (2 pages)	Direction Théâtre Ca' Foscari	Non spécifié	Document manuscrit : « *Cenni sull'attività del Théâtre Ca' Foscari* ». À propos d'une participation de Ca' Foscari à des festivals de théâtre Universitaire à Bruges (*Augellin belverde*) et à Erlangen, en Bavière.
N° 39-2 : Théâtre Universitaire 1954			
1954-06-20	Giovanni Poli	A tous les collaborateurs de *L'Augellin Belverde*	Lettre adressée aux acteurs concernant l'attitude à tenir lors des répétitions.
1954-06-27	La Direction du Théâtre	Antonietta Nicatra	Remplacement de l'actrice au sein de la Cie, en raison de son manque d'engagement.
1954-06-24	La Direction du Théâtre	Maria Pia Colonello	Avertissement pour retard aux répétitions. Menace de renvoi.
1954-06-21	Indication des horaires répétitions : 17h- 21h.		
1953-07-15 (2 pages)	La Direction du Théâtre	Aux acteurs participant au Festival d' Erlangen	Lettre interne, concernant organisation de la tournée Erlangen.
1953-07-07	La Direction du Théâtre	Aux acteurs sans passeports	Lettre interne, relative aux transports pour la tournée à Erlangen.
s.d.	Liste nominative des membres de la Compagnie Ca' Foscari. Poli Giovanni Battista : 2 juillet 1917 Picozzi Carla in Poli : 13 juillet 1923 Campi Gianantonio : 6 mai 1935 Colonnello Maria Pia : 25 janvier 1933 Scarpa Cagnaccio Lilliana : 1 novembre 1923 Vianello Alessandra : 22 avril 1938 Berra Orsola : 3 décembre 1912 Baio Lidia : 27 mai 1937 Barbaria Marisa : 18 février 1939 Mariella Turitto : 1 mai 1917 Dinon Mario : 24 juin 1914 Scandella mario : 5 décembre 1921 Levorato Giorgio : 28 avril 1933		

s.d. (année de *Le massere*)	La Direction du Théâtre	À tous les acteurs	Sur les difficultés relatives à la mise en scène de *Le massere*. Dissertation sur la valeur du théâtre et la mission culturelle de la compagnie.
s.d. (2 pages, année de *Le massere*)	F.S. (avec corrections manuscrites de Poli)		Reprise de *Le massere*, pour l'inauguration des nouveaux locaux du Théâtre Ca' Foscari, dissertation sur Venise et le théâtre.
1953-11-03	La Direction du Théâtre	O.R.U.B	Préparation d'une représentation de *Le donne gelose* à Bologne. Négociations financières.
1953/1954	La Direction du Théâtre	A tous les acteurs et collaborateurs	Lettre interne, sur les activités prévues pour la nouvelle année.
1953-07-23	La Direction du Théâtre		Liste des participants au Festival Théâtral de Erlangen.
1953-06-27	La Direction du Théâtre	Au ministre des transports, Rome	Demande de subvention pour le transport de 17 personnes à Erlangen, pour le festival.
1953-08-18	La Direction du Théâtre	A la Présidence du Conseil des ministres	Remerciements pour l'accord d'une subvention de 100.000 lires pour le transport de la compagnie à Erlangen.
1954-06-25	La Direction du Théâtre	A La Direction du Théâtre du Théâtre de la Sorbonne, Paris.	Échanges avec M. Duhamel sur une éventuelle représentation à la Sorbonne.
1954-07-08	Théâtre Italien de La Sorbonne - J. M. Massa	Giovanni Poli	Même sujet. Hésitations de J. M. Massa pour finaliser une telle représentation à Paris.
N° 39-3 : Théâtre Universitaire 1954			
1955-11-14 (2 pages)	La Direction du Théâtre	Présidence de l'Université	A propos de la subvention de 100.000 lires reçue par la Présidence.
1955-09-29 (2 Pages)	La Direction du Théâtre		Récapitulatif de la saison 1954/1955 et programme pour la saison 1955/56
1956-09-08	La Direction du Théâtre	Le Maire de Venise	Demande de subvention pour l'activité 1955/56, le spectacle *Laudes Evangeliorum* présenté à la Biennale n'ayant pas été financé
1956-09-04	La Direction du Théâtre	Présidente de la Giunta Provinciale de Venise	Remercie pour la subvention de 50.000 lires. Demande d'une autre subvention pour couvrir les dépenses occasionnées par la participation à la Biennale.
1956-08-08	Giovanni Poli	Présidente Ente Provinciale per il Tourisme - Venise	Demande de subventions.
1956-05-15	Le Maire de Venise	Giovanni Poli	Sur l'attribution d'une subvention de 100.000 lires pour la saison 55/56.
1956-06-06	Giovanni Poli	Monsieur Giovanni Favaretto Fisca, Président de la Province.	Requête à l'administration provinciale pour obtenir les costumes de scène de la défunte *Compagnia teatrale triveneta*.
1955-04-10	L'Administrateur - Mario Sartor	Monsieur le Maire, Roberto Tognazzi	Demande d'une subvention de 100.000 lires, pour l'attribution du 1er *Premio teatrale Ca'Foscari*
1955-12-10	Giovanni Poli	Direction générale des échanges culturels à l'étranger, Monsieur De Prospero	Demande de subvention au Ministère de l'Instruction pour l'hébergement d'étudiants-acteurs yougoslaves.
1956-01-18	Joe Sartor -Administrateur	RAI - Radio Télévision italienne	Proposition pour la retransmission télévisée de *Le massere*
1955-04-05	Giovanni Poli		Compte-rendu d'activité de la période 5 novembre 1954 - 31 mars 1955
1953-09-19 (4 pages)	Giovanni Poli	Présidence du Conseil des ministres. Direction générale des spectacles	Historique de la compagnie jusqu'en 1953
1955-11-05	Giovanni Poli	Monsieur le Maire de Venise, Roberto Tognazzi	Sur le versement de la subvention de 100.000 lires, promise pour octobre. Citations de la presse étrangère.
1955-07	Recensions - Tournée Berne et Erlangen (*Le massere*)		
1955-09-29	Giovanni Poli	Présidence du Conseil des ministres, Rome	PROGRAMME DE L'ACTIVITÉ 1955/56
1955-06-25	Oscar Luigi Scalfaro, Direction générale des spectacles	Giovanni Poli	Annonce d'une subvention de 250.000 lires
1955-07-06	Mario Sartor, Administrateur	Ambassade italienne en Suisse- Berne.	Demande d'explications sur l'exclusion de la Compagnie du Festival de Berne (15-21 juillet 1955)
1955-06-28	Giovanni Poli	Président de la Caisse d'Épargne de Venise.	Demande de subventions pour l'activité

		Gaspare Campagna	théâtrale de la compagnie.
N° 40 Théâtre Universitaire 1961 - 3 sous-séries			
N°40-1 : Théâtre Universitaire Tournée in Grèce et en Turquie (1961)			
1961-05-10 (3 pages)	Edoardo Andreotti Loria, Administrateur	Giorgio Alberti Directeur de l'Institut Italien de Culture à Athènes	Négociations pour des tournées en Grèce et en Turquie, avec *La Commedia degli Zanni* et *I pitocchi fortunati*. Sur la représentation des *Maschere Latine* au retour de Turquie.
1961-05-10	Giovanni dalla Pozza - Centre d'études italiennes d'Ankara, Turquie	Giovanni Poli	Échanges sur la possible extension de la tournée en Turquie.
1961-05-29	Giovanni Poli	Giovanni dalla Pozza - Centre d'études italiennes d'Ankara, Turquie	Remerciements pour l'invitation à l'Institut italien de culture d'Ankara. Négociations pour l'hébergement à Istanbul.
1961-09-11 (1)	Andreotti Loria – Administrateur	Giovanni dalla Pozza - Centre d'études italiennes d'Ankara, Turquie	Remerciements pour avoir reçu la presse concernant leurs spectacles, et pour l'accueil.
1961-09-11 (2)	Andreotti Loria – Administrateur	Giorgio Alberti - Directeur de l'Institut Italien de Culture à Athènes	Remerciements pour collaboration et l'accueil en Grèce.
1961-07-14 (2 pages)	Andreotti Loria - Administrateur	Giorgio Alberti, Directeur de l'Institut Italien de Culture à Athènes	Préparation de la tournée en Grèce. Traduction et modification de *La Commedia degli Zanni*, présentée comme leur « spectacle le plus célèbre, présenté partout en Europe, et chargé de louanges par tous ».
1961-07-10	Andreotti Loria - Administrateur	H. Billen, Directeur des programmes dramatiques de la TV belge, Bruxelles.	Demande d'article de presse du *Times* sur *La Commedia degli Zanni*, jouée au Festival des Nations de Paris. Préparation d'un volume sur les dix ans de Ca' Foscari.
1961-07-16 (2 pages)	Andreotti Loria – Administrateur	Giorgio Alberti - Directeur de l'Institut Italien de Culture à Athènes	Liste du matériel publicitaire pour la tournée en Grèce.
1961-04-28 (2 pages)	Giovanni Poli Directeur	Bruno Lavagnini - Directeur de l'Institut Italien de Culture à Athènes	Échanges sur la possibilité d'effectuer une tournée en Grèce après la tournée en Turquie.
1961-05-27 (2 pages)	Andreotti Loria – Administrateur	Giorgio Alberti, Directeur de l'Institut Italien de Culture à Athènes	C'est presque la même lettre que 1961-04-28. Poli ne savait pas que le directeur du centre italien d'Athènes avait changé. Lavagnini a laissé sa place à Alberti.
Non indiqué (20 pages)	Andreotti Loria – Administrateur		Liste et précisions concernant le matériel scénique pour la tournée en Grèce.
Non indiqué (5 pages)			Voyage en Grèce, liste des acteurs des différents spectacles. Volumes publiés par Ca' Foscari. Attribution d'un prix à Gian Campi (« Noce d'oro », 1960)
1961-07-25 (8 pages)	Raif Ertem – Administrateur du Festival international d'Istanbul	Théâtre Ca' Foscari	Questions d'Efrem à la compagnie sur différents points. Liste des costumes de la pièce *Pitocchi Fortunati.*
N° 40-2 : Théâtre Universitaire - Formalités administratives 1961			
1959-10-28	Luigi Bettonica-Italpress Barcelone	Directeur Ca' Foscari	Demande d'envoi du volume *Dieci anni di Teatro Universitario*, en vue d'un-article sur Ca' Foscari.
1959-11-9	Giovanni Perelda – Secrétaire	Luigi Bettonica-Italpress Barcelone	Réponse à la requête précédant (cf. 1959-10-28).
1959-09-13	Müller Fanken - Fribourg	«Mon cher ami»	Sur la diffusion d'extraits de scène de Poli à la Radio de Fribourg.
1961-11-8	Giorgio Negrelli - Secrétaire National des CUT, Rome	Ca' Foscari	Demande d'envoi du compte-rendu annuel des CUT.
10960-11-21	Luigi Sarzano –Turin	Giovanni Poli	Réponse enthousiaste à une requête de Poli pour mettre en scène un texte de Sarzano.
1961-06-27	Edoardo Andreotti Loria – Administrateur	Costantino Messina - Rome	Questions de Messina sur le fonctionnement du théâtre Ca' Foscari. Réponse évasive de Loria (cf. 1961-06-23).
1961-06-23	Costantino Messina - Présidente C.U.T	Ca' Foscari	Demande de renseignements sur la structure de Ca' Foscari, en vue de la création d'une compagnie au CUT Rome.
N° 40-3 : Article Théâtre universitaire pour *L'Encyclopédie du Spectacle*			
1961-11-13	Giuliana Poggiani -	Giovanni Poli	Remerciements pour l'article *Universitario*

	Encyclopédie du spectacle		*Teatro.*
1961-11-05	Giovanni Poli	Brunella Pellegrini Théâtre stabile de Turin	Remerciements relatifs aux informations fournies concernant l'activité du Théâtre Universitaire de Padoue, pour son article.
1961-10-12	Brunella Pellegrini-Théâtre Stabile di Torino	Giovanni Poli	Envoi d'informations relatives au Théâtre Universitaire de Padoue.
1961-11-4	Giovanni Poli	Giovanni Marchiu - Institut du Théâtre de l'Université de Rome	Remerciements pour les informations sur le Théâtre Universitaire de Rome.
1961-10-25	Giovanni Marchiu - Institut du Théâtre de l'université de Rome	Giovanni Poli	Envoi d'informations sur l'Institut Théâtre universitaire de Rome.
	Gianfranco Ferri - Université de Bologne	Edoardo Andreotti Loria – Administrateur	Absence d'articles de presse sur l'activité du Théâtre de l'Université de Bologne.
1961-11-5	Giovanni Poli	Alberto Perrini	Réponse à la précédente lettre de Perrini (cf. 1961-04-31)
1961-04-31 Manuscrite	Alberto Perrini - Roma	Giovanni Poli	Échange nourri autour de la rédaction de l'article Théâtre universitaire pour *L'Encyclopédie du spectacle.*
1961-11-05	Andreotti Loria – Administrateur	Regio Reggi Théâtre universitaire de Parme	Remerciements pour les informations sur l'activité du Théâtre Universitaire de Parme.
1961-10-16 (2 pages)	Regio Reggi Théâtre universitaire de Parme	Andreotti Loria – Administrateur	Histoire du CUT de Parme et des mises en scène réalisées
(6 pages)	Giovanni Poli	Entrée pour l'Encyclopédie du Spectacle : *Il Teatro Universitario in Italia*	
1961-10-27	Giovanni Poli	Alberto Perrini	Demande d'informations sur les théâtres universitaires.
1961-10-28	Giovanni Poli	Alberto Perrini	Échanges autour de la rédaction de l'article. Problème de date.
1961-10-24	Alberto Perrini	Giovanni Poli	Réponse positive de Perrini sur les anciens théâtres GUF.
1961-10-7	Brunella Pellegrini - Théâtre Stable de Turin	Giovanni Poli – Directeur	Envois de documents sur le Théâtre Universitaire de Padoue.
1961-10-4	Giovanni Poli – Directeur	Gianfranco De Bosio - Théâtre Stable de la Ville de Turin	Demande de renseignements sur le-Théâtre universitaire de Padoue.
1961-10-3	Edoardo Andreotti Loria – Administrateur	Direction du Théâtre Universitaire de Gênes	Demande de renseignements sur le Théâtre universitaire de Gênes.
1961-05-8	Edoardo Andreotti Loria – Administrateur	Tortani	Sur la composition de la musique de scène pour *I Pitocchi fortunati* de Gozzi, mise en scène par Poli.
1961-02-18	*Teatro Nuovo,* mensuel du spectacle	Giovanni Poli	Envoi du premier numéro de *Teatro Nuovo,* abonnement à suivre. Allusion à un voyage à New York, pour mettre en scène *L'Augellin Belverde*, au IASTA, avec des acteurs de Broadway.
N° 40-5 : Tournée Belgique 1961			
s.d.	Dodo Andreotti Loria	Liste des participants à la tournée en Belgique du 14 au 22 septembre.	
s.d.	Giovanni Poli	Sergio Fenoaltea, ambassadeur d'Italie à New York	Autour du voyage en Amérique, invité par le IASTA pour mettre en scène *L'Augellin Belverde.*
1961-09-05	Giovanni Poli	Fulvio	Lettre sur *La Commedia degli Zanni.* Allusion au souhait de Poli de-s'insérer dans les circuits du théâtre professionnel
N° 40-9 : Documents divers 1961			
1961-07-15	Giovanni Poli	Lettre de présentation	Sur la jeune actrice Titty Vichy.
1961-05-02	Giovanni Poli	Marco Ramperti	Remerciements pour un article flatteur écrit sur Ca' Foscari.
1961-11-27	Edoardo Andreotti Loria – Administrateur	Direction du Centre des Arts et du Costume de Palazzo Grassi	Requête de documents sur le colloque de Palazzo Grassi autour de la tradition de la *Commedia dell'arte* (1957), en vue du voyage à New York
1961-01-03	Giovanni Poli – Directeur	Paul Radice - Directeur de l'Académie d'art dramatique Silvio d'Amico de Rome	Remerciements pour des renseignements sur l' *Accademia d'arte drammatica*, pour ses conférences au IASTA.
1961-12-30	Paul Radice - Directeur de l'Académie d'art	Giovanni Poli – Directeur	Envoi de documents pour les conférences de Poli à New York.

	dramatique Silvio D'Amico de Rome		
1961-12-27	Edoardo Andreotti Loria – Administrateur	Liliana Brook - Huttersfield	Autour de la traduction de *L'Alchimiste* de Ben Jonson, par Mme Brook en vue d'une mise en scène par Poli.
1961-07-17	Gigi Serravalle	Giovanni Poli - Directeur	Envoi de deux comédies d'un jeune auteur pour lecture
N°40-12 : Correspondance pour la pièce *Arlecchino Finto Speziale*			
1961-10-23	Revue pharmaceutique *Minerva.*	Giovanni Poli – Directeur	Échange sur l'éventuelle publication de *Arlecchino, finto medico - ovvero le prodezze di un garzone,* dans la revue *Minerva,* après sa diffusion à la télévision.
1962-02-20	Edoardo Andreotti Loria	Revue pharmaceutique *Minerva.*	Envoi du texte de *Arlecchino finto medico.*
1961-12-28	Giovanni Poli – Directeur	Paul Radice Directeur de l'Académie d'art dramatique Silvio D'Amico de Rome	Demande d'informations sur la formation des acteurs italiens, pour des conférences au I.A.S.T.A.
1961-12-28	Giovanni Poli - Directeur	Luigi Lunari - Piccolo Théâtre di Milano	Évocation de trois conférences sur le théâtre italien contemporain à tenir à New York. Demande de photos du Piccolo pour les projeter.
1961-02-28	Giovanni Poli - Directeur	Portinari	Envoi d'un texte à corriger éventuellement.
1961-01-17	Maria H.J.Fermin – Professeure à Utrecht	Giovanni Poli – Directeur	Demande de photos spectacle *La Commedia degli Zanni*. (Après avoir participé au Théâtre des Nations, Poli devient une référence mondiale en ce qui concerne la *Commedia dell'Arte*).
1961-01-21	Andreotti Loria	Maria H.J.Fermin - Professeur à Utrecht	
N° 41: Théâtre Universitaire saison 1956/57			
N°41-1 Proposition des spectacles pour la saison 1956-57			
1957-04-19	RAI	Mario Sartor - Administrateur	Refus de la RAI de faire la captation d'un spectacle.
1957-05-22	Mario Sartor – Administrateur	Directeur de la Foire internationale de Padoue	Accord pour une mise en scène de *Le massere* à la foire de Padoue.
1957-05-27	Mario Sartor – Administrateur	Secrétaire de la Foire internationale de Padoue	Distribution de *Le massere*.
1957-8-2	Zajotti – Directeur Festival Biennale	Théâtre Ca' Foscari	Éloges pour le spectacle présenté à la Biennale.
1957-01-25	Joe Sartor - Administrateur	Franco Faranda - Théâtre Universitaire Messina	Tractations financières pour une représentation de *La finta ammalata* de Goldoni, au Théâtre de la Messina.
1957-03-06	Mario Sartor - Administrateur	Ferdinando Scarpa - Venise	Conclusion de l'accord pour le spectacle de *Laudes Evangeliorum*.
1957-03-1	Mario Sartor - Administrateur	Dott. Lecchi - Brescia	A propos d'une présentation à Brescia de *Le massere* et *Le storie di Arlecchino.*
1957-03-12	Joe Sartor - Administrateur	Italo Siciliani - Président Université de Ca' Foscari	Autour d'une représentation de *Le storie di Arlecchino,* pour le 250e anniversaire de la naissance de Goldoni. Mise aux normes du théâtre.
1957-03-27	Mario Sartor - Administrateur	Directeur General RAI – Roma	Présentation de *Le storie di Arlecchino* pour une insertion dans les programmes RAI.
1957-04-5	Joe Sartor - Administrateur	Ernesto Vinante -	Tractations autour d'une éventuelle représentation à Trente de la pièce *Il ballo dei Ladri* d'Anouilh. Contreproposition chiffrée pour *Le storie di Arlecchino.*
1956-03-1	Joe Sartor - Administrateur	Jean Vanlatum - Bruges	Deuxième invitation au festival de Bruges. Proposition pour jouer *Le massere* ou *L'Augellin belverde.* Lettre en français.
1956-02-08	Joe Sartor - Administrateur	Enzo Tornelli - Présidente Centre Universitaire Théâtral Trieste	Échange concernant l'ouverture d'un Théâtre Universitaire à Trieste. Invitation de Sartor à venir voir *Il ballo dei Ladri* et réponse favorable pour aller jouer à Trieste.
1956-04-13	Joe Sartor - Administrateur	Loris Bonini - Fivizzano	Réponse conséquente de Sartor à Bonini à propos du refus de la commune de Fivizzano d'un devis pour la *Sacra rappresentazione*.

1956-11-05	Giovanni Poli - Directeur	Ferdinando Sarpa - Administrateur Théâtral, Venise	Présentation du spectacle *Laudes Evangeliorum* déjà mis en scène pour la Biennale de Venise (août 1956), et maintenant en préparation pour une possible représentation en plain air à Vérone (60 participants). Besoin d'une réponse urgente.
1956-07-07	Domenico Pergolesi - Responsable Théâtre Universitaire de Bologne	Giovanni Poli - Directeur	Demande d'information sur Ca' Foscari pour création d'un théâtre universitaire à Bologne.
1956-10-28 (1)	Giovanni Poli	Devis : *Laudes Evangeliorum*	Devis détaillé du spectacle *Laudes* (pour un totale de 432.400 lire), pour représentation à Covignano près de Rimini.
1956-10-28 (2)	Giovanni Poli	Giorgio - Covignano	Supplément à la lettre 1956-10-28 (1). Poli dévoile son état de fatigue dû à l'organisation de la tournée à Istanbul.
1957-12-21	Présidence du Conseil des Ministres	Chemins de fer de l'État (*Ferrovie italiane*)	Laissez-passer pour un voyage aller-retour pour *Poggioreale* du 27 décembre 1957 au 10 janvier 1958.
s. d.	Ca' Foscari	Communication interne	Invitation de l'Université de Zagreb pour jouer *La Venezia di Goldoni*
N°42-3 : Direction Générale Spectacle vivant I.D.I			
1957-12-28	I.D.I.	Giovanni Poli -Directeur	Confirmation d'une subvention de 2 millions de lires.
1958-01-11	Giovanni Poli - Directeur	Alfonso Alessandro - Secrétaire général I.D.I	Augmentation de la subvention du ministère, Poli remercie Alfonso de l'avoir informé.
1958-03-24	Giovanni Poli - Directeur	Egidio Ariosto - Président I.D.I	Compte-rendu de l'activité de la compagnie et demande de subvention pour le Prix Ca' Foscari
1958-03-24	Giovanni Poli - Directeur	Alfonso d'Alessandro - Secrétaire I.D.I	Demande de subvention, description de la saison en cours, invitation à la soirée du Prix Ca' Foscari. Liste des membres du jury.
1957-12-7	Présidence du Conseil des Ministres	Ca' Foscari	Subvention de 2.000.000 lire pour la saison 1957/58
1958-01-06	Giovanni Poli - Directeur	Franz De Biase - Inspecteur générale du spectacle	Remerciement pour la subvention ministérielle.
N°41-4 : Divers 1956-1957			
1957-03-27	Guido Lopez - Arnaldo Mondadori Éditions, Milan	Giovanni Poli	Remerciements et justification concernant la non-publication de photos d'un spectacle. Don de Mondadori.
1957-04-02	Giovanni Poli	Guido Lopez - Arnaldo Mondadori Éditions, Milan	Remerciements concernant un don et une subvention.
1956-01-10	Luigi Candida -Président du département de Commerce	Empals	Déclaration Empals de non rétribution des acteurs – justification des activités culturelles et non lucratives de la Compagnie.
1957-03-05	Giovanni Poli - Directeur	Silvio Giovannetti - Milan	Requête de lecture d'un de ses textes pour une mise en scène inédite.
1957-03-12	Joe Sartor - Administrateur	Italo Siciliano - Président Université de Ca' Foscari	Demande l'approbation du président de l'Université pour présenter *Le storie di Arlecchino* devant un public de lycéens à l'occasion du 250e anniversaire de la naissance de Goldoni
1957-03-28	Giovanni Poli - Directeur	Sarzano Luigi	Réponse à la lettre du 26 mars 1957. Justification de Poli sur le refus de *Tributi al mostro* car pas inédit.
1957-03-26	Sarzano Luigi -Turin	Giovanni Poli - Directeur	Réponse à la lettre de Poli du 25/03, à propos du refus de Poli de mettre en scène une pièce de Sarzano.
1957-03-25	Giovanni Poli - Directeur	Sarzano Luigi -Turin	Correspondance au sujet du refus de mettre en scène une pièce de Sarzano.
1956-06-02	Rodolfo Pallucchini - Secrétaire général Biennale de Venise	Giovanni Poli - Directeur	Réponse favorable à une proposition de Poli.
1957-06-19	Giovanni Poli - Directeur	Giancarlo Piombino - Rome	Requête de Poli à propos d'une subvention (pour tournée à l'étranger) non accordée aux

			étudiants Ca' Foscari.
N° 41-5 : Correspondance pour la mise en scène de la *Sacra Rappresentazione* à la Biennale de Venise, 1957			
1957-06-17	Maria Vingiani - Adjointe aux Beaux-arts	Giovanni Poli - Directeur	Décision d'attribution de subvention à Ca' Foscari de la part de la municipalité (700.000 lires), dans le cadre de la célébration goldonienne.
1956-05-18	Giovanni Poli - Directeur	Rodolfo Pallucchini - Secrétaire général Biennale de Venise	Proposition de programmer *Laudes Evangeliorum* pour la Biennale. Description détaillée de la pièce.
1956-05-20	Bruno Boccanegra - Adjoint au Tourisme, Venise	Giovanni Poli - Directeur	Attribution d'une subvention de 500.000 lires pour la *Sacra rappresentazione*
N°41-9: Festival di Istanbul 1956			
s. n. (4 pages)	*Le storie di Arlecchino* - présentation		
s.n. (3 pages)	*La finta ammalata* - présentation		
Festival Internationale goldonien (Istanbul)			
Distribution *Finta Ammalata* pour Istanbul			
1956-11-28 (2 pages)	Giovanni Poli - Directeur	Présidence des Ministres, Direction générale du spectacle	Compte-rendu de Ca' Foscari sur la participation au Festival d'Istanbul : problèmes de mise en scène ; longueur du voyage ; spectacle à bord du bateau ; accueil chaleureux du public ; leçon-spectacle sur Goldoni.
N°42 : Théâtre Universitaire			
N° 42-1 : Théâtre la Cometa di Roma, 1960, *La Commedia degli Zanni*			
1960-05-08	Remigio Paone - Directeur del Théâtre La Cometa	Giovanni Poli - Directeur	Satisfaction de Paone au sujet de la représentation à Rome au théâtre La Cometa. Évoque le désir de le faire revenir prochainement.
1960-04-02	Giovanni Poli - Directeur	M. De Rosa -Théâtre La Cometa Roma	Lettre d'ordre logistique concernant une représentation.
1960-03-22	Giovanni Poli - Directeur	Remigio Paone - Directeur del Théâtre La Cometa	Confirmation de la disponibilité de la compagnie pour jouer au Théâtre de la Cometa, à Rome, *La commedia degli Zanni* le 23-24-25 avril 1960.
1960-03-24	Remigio Paone - Directeur del Théâtre La Cometa	Giovanni Poli - Directeur	Réponse à 1960-03-22. Acceptation des conditions et dates de représentation. Proposition d'une avant-première le 22 avril 1960.
1960-03-28	Giovanni Poli - Directeur	Remigio Paone - Directeur del Théâtre La Cometa	Confirmation concernant la date d'avant-première (22 avril). Demande de subvention de 600 000 lires.
1960-04-05	Andreotti Loria-Administrateur	M. De Rosa -Théâtre La Cometa Roma	Envoi du matériel de diffusion. Distribution spectacle.
	Giovanni Poli - Directeur	Remigio Paone - Directeur del Théâtre La Cometa	Remerciements de Poli pour la proposition et rappel des conditions concernant la recette à exclusif bénéfice du théâtre romain.
Distribution pour Rome : *Le maschere latine* et *La Commedia degli Zanni*			
Présentation pour le dépliant de Rome : *Il Théâtre Universitaire di Ca' Foscari*			
Présentation pour le dépliant de Rome : *Le maschere Latine* et *La commedia degli Zanni*			
1960-04-30 (1)	Giovanni Poli - Directeur	Remigio Paone - Directeur del Théâtre La Cometa	Lettre de gratitudes à Paone et à toute l'équipe du théâtre de la Cometa.
1960-04-30 (2)	Giovanni Poli - Directeur	M. De Rosa -Théâtre La Cometa Roma	Remerciements à De Rosa. Lui demande articles de presse et photos.
N°: 42-3 : Festival Théâtre des Nations de Paris - 1960			
1960-06-01	Paul-Louis Mignon - Secrétaire Centre Française du Théâtre	Giovanni Poli - Directeur	Demande à Poli d'organiser une conférence sur les *Problèmes actuels de la Commedia dell'Arte* au Théâtre Sarah-Bernhardt
1960-06-11	Edoardo Andreotti Loria - Administrateur Théâtre Ca' Foscari	Paul-Louis Mignon - Secrétaire Centre Française du Théâtre	Lettre de Loria (de la part de Poli). Demande d'anticiper la conférence pour cause de représentation de *La commedia degli Zanni*.
1960-06-25 (1) (2 pages)	Edoardo Andreotti Loria - Administrateur Théâtre Ca' Foscari	Inspecteur de la Douane	Déclaration à la douane du séjour de la Cie à Paris. Liste de tous les participants à la tournée (11-12-13 Juillet Festival des

			Nations).
1960-06-27	Edoardo Andreotti Loria - Administrateur Théâtre Ca' Foscari	Inspecteur de la Douane	Évaluation du coût du matériel de la Cie pour les services douaniers. Tournée de 12 jours.
1960-07-11/12/13 (5 pages)	Dépliant pour le Théâtre Ca' Foscari, représentant l'Italie		Distribution complète de la pièce. Introduction extraite d'un passage de *La Commedia dell'Arte* de Duchartre.
1960-07-13 (3 pages)	Cercle International de la Jeune Critique pour la recherche artistique et les échanges culturels		Liste de prix attribués dont : Diplôme pour la meilleure mise en scène / Ca' Foscari ; Le challenge du Théâtre des Nations / Berliner Ensemble
1960-03-15	Ministère du tourisme et du spectacle vivant	Giovanni Poli - Directeur du Théâtre Ca' Foscari	Concession extraordinaire du Ministère de 2 millions de lires pour participation au festival des Nations de Paris.
1960-06-03	Edoardo Andreotti Loria - Administrateur Théâtre Ca' Foscari	Musy Hafner -Secrétaire du Théâtre des Nations	Demande d'informations sur les décors.
1960-06-21	Claude Planson - Directeur du Théâtre des Nations	Giovanni Poli - Directeur du Théâtre Ca' Foscari	Réponse à 1960-06-03 sur la fourniture de praticables et demande de matériel de diffusion du spectacle.
s.n. 15p.	Liste des matériaux et de l'équipement nécessaires pour la mise en scène de *La Commedia degli Zanni* à déplacer temporairement théâtre en France et leur valeur		
1960-05-27	Giovanni Poli - Directeur du Théâtre Ca' Foscari	Musy Mafner - Secrétaire du Théâtre des Nations	Envoi de formulaires de renseignement sur la Cie et le spectacle.
1960-27-05	Giovanni Poli - Directeur du Théâtre Ca' Foscari	M.J. Mauroy - Théâtre du Théâtre Nations de Paris	Confirmation d'envoi de matériel publicitaire. Promesse d'envoi d'une vidéo de la pièce et de volumes de *Dieci anni di Théâtre.* Informe que la pièce est en cours d'édition.
1960-05-31 (2 pages)	Edoardo Andreotti Loria - Administrateur du Théâtre Ca' Foscari	M.J. Mauroy - Théâtre des Nations de Paris	Envoi d'enregistrement sonore de la pièce. Liste des scènes enregistrées.
1960-05-31	Transdeco - Le spécialiste du transport de Décors	Edoardo Andreotti Loria - Administrateur du Théâtre Ca' Foscari	Lettre concernant l'assurance du transport des décors – de Venise jusqu'à Paris, puis de Paris jusqu'à Hambourg.
1960-06-11 (1)	Edoardo Andreotti Loria - Administrateur du Théâtre	Transdeco - Le spécialiste du transport de Décors	Contrat d'assurance du transport de décors de la France vers l'Allemagne.
1960-06-06 (2 pages)	Ministère du tourisme et du spectacle vivant	Giovanni Poli - Directeur du Théâtre Ca' Foscari	Avis de paiement de la somme de 2 millions de lires à Ca' Foscari pour la participation au Théâtre des Nations.
1960-06-11 (2)	Edoardo Andreotti Loria - Administrateur du Théâtre Ca' Foscari	Service italien échanges théâtrales - Rome	Demande de versement de l'intégralité de la somme prévue pour le Festival des Nations; il sollicite le paiement puisqu'ils ont besoin de refaire le décor et les costumes.
1960-06-11(3) (e pages)	Edoardo Andreotti Loria - Administrateur du Théâtre Ca' Foscari	Luigi Ferrarino - Ambassadeur d'Italie à Paris	Demande à l'Ambassadeur de prendre contact téléphonique avec l'organisation du festival pour résoudre des problèmes logistiques.
1960-06	Réunion des membres de Ca' Foscari		Compte-rendu d'une réunion de la Cie : Défraiement des comédiens, prise en charge du coût du voyage et nuitées à l'hôtel.
1960-06-11 (4)	Edoardo Andreotti Loria - Administrateur du Théâtre	M.J. Mauroy - Théâtre des Nations de Paris	Envoi d'un errata corrigé pour omission du nom d'un comédien (Guido Domes) sur l'affiche.
1960-06-11 (5)	Paul-Luis Mignon - Secrétaire Centre Français du Théâtre	Edoardo Andreotti Loria - Administrateur du Théâtre Ca' Foscari	Justification du choix de la date de la conférence.
1960-06-20	Edoardo Andreotti Loria - Administrateur du Théâtre	Paul-Luis Mignon - Secrétaire Centre Français du Théâtre	Confirmation de la date du 11 juillet pour la conférence. Réponse à 1960-06-11 (5).
1960-06-16	Gino Nogara, journaliste	Giovanni Poli - Directeur du Théâtre Ca' Foscari	Lettre manuscrite du journaliste confirmant son souhait de suivre la Cie jusqu'à Paris.
1960-06-23	Ministère du tourisme et du spectacle	Giovanni Poli - Directeur du Théâtre Ca' Foscari	Lettre officielle du ministère certifiant le paiement de l'intégralité de la subvention pour le Festival de Paris.
1960-06-24	Gino Nogara, journaliste	Giovanni Poli - Directeur du Théâtre Ca' Foscari	Confirmation de la venue du journaliste à Paris. Demande d'informations sur le voyage.

1960-23-06	Edoardo Andreotti Loria - Administrateur du Théâtre	Gino Nogara - Vicence	Invitation lancée à Nogara pour suivre la Cie au Festival des Nations à Paris.
1960-06-26 (2 pages)	Edoardo Andreotti Loria - Administrateur du Théâtre	Guido De Monticelli - Rédaction Il Giorno de Milan	Invitation lancée à De Monticelli pour suivre la Cie au Festival des Nations à Paris.
1960-06-26 (2)	Edoardo Andreotti Loria - Administrateur du Théâtre	M.R. Cimnaghi - Roma	Lettre de Loria de la part de Poli qui est à Turin pour la mise en scène de *Miles Gloriosus* et de l'*Olimpia.* Invitation à la tournée en France au Festival des Nations.
1960-06-30	Edoardo Andreotti Loria - Administrateur du Théâtre	Avocat G. Ciancola	Confirmation de la réception d'un million de lires alloué à la Cie pour leur participation au Festival des Nations à Paris.
1960-07-02	Edoardo Andreotti Loria - Administrateur du Théâtre	Italo Pietra - Directeur *Il Giornale* de Milan	Invitation à suivre la Cie au Festival des Nations à Paris.
1960-07 (12 pages)	Ca' Foscari	Festival des Nations	Documents composant la brochure du spectacle présenté par Poli au Festival des Nations dont : présentation de la compagnie par Adolfo Zajotti - Directeur du Festival de la Biennale de Venise ; distribution complète des acteurs participant au Festival des nations ; l'histoire du théâtre Ca' Foscari et synopsis du spectacle *Le maschere latine et La Commedia degli Zanni*
1960-05-02	Giovanni Poli - Directeur du Théâtre Ca' Foscari	Luigi Ferrarino - Attaché culturel à l'Ambassade d'Italie à Paris	Décision de présenter en première partie *Le Maschere Latine* et puis *La Commedia degli Zanni*.
1960-04-14	Claude Planson - Directeur du Théâtre des Nations	Giovanni Poli - Directeur du Théâtre Ca' Foscari	Lettre de remerciements de Planson qui donne son accord pour la présentation de *La Commedia degli Zanni* et *Les Masques latins.*
1960-04-30	Giovanni Poli - Directeur du Théâtre Ca' Foscari	Claude Planson- Directeur du théâtre des Nations	Poli remercie Planson d'avoir accepté aussi *Les Masques latins.* (Réponse à1960-04-14)
1960-04-06	Giovanni Poli - Directeur du Théâtre Ca' Foscari	Luigi Ferrarino - Attaché culturel de l'Ambassade d'Italie à Paris	Poli informe l'ambassadeur de la bonne réception du contrat du Festival de théâtre des Nations. Souhait de présenter *La Commedia degli Zanni* et *Le maschere latine*.
1960-04-26	Musy Hafner - Le Secrétariat du Théâtre des Nations	Giovanni Poli - Directeur du Théâtre Ca' Foscari	Demande à recevoir le texte pour le Festival de théâtre des Nations.
1960-05-02	Edoardo Andreotti Loria - Administrateur	Le Secrétariat du Théâtre des Nations	Confirme l'envoi du texte *La Commedia degli Zanni* et *Le maschere latine*. Informe de l'impression du livret de la pièce. (Réponse à 1960-04-26).
1960-04-02	Musy Hafner - Le Secrétariat du Théâtre des Nations	Giovanni Poli - Directeur du Théâtre Ca' Foscari	Envoi du contrat pour leur participation au Festival des Nations.
	Giovanni Poli - Directeur du Théâtre Ca' Foscari	Claude Planson - Directeur du Théâtre de nations	Envoi de la convention signée. Demande la possibilité d'ajouter un premier acte aux deux déjà prévus (l'acte sur les masques latins).
Contrat originel avec le Théâtre des Nations (4 pages)			
1960-03-30	Claude Planson - Directeur du Théâtre des nations	Giovanni Poli - Directeur du Théâtre Ca' Foscari	Réponse à 28-03-1960. Demande de renseignements sur les dates des représentations. Informations sur la prise en charge du Théâtre des Nations, et des troupes participantes.
1960-04-02 (4 pages)	Claude Planson - Directeur du Théâtre de Nations	Giovanni Poli - Directeur du Théâtre Ca' Foscari	Envoi d'un questionnaire de renseignements sur la Cie, du plan de scène du Théâtre Sarah Bernhardt et du plan de feux.
1960-04-02 (2) (4 pages)	Giovanni Poli - Directeur du Théâtre Ca' Foscari	Claude Planson - Directeur du Théâtre de Nations	Réponse au questionnaire de renseignements.
1959-10-23 (2 pages)	Giovanni Poli - Directeur du Théâtre Ca' Foscari	Compagnie Ca' Foscari	*Pro-Memoria* pour l'éventuelle participation de la compagnie au Festival des Nations. Décrit la pièce des Zanni et explique ses motivations.

1960-03-05	Giovanni Poli - Directeur du Théâtre Ca' Foscari	Luigi Ferrarino - Adjoint culturel de l'Ambassade de l'Italie à Paris	Annonce que la Compagnie Ca' Foscari a été invitée à participer au Théâtre des Nations, avec la *Commedia degli Zanni.* Demande la confirmation des dates de représentations. Demande de mettre en scène aussi un acte de *Le Maschere latine*. Invitation de Ferrarino à Venise pour voir la pièce.
1960-03-17(1)	Giuseppe Giacconi - Secrétaire de la Fédération italienne travailleurs du spectacle vivant	Théâtre Ca' Foscari	Envoie d'une lettre de l'union des acteurs français.
1960-03-17 (2)	Syndicat français des artistes du spectacle vivant	Artistes participants à la saison 1969 du Théâtre des Nations	Demande aux acteurs italiens participant au Festival des Nations de respecter les droits et les devoirs des acteurs français.
1960-05-08	Edoardo Andreotti Loria - Administrateur	Fédération italienne travailleurs du spectacle vivant	Déclaration de prise de connaissance des normes imposées par le syndicat français des acteurs.
1960-05-08	Edoardo Andreotti Loria - Administrateur	Syndicat français des artistes du spectacle vivant	Engagement des acteurs de Ca' Foscari à respecter les normes du syndicat français des acteurs.
1960-03-25	Luigi Ferrarino - Adjoint culturel de l'Ambassade d'Italie à Paris	Giovanni Poli - Directeur du Théâtre Ca' Foscari	Réponse à 1960-03-05 Confirmation des représentations au Théâtre des Nations. Sur son impossibilité de se rendre à Venise voir spectacle.
1960-04	Giovanni Poli - Directeur du Théâtre Ca' Foscari	Luigi Ferrarino - Adjoint culturel de l'Ambassade d'Italie à Paris	Réponse à 1960-03-25 Remerciements pour l'engagement de Ferrarino. Allocation d'une subvention extraordinaire du Ministère du tourisme et du spectacle pour participation au Festival des Nations.
1960-03-28	Giovanni Poli - Directeur du Théâtre Ca' Foscari	Claude Planson - Directeur Artistique du Théâtre des Nations	Confirmation du gouvernement italien pour la participation de Ca' Foscari au Festival des Nations. Demande des dates de représentations, et des renseignements nécessaires à l'organisation de la tournée.
1960-01-06	Claude Planson - Directeur Artistique du Théâtre des Nations	Giovanni Poli - Directeur du Théâtre Ca' Foscari	Demande de confirmation sur la présence de Ca' Foscari au Festival du Théâtre des Nations, pour un total de 5 représentations à effectuer entre le 1er et le 13 juin.
1960-01-07	Giovanni Poli - Directeur du Théâtre Ca' Foscari	Claude Planson - Directeur Artistique du Théâtre des Nations	Réponse au Fax du 1960-01-07: Confirmation participation de Ca' Foscari au Théâtre des Nations. Proposition de dates et de la pièce *La commedia degli Zanni.*
1957-12-10 (2 pages)	Giovanni Poli - Directeur du Théâtre Ca' Foscari	Alfonso Zajotti - Directeur Festival du Théâtre de Prose, Biennale	Schéma de projet pour l'organisation de la section universitaire (saison 1958) du Festival de la Biennale de Venise.
1957-12-28 (3 pages)	Giovanni Poli - Directeur du Théâtre Ca' Foscari	Alfonso Zajotti - Directeur Festival du Théâtre de Prose, Biennale	Nouvelle envoi du schéma de projet pour l'organisation de la section universitaire (saison 1958) du Festival de la Biennale de Venise.

ANNEXE PARTIE V - ENTRETIENS

Dans cette section, nous reproduisons une sélection d'entretiens recueillis au cours des nos années de recherche. Le nombre total d'entretiens, d'échanges et de conversations que nous avons réalisés à propos du théâtre de Giovanni Poli et de sa réinvention de la *Commedia dell'Arte* sont bien plus nombreux, mais nous avons décidé de proposer ici les moins anecdotiques et hagiographiques, qui par ailleurs sont souvent cités par fragments - en traduction française si besoin - dans le *corpus* de notre thèse. Nous avons décidé de conserver l'oralité des échanges, même si parfois nous avons dû déplacer certaines phrases ou en modifier la syntaxe afin d'en rendre la lecture plus fluide et cohérente.

Nous avons rencontré les différents acteurs ou actrices dans des lieux et à des moments différents, ce que nous indiquons avec soin à chaque fois. Dans le cas contraire, il s'agit d'interviews réalisées par téléphone. Dans le *corpus* de la thèse, le lecteur trouvera également, lors de la première occurrence du nom des interviewés, une courte bibliographie que nous n'avons pas reproduite ici pour ne pas rendre le texte répétitif et redondant. En revanche, pour chaque personne avec laquelle nous nous somme entretenu, nous indiquons le nom de la compagnie où elle a travaillé, à quel projet de mise en scène ou à quel séminaire de Giovanni Poli elle a participé.

Avec les initiales G.F., nous indiquons Giulia Filacanapa, et nous procédons de la même manière pour la personne avec laquelle nous nous entretenons.

1. ENTRETIEN AVEC GIAN CAMPI, ACTEUR FETICHE DE GIOVANNI POLI

17 août 2014, Venise

G.F.: Per iniziare vorrei chiederle in che modo ha conosciuto Giovanni Poli ?

G.C.: Ho conosciuto Poli nel 1953, e il mio primo spettacolo con lui sono state *Le massere*, ho iniziato aiutando i falegnami a costruire i girevoli e le quinte a Ca' Giustiniani de Vescovi.
Ho iniziato nel 1953 e dopo 53 anni di attività come attore professionista ho smesso, di fatto dopo 10 anni con Ca' Foscari sono passato al professionismo con il regista Gianfranco De Bosio a Torino.
Posso dire che con Poli a Ca' Foscari abbiamo re-inventato la *Commedia dell'Arte*, di fatti a parte alcuni tentativi di Bragaglia nient'altro si sapeva. Si, c'erano le immagini di Callot dei *Balli di Sfessania* e di Duchartre ma niente di più. Mi sono inventato sto Zanni guardando le figure.
Dopo il teatro universitario siamo andati a Milano al Palazzo Durini; poi Poli è tornato a Venezia e ha continuato la sua attività al teatro Avogaria.

G.F.: Quando ha conosciuto Poli aveva già una formazione teatrale ?

G.C.: Una volta non c'erano scuole di teatro, o almeno qui nel Veneto, c'era il patronato, dove andavamo noi ragazzi e nel mio, il vice-parroco ci faceva fare un po' di teatro. Facevamo delle recite da ragazzi, ma niente di ché; io ho iniziato a recitare così, mi sembra che il mio primo ruolo fosse un giullare in una sacra rappresentazione su San Francesco.
Un giorno eravamo in Piazza San Marco, con un gruppo di amici, con noi c'era anche un attore di Baseggio, il fratello maggiore di Enrico Lepski che conosceva già Poli. E' così che l'ho incontrato per la prima volta, in piazza; lui aveva bisogno di giovani e così ci ha chiesto a me e al mio amico se volevamo fare un provino. Un provino!? E chi sapeva cosa fosse un provino!!
Decido di provare, e dato che devo farlo in Università decido di portare una tragedia. Perché io non ero di Ca' Foscari, non facevo l'Università, facevo l'Accademia di Belle Arti a Venezia.
Allora mi preparo un pezzo dell'*Oreste* di Alfieri. Vado lì a Ca' Foscari, e inizio a leggere, Poli stava lì a guardarmi e poi alla fine mi dice : « Bravo! Tu hai proprio un senso comico ». Pazzesco! Mi son cadute le braccia, ero delusissimo, ero andato in Università a fare la tragedia e Poli mi dice che avevo senso comico, ma aveva ragione. Era un genio.
Così ho iniziato facendo una parte secondaria nelle *Massere*, il servo, ogni volta che entravo in scena con il caffè tutto il pubblico rideva. Aveva ragione lui, avevo un senso comico.
Dopo *Le massere* abbiamo fatto *La venexiana* e io facevo Bernardus, il facchino bergamasco, precursore un po' dello Zanni. Poli nella sua interpretazione del testo ha calcato un po' la mano rispetto a questa vena arlecchinesca del servo.
Lo dico perché dopo questa, ho fatto altre due edizioni della *Venexiana* diversissime da quelle di Poli. La prima con il regista Giancarlo Cobelli (1933-2012) nel 1977, una regia nerissima però con delle attrici eccezionali, pensa che Maddalena Crippa interpretava Valeria e la magnifica Alida Valli, Angela. Poi ho partecipato a una terza versione, quella

di Arnaldo Momo, e questa è stata ancora differente perché lui era un grande studioso, che ha voluto riproporre lo spettacolo proprio come nel Cinquecento, attraverso una lettura privata in un salotto borghese. Era completamente diversa dalla versione che aveva proposto Poli e che era addirittura stata censurata.
Poli era un vulcano di teatro, Momo uno studioso.

G. F.: Dopo *La venexiana*, lei ha preso parte all'allestimento dell'*Augellin Belverde* di Carlo Gozzi, che avete montato a Ca' Foscari nel 1954 e dove lei interpretava il Truffaldino. Tutte le parti di questo personaggio sono scritte sotto forma di canovaccio, non sono battute distese come per la maggior parte degli altri personaggi. Se confrontiamo il testo originale di Gozzi con il testo della pièce che Poli pubblica nel 1962, tutte le battute dei personaggi sono distese. Può dirmi come siete passati dal canovaccio gozziano alle battute del testo definitivo ?

G. C.: Le battute del Truffaldino sono state per la maggior parte riprese direttamente dal testo di Gozzi, infatti spesso le sue parti scritte possono essere direttamente trasformate in battute, invece in altri casi abbiamo fatto un vero e proprio lavoro d'improvvisazione sul testo. Lavoravamo leggendo il testo come si dice "a tavolino" - io in realtà non mi sedevo mai perché avevo bisogno di muovermi. E abbiamo scritto insieme le battute, senza nulla togliere a Poli, lui era il centro e il motore di tutto. Poli sperimentava su di noi, infatti devi tener presente che all'epoca non si conosceva niente del mimo e delle altre tecniche teatrali. Io per esempio che ero magrissimo e molto agile lavoravo sempre sul corpo più che sulla battuta.

G. F.: Prima di Poli anche Strehler aveva messo in scena una fiaba gozziana, avevate avuto modo di vederla ?

G. C.: Strehler aveva fatto *Il corvo* al ridotto di Venezia[107]. Non so se Poli lo vide, io sicuramente no all'epoca avevo solo quindici anni. Di spettacoli che invece mi hanno colpito vidi, sempre a Venezia, ma alla Fenice, il *Mercante di Venezia* nel 1943 di e con Memo Benassi[108] mi ci aveva portato mio padre, e credo che sia stato proprio questo spettacolo ad accendere in me la passione per il teatro.

G. F.: Lei è uno dei pochi che dopo aver lavorato con Poli ha continuato a fare l'attore tutta la vita.

G. C.: Si, ma non solamente attore. Io ho avuto la fortuna di far anche scultura con il grande maestro Viani, e ho sempre continuato a fare anche quella, perché in realtà io non sono un vero attore, infatti non ho mai recitato in italiano. Però è vero che nella mia carriera ho lavorato con i più grandi registi di teatro dei miei tempi: Cobelli, Castri, Enriquez, De Bosio, Lecoq; con lui ho lavorato prima alla Fenice di Venezia e poi a

[107] Strehler met en scène *Il Corvo* au IX[e] Festival International de Théâtre à la Biennale de Venise le 26 et 27 septembre 1948 ; parmi les acteurs sur scène : Antonio Battistella, Alberto Bonucci, Lilla Brignone, Vittorio Caprioli, Giorgio De Lullo, Mario Feliciani, Marcello Moretti, Gianni Santuccio, Giulio Stival, Paolo Stoppa, Olga Villi.

[108] Memo (Domenico) Benassi (1891-1957) fut un acteur italien de grand talent. Il met en scène le 26 et le 28 mars 1943 *Le marchand de Venise* à La Fenice de Venise avec sa *Compagnia drammatica*. Il y joue le même rôle qu'il avait interprété en 1934 sous la direction de Reinhardt, c'est-à-dire le méchant Shylock. Avant de travailler avec le grand maître allemand, Benassi avait participé pendant l'été 1933 à *La rappresentazione di Sant'Uliva* dans le cloître de Santa Croce à Florence, sous la direction de Copeau. Toujours en 1934, il participe aux *Giganti della Montagna* de Pirandello mis en scène par Simoni. Benassi considérait Copeau, Reinhardt et Simone comme ses grands maîtres du théâtre.

Parigi. Di fatti quando Lecoq venne a Venezia per montare uno spettacolo con Giocondo Cassini domandà tre zanni a Poli, e tra quei tre fui mandato anch'io.
Devo dire che ho lavorato con tutti tranne che con Strehler, mi volevano tutti tranne lui, o meglio, io non volevo fare una copia della copia e lui era quello che voleva. Ho conosciuto bene Marcello (Moretti *n.d.r*) e dopo di lui Ferruccio (Soleri *n.d.r*), avrei dovuto fare la sua copia carbone e ho detto : « No, grazie! ».
Io ho fatto tanti Arlecchini, ma a quarant'anni, dopo sette fratture, ho smesso, e ho iniziato a fare un altro Arlecchino meno acrobatico senza maschera reinventato insieme a De Bosio.
Ringrazio il cielo, nel senso di equilibrio cosmico, di aver potuto interpretare quasi tutti i personaggi della *Commedia dell'Arte*, anche la servetta. E adesso nel mio studio di scultore ho appeso al muro le quattro maschere e ho smesso definitivamente.

G. F.: Lei che ha lavorato con De Bosio, sa dirmi se i due registi si conoscevano, e in che relazioni erano?

G. C.: Si, De Bosio e Poli si conoscevano molto bene. Penso che De Bosio stimasse Poli.
Poli comunque, secondo me, era ammiratissimo da tanti perché non rompeva l'anima a nessuno talmente era fuori da tutti i circuiti convenzionali, dove invece c'era tantissima competizione. Per esempio quando De Bosio monta le *Baruffe Chiozzotte* tutti confrontano subito la sua versione con quella di Strehler, e giudicavano le scelte dell'uno e dell'altro. Mentre con Poli non c'era da fare confronti talmente il suo universo era diverso da quello degli altri.

G.F.: Mi racconti del vostro lavoro con le maschere?

G.C.: Le maschere entrano per la prima volta nel teatro di Poli con *L'Augellin Belverde*, mentre negli spettacoli precedenti per esempio *La venexiana* ci si sporcava solo il viso di carbone.
Recitare con la maschera è tremendo perché al posto degli occhi si ha solo due fessure, e respirare è quasi impossibile. Quando si recita con la maschera il palcoscenico deve diventare per l'attore quasi come una cartina topografica, e lui deve essere preciso come un orologio.
In Scozia per esempio che recitammo nell'aula magna su un *parqué* appena lucidato fu un disastro. Durante una delle mie acrobazie con lo Zanni, esattamente il momento in cui dovevo afferrare una moneta al volo, sono caduto e mi sono rotto tutto; e questa è solo una delle sette volte che mi sono fratturato qualche cosa indossando la maschera dello Zanni o Arlecchino.
Comunque tornando alle maschere, noi all'epoca eravamo poveri per cui le maschere non erano in cuoio ma bensì in cartapesta ed era Giuseppe Cioffi, fratello dello scenografo Dorino a farle. Prima faceva il calco in gesso e poi le maschere in cartapesta, solo che quelle dopo tre repliche si sfacevano a causa del sudore ed andavano rifatte. Negli anni '80 quando Scaparro reinventò il Carnevale a Venezia io insegnavo all'Istituto artistico e con la tecnica del Cioffi feci costruire delle maschere ai miei studenti. Credo che questo fatto di reinventare la commedia sia stato possibile perché eravamo a Venezia, c'era e c'è qualcosa nell'aria e nei nostri geni che ci avvicinava a quel mondo, era come se Poli ce l'avesse nel D.N.A.

G. F.: E cosa mi può dire del suo lavoro sulla maschera dell'Arlecchino - Zanni ?

G.C.: Mi sono inventato un po' l'Arlecchino, come dire, ce le siamo inventate noi quelle robe. Poi andando avanti l'ho modificato, per esempio ho abbandonato presto il mimo per fare diventare il mio Arlecchino sempre più acrobatico, cosa che per esempio non era assolutamente nella tradizione di Strehler. Il mio Arlecchino era molto più acrobatico di quello di Moretti, perché Marcello era un attore con una formazione drammatica ed io no, per cui io mi affidavo di più all'agilità del mio corpo. Ci mettevo dentro delle figure acrobatiche imparate in palestra. Infatti se ci fai caso guardando le foto, io indossavo delle scarpette da ballerino mentre Marcello no. E comunque come dice Petrolini in teatro bisogna rubare, ed io rubavo a tutti.
Pensa che per esempio quando finivo la mia parte, invece di andare in camerino ad aspettare la prossima entrata come facevano gli altri attori, io mi mettevo dietro la prima quinta e rimanevo lì ad osservare gli altri attori, è così che ho imparato a recitare…dagli altri.
Le scuole ti danno la bussola, ma poi sei tu che ti devi orientare da solo.
Dice sempre il mio maestro cinese: il maestro t'indicherà dov'è il pozzo e se è un bravo maestro t'indicherà anche il secchio, ma l'acqua devi tirarla su da solo.

G.F.: Quanto duravano in media le prove con la compagnia del teatro Universitario?

G.C.: Abbastanza. Io la mattina andavo a scuola e lui insegnava ancora lettere in un liceo, poi il pomeriggio e la sera provavamo. Per le prove ho saltato tantissime volte la scuola, sono anche bocciato; ma io facevo il liceo artistico, che all'epoca era considerato il liceo degli ignoranti, mentre di fronte a noi avevamo il liceo degli intellettuali. Allora dicevamo sempre voi siete intelligenti e noiosi, noi siamo artisti !

G.F.: Com'è era Poli come regista ?

G.C.: Poli era un vulcano, un inventore assoluto. Lui aveva un modo assolutamente fantastico e fantasioso di fare teatro. Non aveva binari e non ce ne dava a noi. Con lui si sapeva quando s'iniziava ma non dove si andava.
Non era come Squarzina (io non ho mai lavorato con lui ma nell'ambiente se ne parlava molto) che era definito « genio regolatezza », Poli era tutto l'opposto. Infatti per esempio quando De Bosio lo chiamò a fare una regia allo stabile di Torino, dove tra l'altro c'ero anch'io, lui lavorò malissimo con i professionisti, non ce la faceva a lavorar con loro, aveva bisogno sei suoi allievi. Di fatti i professionisti hanno spesso bisogno di un regista che mostri loro come fare, che dia loro dei binari da seguire, per cui gli attori rimanevano sconcertati dal suo modo di lavorare e lui era scontento perché diceva di lavorarci male.
Al Durini per esempio porta i "suoi" attori.
E invece Poli era proprio un genio, perché riusciva a tirar fuori dall'attore cose incredibili. Ci spiegava qual'era l'intenzione del personaggio e poi ci chiedeva di fargli vedere come lo interpretavamo, a volte venivano fuori cose belle a volte brutte ma almeno sempre autentiche. Il cinema lo fa il regista, che taglia cuce, monta e smonta, il teatro lo fa l'attore ogni sera sul palco. La sacra rappresentazione rimane il teatro, anche se con la crisi è la prima cosa che si taglia.

G.F.: Qual è il ricordo che ha della Compagnia Ca' Foscari ?

G.C.: Eravamo un gruppo veramente unito, e ci divertivamo veramente tanto perché non avevamo problemi. Pensi chi io ho trovato mia moglie in compagnia.

Eravamo proprio una comunità, altro che quelle di oggi, tutti collaboravano. L'importante, come si diceva sempre, era avere il passaporto e respirare poi al resto ci pensava Poli. Perché per lavorare con lui bastava respirare, lui riusciva a tirar fuori da ognuno di noi un personaggio. Anche se uno aveva una voce strana o non era tanto dotato, lui trovava sempre un personaggio. E poi il passaporto, ma forse era ancor più importante il passaporto del resto.
Ormai si era sparsa la voce e lo chiamavano ovunque, ambasciate, case d'Italia, tutti lo chiamavano per portare l'immagine dell'Italia all'estero. Ogni volta che arrivavamo in un teatro eravamo noi stessi a scaricare le casse, montare le scene, preparare i costumi, facevamo tutto noi. Gli attori professionisti ci guardavano stupiti, eravamo un fenomeno strano; e credo che sia anche per questo che Poli non era amato nel mondo professionistico, perché era un fenomeno stranissimo.
E noi eravamo una compagnia eccezionale, ci facevamo dei viaggi anche di 54 ore, in treno, dormivamo ovunque, siamo stati a Salonicco, i comunisti ci hanno dato il permesso per attraversare il muro, il Berliner Ensemble ci ha invitato a vedere uno dei loro spettacoli, eravamo fortissimi. Abbiamo partecipato ai tre festival universitari più importanti dell'epoca, quello di Erlangen in Germania, quello di Parma in Italia e quello di Nancy in Francia; con le nostre tournée siamo arrivati sino a Singapore. Ma, molti dei miei compagni ci hanno rimesso la laurea, Battain per esempio che doveva diventare medico non si è neanche laureato.
E' stato un'esperienza bellissima quanto folle.

G.F.: Se eravate una compagnia tanto unita perché, secondo lei, Poli decide di lasciar tutto e andar a Milano?

G.C.: C'è da dire che la situazione in Università era cambiata, il vecchio rettore dell'Università di Ca' Foscari appoggiava molto Poli e la sua iniziativa di un teatro universitario, e fu un momento bellissimo, abbiamo viaggiato molto anche in sud America. Il nuovo rettore sembrava non appoggiarlo più come prima. L'Università si stava ingrandendo ed arrivarono persino a togliere degli spazi al teatro, mi sembra che l'Università si riprese gli uffici che erano destinati alla segreteria del teatro. C'è un proverbio che dice « Il potere ti prende per stanchezza ». In più uno dei suoi allievi Padoan, aveva iniziato a fare le regie quando Poli era via per qualche altro lavoro, e se ne sono un po' approfittati, rubandogli un po' il posto.
E comuque c'è anche un altro fatto da tener in conto, Poli era sempre e comunque considerato il regista dell'Università, il regista del teatro universitario, tenuto sempre un po' al margine. Allora decise di andare a Milano e di confrontarsi con Strehler ed il suo Arlecchino.
Quando poi Poli torna da Milano decide di non tornare in Università ma di aprirsi uno spazio solo suo, per portare avanti la sua idea di teatro senza che nessuno possa buttarlo fuori. In quegli anni Poli aveva fatto tante regie anche di Opera, e aveva messo da parte un po' di soldi, cosi invece di comprarsi una villa a Aslo, come diceva sempre, decide di comprarsi un'officina dove costruisce il suo teatro.

2. ENTRETIEN AVEC GIOVANNA BONACINI-CAMPI, DITE SISSI, ACTRICE DE LA COMPAGNIE CA' FOSCARI

17 août 2014, Venise

G.F.: In che anni entra a far parte della Compagnia Ca' Foscari ?

G.B.: Io sono entrata in compagnia nel '56 quando ho iniziato l'Università, e da quest'esperienza ho imparato tantissimo sul piano umano e culturale.
C'era questa grande energia che circolava all'interno della compagnia, un'energia generatrice. Nino non imponeva mai niente, faceva nascere tutto da noi, era troppo avanti, e quando si è troppo avanti si viene purtroppo rifiutati.
Carla invece faceva i costumi che erano di una semplicità, di una bellezza e di un buonsenso unici, lei sapeva che dovevano essere dei costumi pratici perché noi dovevamo essere velocissimi nei cambiamenti.

G.F.: Qual è uno degli spettacoli che ha fatto con Poli che più l'ha colpita e perché?

G.B.: Sicuramente la *Piovana* (1963), alla Biennale di Venezia. Sembra che abbiano nei loro archivi il video ma io non sono mai riuscita a consultarlo, secondo me lo hanno perso. Dicevo, questo è stato uno spettacolo importantissimo per Nino, un riconoscimento veramente importante così come lo è stato fuori da Venezia *L'amore delle 3 melarance* messo in scena a Spoleto con le bellissime scenografie di Scandella. Ma purtroppo non molti giornalisti amavano Poli ; Monticelli lo apprezzava particolarmente, ma gli altri no.

G.F.: Si ricorda come si svolgevano le prove ?

G.B.: Era straordinario quando iniziavamo le prove, niente era pianificato, per ciascuno di noi si trattava di un tentativo di trovare la sintonia tra di noi e il testo e Nino era il direttore d'orchestra. Io sono convinta che Nino abbia veramente captato l'anima della Commedia dell'Arte, quell'appunto della compagnia di ventura, dello stare insieme del creare insieme. C'era sempre l'idea di poter migliorare, di poter evolvere, sempre tenendo presente il fattore fondamentale ovvero l'armonia tra voce e corpo. Poli era sempre alla ricerca di qualcosa di nuovo, e anche quando si arrivava alla codificazione di qualcosa c'era sempre questa sensazione che si poteva continuare a cambiare.
Ogni volta che si andava alle prove eravamo morti di paura ma pieni di curiosità, e quando uscivamo scoppiavamo di gioia, lui era il nostro guru, il nostro saggio maestro.

G.F.: Facevate un riscaldamento vocale o fisico?

G.B.: No, non facevamo nessun riscaldamento. Partivamo sempre dal testo, Poli ci diceva « Prova, prova e prova ancora ». Lui guardava sempre quello che facevamo con occhi fiammanti, quando eravamo sul palco stava sempre zitto, ci dava lo spazio e il tempo per recitare, poi quando scendevamo ci radunava intorno a sé e ci diceva cosa andava bene e cosa no. Ma la sensazione più bella, che non dimenticherò mai, era questo stato di coscienza che stavamo facendo delle cose belle e giuste culturalmente.

G.F.: Che cosa può dirmi della visione che Poli aveva della Commedia?

G.B.: Io credo che Poli avesse intrapreso questo cammino di reinterpretazione della Commedia dell'Arte perché essa rappresenta un mondo categorizzato, e questo credo io fosse l'aspetto che più l'interessava.
Io non ho ricordi del fatto che lui volesse codificare la Commedia dell'Arte. Noi avevamo un'idea vaga di cosa fosse la Commedia dell'Arte, di che cos'erano gli Zanni, ma non ci dicevamo che stavamo reinventando la commedia. Poli cercava, a mio avviso, di far vedere come alcune categorie umane fossero sempre esistite e come esse continuassero a esistere. In ogni caso fu un momento culturalmente magico.

3. ENTRETIEN AVEC PIEGRIOGIO FASOLO ACTEUR DE L'AVOGARIA

17 août 2014

G.F. : Quando entri a far parte del Teatro a l'Avogaria ?

P.F. : Entro nel 1973, in quegli anni stavo finendo il liceo e mi sarei scritto poco dopo alla facoltà di architettura. Sono rimasto a l'Avogaria un paio di stagioni, era stato un mio amico Mario Zanotto a parlarmene e a spingermi ad andare a provare. Devo dire che Poli mi prese subito in considerazione, ero abbastanza atletico, e a parte il primo spettacolo che ho fatto con lui *Il* , dove facevo l'innamorato, poi nei due anni successivi ho sempre fatto parti da protagonista.
Nella *Commedia degli Zanni* per esempio facevo il primo Zanni e mi divertivo molto.
Nell'arco di due anni (1973-1974) ha partecipato a cinque o sei spettacoli.

G.F. : Sei entrato in compagnia attraverso un provino?

P.F : No, l'unico provino che ho fatto in vita mia è stato con Strehler per *Il Campiello*, e devo dire che fui preso subito, e fu così che mi trasferii a Milano. Poi scelto per sostituire Ferruccio Soleri. Quest'anno, il 12 luglio, ho festeggiato i miei primi 40 anni in teatro da professionista. Di fatti nel 1974 ho avuto la mia prima scrittura, proprio con Poli. Fummo scritturati da Scarpa il direttore del Ridotto per una replica degli *Zanni* ai Giardini Reali. Io sono della generazione di Bepi Morassi, che poi ha preso le redini dell'Avogaria, ma come noi pochissimi altri, che hanno partecipato a quell'esperienza, hanno continuato a far teatro.

G.F. : Quale era lo spazio dedicato della Commedia dell'Arte in quegli anni all'Avogaria ?

P. F. : Negli anni che ho passato all'Avogaria la Commedia dell'Arte ricopriva un ruolo fondamentale soprattutto per la preparazione fisica che noi facevamo.
Lo Zanni è stato il caposaldo della poetica di Poli sul quale ha fatto un lavoro di ricerca molto importante, una ricerca nata con Gian Campi ai tempi di Ca' Foscari e poi ripresa all'Avogaria.
La Commedia degli Zanni, è stato uno spettacolo che all'estero ha avuto un grande successo, poi ha cercato di fare uno spettacolo simile agli Zanni, *Gli ultimi carnevali di Venezia*, ma a mio avviso i due spettacoli non erano assolutamente paragonabili.
La Commedia dell'Arte era sempre presente anche se poi lui andava alla ricerca di forme poetiche diverse, però ci metteva sempre dentro la Commedia.
L'alfabeto dei villani è sicuramente uno degli spettacoli più importanti dell'Avogaria.
Il suo era proprio un teatro di ricerca, nel senso che ricercava un linguaggio e delle forme nuove. Per esempio si era reinventato con i suoi attori, dei quali è importante riconoscerne il merito, i movimenti delle maschere di Commedia, e il loro universo.

Campi ha vissuto Poli quando avevano la stessa età, son partiti insieme, non c'era differenza di età. Noi lo abbiamo vissuto come il maestro, noi eravamo i suoi allievi, era in qualche modo già un regista affermato, e tra noi c'era una bella differenza di età.
Noi eravamo gli allievi che ascoltavamo un maestro.

G.F. : Puoi dirci se Giovanni Poli e Giorgio Strehler all'epoca avevano dei rapporti, dato che hai lavorato con entrambi ?

P.F. : Sono due percorsi molto diversi, perché uno parte dal '500 e l'altro dal '700. I personaggi della Commedia dell'Arte di Poli sono gli antesignani di Pantalone, Arlecchino etc. Sono dunque due forme completamente diverse di Commedia dell'Arte, e tra le due quella di Poli è sicuramente molto più violenta, il suo Zanni è affamato e dunque violento.
Poli ha avuto la fortuna di avere in compagnia un attore fondamentale che è stato Gian Campi, ma come del resto per Strehler è stato fondamentale il lavoro con Moretti. Quando per esempio morì Moretti, si rivolsero a Gian Campi per sostituirlo, dunque vuol dire che Strehler conosceva il lavoro di Poli e che in qualche modo lo apprezzava.
Poli era conosciuto come uno che faceva teatro di avanguardia, che era bravo con i ragazzi ma non altrettanto con gli attori perché con loro bisogna avere piglio, e invece a Poli non piaceva discutere tanto con gli attori.
All'Avogaria c'erano anche degli insegnanti di dizione, di movimento e anche uno psicologo, ma il fulcro di tutto era Poli. All'epoca in cui lavoravo io all'Avogaria c'erano dei seminari saltuari, ma la scuola come è configurata oggi è nata solo dopo la morte di Poli ; mi ricordo che una volta venne anche Gian Campi a far lezione, ma più che altro si lavorava con Poli. Poi, durante l'allestimento degli spettacoli allora si faceva anche un po' di ginnastica, di movimento, di preparazione fisica.
Poli era una figura molto carismatica, che però voleva fare tutto lui, troppo.

G.F.: Parliamo dei suoi numerosi spettacoli-collage.

P.F.: E' semplice, se tu fai un collage fai uno spettacolo che vuoi fare tu, quando invece metti in scena un testo scritto da un altro autore allora fai quello che vuole l'autore.
Poli era molto interessato al linguaggio, ai dialetti e alle diverse parlate anche perché era stato un po' lui a riscoprirle, il suo era proprio un teatro di ricerca ispirato al '500.

G.F.: Come avveniva la creazione di un personaggio ?

P.F.: Noi eravamo inesperti e dunque era lui che per la Commedia dell'Arte ormai dava le indicazioni e impostava i personaggi. Nel dialogo tra lo Zanni e il Pantalone (sonetto) lì invece c'era ancora spazio d'improvvisazione. Potevi aggiungere qualcosina ma nei canoni della stilizzazione. Sulla *Commedia degli Zanni* non potevi andare tanto fuori.

G. F. : Dato che anche tu sei diventato un esperto nell'uso della voce, e del canto, puoi spiegarci in che cosa consisteva esattamente la tecnica del « soffiato »

P. F. : Siccome all'inizio rischi di urlare, perché ancora non sai usare la voce, Poli faceva usare ai suoi attori questa tecnica del soffiato. Ovvero lui ti faceva soffiare invece di pronunciare le parole, e questo permetteva di tenere la voce. Mi ricordo che è un metodo molto efficace, che a me personalmente è servito tantissimo per controllare la voce e irrobustirla. Gli attori più deboli venivano aiutati così

G.F. : Quale era la percezione che si aveva all'estero dell'Avogaria e della sua Commedia dell'Arte?

P. F. : La Commedia dell'Arte all'estero, soprattutto in Europa dell'est era un tripudio, dato che purtroppo non è amata in Italia come è amata all'estero
Quella a Varsavia e Cracovia è stata una tournée veramente eccezionale dal punto di vista artistico, che ho rivissuto solo a Parigi al teatro Odéon con l'*Arlecchino* di Strehler. Noi eravamo giovani, e ovunque si andasse ci divertivamo.
All'estero Poli portava spesso *La Commedia degli Zanni*, perché rappresentava la Commedia dell'Arte, ed è quello che chiedevano all'estero, in più era uno spettacolo completamente costruito sul ritmo : il Dottore che sbuzza sullo Zanni, tutti che lo colpiscono. Invece gli altri spettacoli non venivano capiti.
Nello stesso tempo sono contento di non aver continuato solo sulla Commedia dell'Arte, come ha fatto Ferruccio, io mi sarei preso a testate nel muro. Sono contento di aver iniziato con la Commedia, ma poi di essere passato ad altro.
Poli non aveva un gran rapporto con i suoi attori, non era una persona affettuosa, espansiva, era un rapporto amichevole certo, ma sempre tra maestro e allievo.
Lui scherzava e chiedeva sempre « ma perché fai l'attore e non vai piuttosto a fare l'avvocato? ». In ogni caso io ero veramente molto affezionato a Poli.
Era una persona scorbutica, e quando aveva la malattia era diventato abbastanza antipatico, molto scontroso.
Alla sua morte ci sono state delle difficoltà per sostituirlo, e di fatto non è stato mai sostituito. Era lui il perno, l'accentratore, era lui l'Avogaria.
C'era un certo Perelda a cui Poli dava lo spazio di fare alcuni spettacoli, ma era sempre Poli che sovrintendeva sempre a tutto.

G. F. : Puoi descriverci una vostra « giornata tipo » a l'Avogaria ?

P. F. : Ci si vedeva verso le due o tre del pomeriggio, e si andava avanti sino alle otto. Con Poli si stava abbastanza a tavolino a fare delle letture e poi si montava lo spettacolo.
Gli esercizi che hai visto nel video degli studenti canadesi, venivano fatti nell'ambito della scuola. Però per montare lo spettacolo si facevano gli esercizi specifici allo Zanni, la corsa, il movimento. Ma tutti facevamo tutto perché non si sapeva molto.
Nell'*Alfabeto dei Villani* non c'erano maschere, eravamo tutti a viso scoperto con abiti di stracci, ma era Ruzante, dunque una maschera senza maschera.
Mentre nella Commedia dell'Arte, tu sei uno stereotipo, la maschera ti obbliga a una codificazione del movimento. Mentre nel Ruzante si ha una maschera naturalistica. Anche in lui c'è il personaggio dell'affamato, violento etc. Quando Ruzante (*sic*) da una

coltellata al vecchio e lo uccide il pubblico di certo non ride. Purtroppo non si può più fare da nessuna parte perché non è capito.
L'Alfabeto dei villani piaceva moltissimo al pubblico. Poli usava tutti dei suoni onomatopeici per dare il senso della scorreggia, però tutto senza volgarità.

G.F. : Poli spesso nei sui scritti parla di « Teatro politico »

P. F. : Nel periodo che c'ero io di politico non ho colto niente. Se fare teatro di ricerca è un discorso politico allora si, ma altrimenti no. Il teatro di Poli è un teatro di ricerca.

G.F. : Parliamo delle maschera, della loro costruzione e della loro valenza nel teatro di Poli.

P.F. : Noi lavoravamo sul lavoro già fatto. Avevamo i calchi di Stefano Poli e noi ci facevamo le maschere. Ogni tanto veniva Amleto Sartori a darci delle lezioni, per insegnarci come si facevano le maschere.
Poli era ipertiroideo per questo aveva gli occhi in fuori. La fine mi ricordo che è stata molto triste, mi ricordo che eravamo in un ristorante e gli chiesero come voleva la bistecca (noi lo chiamavamo "bistecca" perché al ristorante mangiava solo quella) se molto cotta o no, e lui risposte in malomodo al cameriere, dicendogli « come vuoi, tanto devo morire ».
Se ho continuato questo mestiere è grazie a lui.

4. ENTRETIEN AVEC TOMMASO TODESCA ACTEUR DE L'AVOGARIA

28 février 2014

G.F. : Quando sei entrato a far parte della compagnia dell'Avogaria?

T.T. : Io avevo solo 15 (sono del '61 e entrai nella scuola nel 1974-75) quando mi sono intrufolato in quella compagnia. Facevo l'ultimo degli zanni, senza nessuna responsabilità scenica di primo piano, mi chiamavano lo "zanni di tappezzeria". Ma in quei pochi anni ho fatto in tempo a registrare la cadenza dei compagni maggiori. Assorbivo tutti, ero come in uno stato di empatia con gli altri attori.

G.F. : Parliamo della visione della Commedia dell'Arte di Giovanni Poli, e che cosa ti sia rimasto della sua lezione?

T. T. : Considero la Commedia dell'Arte come l'espressività pura, che offre la tavolozza con tutte le possibili sfumature. La Commedia dell'Arte porta a un'espressività più ampia, impronta che poi si può modulare rispetto ad altri generi teatrali.
La Commedia degli Zanni fu in assoluto il cavallo di battaglia di Poli.

G.F. : Hai mai preso parte all'allestimento di una delle tante riprese di questo spettacolo?

T.T. : Quando ormai Poli non stava più bene e gli chiesero di montare di nuovo *La Commedia degli Zanni* e all'estero lui diede da fare la regia ai più giovani. Il ruolo più ambito era quello del primo Zanni chiaramente. Noi che eravamo diventati la nuova generazione aspettavamo la distribuzione con impazienza; altri ruoli interessanti per un uomo erano anche quello dell'Innamorato o del Dottore. Il bravo maestro è quello che riesce a valorizzare le caratteristiche di ognuno.
Poli aveva lasciato detto di far interpretare a me il Pantalone.
Nello spettacolo precedente facevo l'uccellino, nella fiaba di Gozzi *L'Augellin Belverde*, con la voce in falsetto; anche quella per me è stata una lezione, saper accettare anche le piccole parti. Ma appunto per questo era strano che mi avesse scelto per il ruolo del Pantalone, era come se avesse intuito qualcosa.
Poli diceva: « Tommaso è fatto per ruoli da caratterista ». Il Pantalone così particolare e estremo, fatto da un giovane di appena 17 ani, diventava tragicomico.

G.F. : Come è avvenuta la trasmissione delle forme e movimenti propri a ogni personaggio che Poli aveva ricreato?

T.T. : È avvenuta partecipando alle recite vere e proprie perché l'attore tira fuori delle cose molto più importanti in queste situazioni. Ho assorbito la Commedia dell'Arte un po' da lui, ma la maggior parte dagli attori più anziani.
Costruire un gran metodo permette all'attore di essere imprigionato in una struttura solida e però all'interno di questo schema si possono trovare delle libertà. Io ho imparato il dialetto recitando. Devo dire che Poli ha veramente condotto un lavoro archeologico di ricostruzione di un linguaggio. Anche noi poco a poco ci costruivamo un repertorio come i comici del XVI secolo. Non avresti voluto fare diversamente da come la pièce era costruita, perché all'interno di questa rigidità si trova estro e improvvisazione. Si parla di

una costruzione talmente artificiale e ricca, che l'artificio diventa assolutamente spontaneo.

G.F.: Anche all'estero riusciva a passare il dialetto che usavate?

T.T.: Guarda, ti risponderò, che anche per noi era un linguaggio incomprensibile almeno sulla carta. Per cui dovevamo fare un lavoro talmente preciso per ricostruirlo, capirlo e farlo capire, che alla fine ci riuscivamo. Come l'attore d'opera che usa un mezzo espressivo estremamente artificiale ma che il pubblico si emoziona lo stesso. Il pubblico dell'epoca sentiva questo linguaggio in maniera empatica, in quanto capacità espressiva : caricatura delle debolezze umane; moti dell'animo fuori dal tempo; l'esorcizzazione di una cosa ridicola nella quale ci si riconosce.
Rispetto al linguaggio utilizzato, al dialetto, succedeva una specie di riesumazione, di qualcosa che si era già sentito. Due aspetti da segnalare : era come se avessimo familiarità con questo linguaggio perduto e in più avveniva un'amplificazione della comprensività, proprio perché grazie al dialetto l'espressività vocale erano così schietta.

G.F.: Parlami delle vostre tournée, della loro organizzazione logistica, e della recezione dei vostri spettacoli.

T.T.: Andare in tournée era un grande lavoro perché Poli doveva adattare tutte le proporzioni rispetto ai grandi teatri, dato quello de l'Avogaria è piccolo. Le prove quando eravamo in tournée erano solo un lavoro pratico di entrate e uscite. Poli ci diceva di : « Respirare la polvere del palcoscenico ».
Poi c'erano anche delle sequenze ritmiche, teatrali, e vocali che si svolgevano a precipizio, in modo incalzante e che dovevano essere perfette, ma quelle le avevamo già provate in sede. Il nostro era come un lavoro di artigianato.

G.F.: Puoi raccontarmi la tournée che più ti è rimasta impressa?

T.T.: Quando siamo arrivati a Moncao di Baviera, io avevo appena fatto la maturità. Il regista Sany Malcho, ci aveva visti recitare *La Commedia degli Zanni*, e scelse me e altri cinque attori dell'Avogaria per mettere in scena un canovaccio all'interno della ricostruzione di una festa del XVI secolo. Bisognava tradurre in azine un testo nuovo, e senza Poli che purtroppo all'epoca era da poco deceduto.
Si doveva trasferire gli stessi personaggi degli Zanni su un altro testo. Il regista si è affidato molto alle nostre invenzioni.
In qualche modo in questa grande inventiva e libertà c'era un grande senso del rigore che ci aveva insegnato Poli. Mantenere una certa sobrietà una volta raccolta la grande inventiva. Ci deve essere un auto disciplina, un autocontrollo.
Arrivammo a Monaco come se fossimo l'armata Brancaleone, eravamo cinque attori e due musicisti e per noi era il primo lavoro pagato. Arrivati davanti alla porta del bellissimo teatro di Monaco, quasi quasi non ci volevano far entrare, non credevano che potessimo essere noi giovani, il gruppo di artisti inviato dall'Italia per le pantomime.
Dovevamo inventare delle pantomime sui madrigali barocchi che l'orchestra suonava. Nel barocco ci si deve entrare quasi in trance, perché ha un tempo proprio molto dilatato, con ripetizioni. Era una grandissima produzione, 140 artisti tutti riuniti a Monaco per inscenare questa festa rinascimentale. Ogni gruppo provava separatamente, e quando toccava a noi italiani - non lo dico per vantarmi - avevamo tutti gli altri artisti dietro le quinte a guardarci. Durante il corso delle settimane di prove avevamo guadagnato la stima di tutti.

La sera dello spettacolo, che durava tre ore, durante la nostra scena venne giù il teatro. I tecnici, gli elettricisti arrampicati sul graticcio del teatro, dove ci sono le luci, non volevano perdersi la scena. E questo era la cosa fenomenale perché loro non erano un pubblico colto ma erano persone normali. La nostra scena era come un fuoco d'artificio, che non mancava di sospensione e che il pubblico aveva apprezzato tantissimo, sino al battimento dei piedi.
Questo boato finale per prenderci il meritato applauso che forse è il più grande che ho mai ricevuto. Io lo considero come un omaggio postumo a Poli. Credo che in fondo sia tutto il riconoscimento che si doveva a Poli, un riconoscimento postumo a livello internazionale. L'applauso non si spegne rimane come un'eco.
Il teatro di Poli era un teatro esaltante e non da esaltati. Era una sfida con se stessi e un gioco di squadra, dove non c'erano rivalità

G. F.: Perché secondo te Poli non si è mai allontanato troppo da Venezia? E soprattutto perché vi è tornato proprio all'apice della sua carriera, in quell'inizio di anni Sessanta che lo avevano portato ad avere successi importanti a Parigi, a New York e anche in Italia?

T.T.: Il papà di mia madre è stato uno dei direttori del coro della Fenice, e tra l'altro amico di Malipiero, si chiamava Sante Zanon. Signore delle colline trevigiane poco conosciuto, quasi dimenticato che oggi è stato riscoperto anche per le sue composizioni. E per esempio quando mio nonno fu chiamato a dirigere il coro della Scala ci ha pensato molto a lungo perché voleva restare nella sua Venezia. Non andò per esempio neanche in America dove era stato chiamato.
Poli, come mio nonno, voleva restare nell'anonimato. Poli si occupava poco di farsi conoscere. Lui aveva l'esigenza di montare gli spettacoli e di farli girare, faceva minimo due tournée estere all'anno. Secondo me Poli in sordina nel '900 è stato quello che ha fatto riscoprire la Commedia dell'Arte, sia come ricostruzione, sia come uno stile che lui aveva creato attingendo anche all'esperienza di Grotowski e Stanislavski. Di fatti lavoravamo sull'immedesimazione dei personaggi come facevano le scuole russe.
Il teatro a l' Avogaria aveva un alone di mangia. E il Ministero lo finanziava perché portasse la cultura italiana nel mondo. Viaggiare di città e città è stato per me l'insegnamento più grande.

5. ENTRETIEN AVEC PAOLO BERTINATO, AVECTEUR DE L'AVOGARIA, SUR LE SPECTACLE *MAMOLE E BULI*

5 novembre 2014, Venise

G.F. : Mamole e Buli è uno spettacolo importante nella carriera artistica di Poli, è il primo e unico spettacolo dove si afferma in quanto autore *à part entière*. Perché secondo te sceglie di affrontare la tematica della prostituzione?

P.B. : Rispondo alla tua prima domanda con un'altra domanda: perché affrontare il tema della carestia, dell'amore, o della guerra? Tutti temi trattati ampiamente da Poli

G.F. : E allora quale, a tuo avviso, il senso che Poli dava a questo spettacolo ?

P.B. : Nel suo teatro è sempre presente un concetto di universalità, che può essere recepito a tutte le latitudini e nel tempo: l'uomo con le sue necessità e debolezze è lo stesso a Venezia, Roma o Parigi.

G.F. : Potevano esserci in questa scelta riferimenti al presente degli anni '70 che non si evincono dal testo?

P.B. : Credo che questo fosse l'ultimo dei suoi pensieri! Anzi lo escluderei.

G.F. : Perché allontanarsi tanto dal mondo dalle maschere, andando quasi all'opposto della sua ricerca spogliando addirittura l'attore /attrice di ogni indumento? Penso per esmpio alla scena delle flagellate.

P.B. : Non dimentichiamo che Poli nella sua carriera ha fatto di tutto!
Ha affrontato i generi più disparati, anche contemporanei.
Fu instancabile ricercatore di testi, sia drammatici che letterari, in lingue venete ed altro. Poi si occupò anche di Commedia dell'Arte e ne uscì *La Commedia degli Zanni*. Ma il suo modo di fare teatro non cambiava: gesto astratto e "universale"; è molto difficile spiegare ciò senza poter fare degli esempi! Per questo io non direi che con *Mamole e Buli* andò all'opposto della sua ricerca. A quell'epoca il suo stile era ben consolidato e codificato.
La scena alla quale ti riferisci era molto molto astratta, non c'era contatto fisico tra flagellata e flagellatore. Niente realismo! non si vedevano le frustate, se non nel movimento, sempre molto armonico, delle attrici.

G.F. : Il pubblico scopriva per la prima volta figure storiche come quella di Veronica Franco? Oppure c'era all'epoca un'attenzione particolare per questo filone di ricerca?

P.B. : Forse qualcosa era stato già teatralizzato, ma non ricordo bene. In ogni caso la figura di Veronica Franco era nota.
No, non era un filone "alla moda", come al cinema potevano essere i vari "decameroni" fatti dopo quello di Pasolini

G.F. : Quale la reazione del pubblico in generale ? Diversa a Venezia che in altri luoghi (tournée) ?

P.B. : Lo spettacolo non venne ripreso. Non aveva le peculiarità di uno spettacolo da esportazione.
Ne venne fatta una nuova edizione nel '99 (se ben ricordo) per la regia di Stefano Pagin, per la quale io feci i costumi e una nel 2010 con la mia regia.

G.F. : Ho letto in alcune recenzioni dell'epoca che lo spettacolo desta scalpore e viene interdetto ai minorenni. In cosa la condizione della donna nel XVIII secolo risuona nell'immaginario collettivo degli anni '70? Quali le analogie consce o inconsce?

P.B. : Nel 1976 la rivoluzione sessuale c'era già stata...la pillola anticoncezionale ed altri contraccettivi erano di uso comune, proprio come oggi. Quella fu una censura preventiva...il linguaggio, anche se pertinente, era piuttosto scurrile...diciamo non adatto a ragazzini. Ma le immagini erano molto caste; era come vedere certe nudità nei quadri esposti nelle Chiese!
L'immaginario collettivo negli anni '70 non era poi così diverso da quello di oggi! In fondo era uno spettacolo concepito negli anni '70, che anche se lontani, non sono il medioevo!

G.F. : Ricordi, reazioni particolari di femministe? o di uomini particolarmente toccati ?

P.B. : Lo spettacolo ebbe molto consenso. Le femministe non potevano che esserne soddisfatte

G.F. : Come reagisce la compagnia a questo cambio di rotta ?

P.B. : Eravamo molto contenti. Alcuni di noi davano una mano. Io ricordo che fui mandato da Poli in biblioteca Marciana a consultare *Il trenta e uno della zaffetta* di Veniero perché non esisteva una edizione moderna

G.F. : Come avete lavorato sul testo di *Mamole e Buli* di Poli?

P.B. : In un primo momento si son provate in lettura le scene, la cui scrittura era completata o da ritoccare. Poi quando fu disponibile il copione definitivo, a tavolino, come normalmente si fa, poi in piedi.

G.F. : Cosa puoi dirmi della scenografia ? Hai ricordi particolari ?

P.B. : Più che una scenografia intesa come *décor* era un impianto praticabile a tanti livelli e scalini che diventavano di volta in volta i gradini di un ponte, una casa, la riva di un canale, i tavoli di una osteria ecc. Tutto nero, sul nero delle pareti. Un uso sapiente della luce che scopriva i personaggi con discrezione pittorica faceva il resto. Poli era un vero pittore con la luce.

G.F. : Era presente un accompagnamento musicale?

P.B. : Non c'era commento musicale, solo Nane, ubriaco all'osteria, intonava una villotta “o siestu benedeta mora mora.... ”.

G.F. : Quali sono i tuoi ricordi in quanto attore? Che tipo di recitazione veniva utilizzata?e quali le scene più fortunate?

P.B. : Eravamo giovani con l'incoscienza tipica dei giovani; ci si tuffava a capofitto in una recitazione di "temperamento"!
Le scene che io preferivo allora, erano quella di Catarinella, che chiudeva il primo tempo e l'ultima, con le mamole cieche agli Incurabili. Oggi mi piacciono tutte, non saprei scegliere.

G.F. : Attraverso questa ricostruzione storica pensi che Poli volesse portare un messaggio al pubblico dell'epoca ? se si quale?

P.B. : Di certo, non c'era giudizio morale ne' la volontà di insegnare qualcosa...

G.F. : La *piéce*, alla lettura, sembra una *piéce* molto oscura, con pochi momenti comici, e un finale quasi tragico…la sifilide porta con sè i corpi e i ricordi… non c'è futuro per le prostitute che rapprentano Venezia. Non c'è dunque futuro per la città?

P.B. : Si, molto oscura....fangosa, una città buia e pericolosa, ma alla fine si riscatta nel ricordo delle mamole cieche che scoprono una Venezia paradisiaca, piena di luce, di erba verde, di giochi di bimbi, di pescatori abbronzati dal sole....un epilogo molto salvifico...
Una domanda che mi son sempre posto e alla quale anche oggi, dopo tanti anni non saprei dare una risposta è questa : « perchè la Mamola numero 1 nel suo delirio invoca più volte Nino? e non Nane, o Nani...o Toni....»
Nino era il diminutivo col quale veniva chiamato Poli dalle persone a lui più vicine!

6. ENTRETIEN AVEC ARLETTE SANDERS - DONNA PASQUA, ACTRICE DANS LE *BAROUF À CHIOGGIA* (1971)

22 février 2013 à Montréal

G.F. : Mme Sanders, je voudrais vous poser des questions concernant le spectacle *Barouf à Chioggia* mis en scène par Giovanni Poli au Théâtre du Rideau Vert en 1971, ici-même à Montréal.

A.S. : C'est un des grands et beaux souvenirs de ma vie.

G.F. : Quels sont les autres ?

A.S. : Un autre beau moment a été quand j'ai travaillé avec Jean Vilar au théâtre de Chaillot. Je me rappelle que je lui avais écrit une lettre pour être auditionnée. Le jour où je suis allée à Chaillot avec mon pianiste, je suis montée sur scène, une énorme scène, et je me rappelle de Vilar tout au fond qui me demande de chanter. Rentrer à Chaillot a été comme rentrer dans une religion, on répétait de huit heures du matin à minuit.

G.F. : Savez-vous pour quelle raison la direction du Rideau Vert invite Poli à Montréal ?

A.S. : La direction de l'époque du Rideau Vert avait contacté M. Poli parce qu'ils l'avaient vu au Théâtre des Nations à Paris, et ils savaient qu'il avait eu le prix pour la meilleure mise en scène. Pour nous, il avait obtenu les prix les plus importants du monde concernant la *Commedia dell'Arte*. En tout cas, c'est une personne qui travaille bien, on le voit tout de suite. Quand il est arrivé au Canada, il ne connaissait personne, même pas les acteurs, et quand il a fait les sélections, s'il y avait un acteur qui ne lui plaisait pas il ne le prenait pas. Parce qu'au Théâtre du Rideau Vert, il n'y a pas de troupe; alors on était des acteurs qui étaient engagés au fur et à mesure.

G.F. : Quand la direction vous a présenté le texte *Barouf à Chioggia*, vous le connaissiez déjà ou pas ?

A.S. : Pas du tout. À la première lecture je me suis dit: « Mais qu'est-ce-qu'on va faire de tout ça ? »

G.F. : Pour quelle raison ?

A.S. : Parce qu'il y avait beaucoup de texte mais pas d'action, ou du moins à une première lecture du texte.

G.F. : Comment se sont déroulées les répétitions ?

A.S. : Nous travaillions avec M. Poli sur la musique de Vivaldi. Il battait la mesure et nous disait : "La battuta, la battuta, faites attention à la battuta!". Et si on ratait une mesure, on reprenait du début.
On travaillait assis, il ne fallait pas bouger; nous sommes restés assis pendant des semaines et des semaines sans bouger, les directrices du Rideau Vert, elles s'arrachaient les cheveux.

Poli disait toujours : « Ne faites aucun mouvement; le jour où vous vous lèverez, vous ferez les gestes du personnage, autrement vous ferez des gestes faux - il nous disait - lisez, lisez seulement le texte » et ainsi pendant environ trois semaines nous sommes restés assis à répéter le texte.

G.F. : Combien de temps est resté Poli pour cette production?

A: A.S. : Pas tellement de temps, on a dû répéter huit heures par jour pendant un mois, pas plus.
Puis il nous disait: « Imaginez vos accessoires, et puis nous ferons construire les accessoires que vous avez imaginés! ». Ce n'était pas la production qui nous donnait les accessoires, mais c'était nous qui nous imaginions nos accessoires.

G.F. : Et après, est-ce-qu'ils vous les ont vraiment donnés ?

A.S. : Bien sûr !

G.F. : J'imagine que c'était une manière nouvelle de travailler.

A.S. : Tout à fait, et quant on répétait, on "par-lait-par-sy-lla-bes" [Arlette parle en séparant tout les syllabes comme elle faisait à l'époque] parce qu'il voulait que le camarade sache sur quelle syllabe devoir avancer ou faire un geste.

G.F. : Donc tout était extrêmement précis ?

A.S. : Ouh-la-la, tout, absolument tout. Il fallait ouvrir les fenêtres, fermer les fenêtres tout ça sur le rythme du texte et avec une précision extraordinaire.

G.F. : Pendant le spectacle il y avait de la musique ?

A.S. : Pendant les répétitions, il y avait du Vivaldi, mais pendant la pièce je ne crois pas, non.

G.F. : Selon vous, quelle était l'idée que Poli se faisait de la mise en scène ?

A.S. : Sûrement, son idée de mise en scène était très particulière. Il voulait nous faire absorber entièrement le personnage. Il voulait absolument que nous soyons sur scène des êtres humains et non pas des personnages; il fallait donc absorber de l'intérieur le personnage. Normalement, nous n'avons pas le temps pour ces choses-là, mais Poli travaillait comme ça. Puis, il travaillait avec tout le monde de la même manière, il ne faisait pas de différences entre rôle principal et rôle secondaire.

G.F. : Parlez-moi un peu de votre rôle, de Donna Pasqua.

A.S. : C'était une femme de pêcheur. C'était des gens qui avaient une vie rude, une vie difficile. Je me rappelle que l'on faisait de la dentelle.

G.F. : Quels sont les moments de la pièce qui vous ont marquée le plus ?

A.S. : Sûrement la scène quand Guy Hoffman entre dans le bureau de Goldoni, parce qu'il faisait une demi-heure, vingt minutes d'improvisation. Il faisait sortir des poissons de partout, de son blouson et de son pantalon. C'était une scène très drôle.

G.F. : Il y avait des changements de scènes ou pas ?

A.S. : Non, jamais. La scène était en pente, et je me rappelle que ça faisait mal aux jambes mais il n'y avait pas de changements de scène. Mais je me rappelle quand on claquait les volets, c'était magnifique.

G.F. : Pendant les répétitions du spectacle, est-ce-que Poli vous a fait travailler aussi sur les personnages de *Commedia dell'Arte* ou pas ?

A.S. : Non, pas tant que ça. Mais je vous dis j'aurais payé pour retravailler encore avec lui.

G.F. : Selon vous, est-ce-que Barouf à Chioggia avait quelque chose à voir avec la *Commedia dell'Arte* ?

A.S. : Oui, parce que c'est du Goldoni, même si il n'y a pas de masques. Il nous parlait de Chioggia, de la différence des dialectes. Il nous parlait en italien, et moi j'étais la traductrice officielle.

G.F. : Il ne parlait pas français ?

A.S. : Non, pas du tout.

G.F. : C'est intéressant parce que dans la vidéo que j'ai retrouvée, celle du stage qu'il donne à Venise en 1975 à des étudiants québécois, il parle français. Est-ce-qu'il est resté pendant tout le temps des représentations ou est- il rentré en Italie après avoir monté la pièce ?

A.S. : Il est parti et puis il est revenu quand nous avons fait le gala pour la ville de Venise.

G.F. : Pourquoi selon vous le Théâtre du Rideau Vert ne l'a jamais plus rappelé ?

A.S. : Ce sont des mystères des directeurs du théâtre. Sans doute, parce que c'était aussi un monsieur qui savait ce qu'il voulait et on ne pouvait pas faire passer une chose qu'il ne voulait pas. Et puis très tôt, il est tombé malade.

G.F. : Mais la direction du théâtre était contente du spectacle ?

A.S. : Bien sûr, c'était un succès formidable. Même des grands producteurs de New-York étaient venus nous voir, ils avaient adoré le spectacle.

G.F. : Vous avez rejoué la pièce après cette expérience avec Poli ?

A.S. : Non, pas moi. Mais la pièce a été reprise par un metteur en scène, vingt ans plus tard. Mais ce n'était pas bien ; moi je n'ai même pas voulu aller la voir.

G.F. : Selon vous, quelle était la particularité du travail de M. Poli ?

A.S. : La rigueur, et puis il savait parfaitement ce qu'il voulait; il savait exactement ce qu'il fallait faire. Quand on travaillait par syllabes pour savoir à quel moment le personnage avançait, il fallait par-ler-tout-len-te-ment-comme-ça et ce n'était pas facile.

G.F. : C'est à dire que lui avait déjà étudié la pièce avant de commencer les répétitions ?

A.S. : Evidemment, parce qu'il savait exactement où il allait. C'est pour ça que, quand il a fait les sélections, il savait parfaitement quel acteur il voulait et quel autre il ne voulait pas. J'en garde un souvenir merveilleux, vraiment merveilleux.

G.F. : Donc, même pour un acteur professionnel, c'était un plaisir de travailler avec lui ?

A.S. : Tout le monde a aimé travailler avec Poli, même si c'était très exigeant et qu'il fallait se concentrer extrêmement, c'était une concentration perpétuelle. Il y a des acteurs qui ont eu des crises de nerfs, tellement c'était dur de travailler avec lui.

G.F. : Vous avez joué la pièce seulement au Théâtre du Rideau Vert ?

A.S. : Non, le 7 décembre nous avons joué le spectacle à l'occasion d'une cérémonie de soutien pour la ville de Venise sur la Place des Arts, qui est le théâtre le plus beau de Montréal.

G.F. : Et ça avait bien marché ?

A.S. : Oui ça avait bien marché, mais le public était pour la plupart anglophone, donc ne réagissait pas de la même manière que le public francophone et alors, cette fois là, c'est nous qui avions eu le fou-rire.

G.F. : Savez-vous si Poli est revenu travailler à Montréal ?

A.S. : Peu de temps après, il est revenu à Montréal pour faire une nouvelle mise en scène, si je me souviens bien, c'était à l'Ecole Nationale d'art dramatique; dans les mêmes jours, au Théâtre du Rideau Vert on jouait Brecht.

G.F. : Quelle est le souvenir que vous gardez de Poli ?

A.S. : Poli était un homme très sympathique, et sa femme, qui l'avait accompagné, était très charmante aussi. Pour moi, Poli était le plus grand connaisseur de *Commedia dell'Arte*, ses yeux étaient pétillants de vie et d'intelligence. Et de plus il adorait la tarte aux pommes; il était fou de ça.

7. ENTRETIEN AVEC LENIE SCOFFIÉ-DONNA LIBERA, ACTRICE DANS LE *BAROUF À CHIOGGIA* (1971)

22 février 2013 à Montréal

G.F. : Je voudrais vous poser des questions concernant le spectacle *Barouf à Chioggia* mis en scène par Giovanni Poli.

L.S. : C'était extraordinaire, pour moi c'était un des plus beaux souvenirs de théâtre de ma vie; je suppose qu'Arlette a dû vous dire la même chose. C'était vraiment quelque chose d'extraordinaire de travailler avec lui.

G.F. : Pour quelle raison? Pouvez-vous me parler de sa méthode de travail avec les acteurs?

L.S. : Il ne nous forçait pas, à un moment donné on en a eu marre, on se disait : « Mais quand est ce qu'on va se lever ? « On ne faisait que des tours de table, et on parlait, on parlait, on parlait des personnages, de Goldoni. Et il nous disait : « Imaginez comment ils vont être habillés, imaginez vos accessoires, imaginez ce qu'ils vont faire, et vous me le dites ; vous me dites ce que vous le voyez faire ». Et je lui disais : « Mais vous ne me dirigez pas » et lui répondait : « Non, je ne fais pas ça, parce que votre vérité est votre vérité à vous, elle n'est pas la mienne, donc ne me demandez pas de vous faire voir comment moi je ferais ; il y plusieurs vérités dans un seul personnage. On peut jouer de plusieurs façons mais le tout c'est qu'il soit vrai ». Et alors, pour lui, la chose importante c'était la battuta, tout le temps il disait : « La battuta, la battuta, la battuta ». On a fait tellement de tours de table que l'on s'est dit : « Mais a quel moment on va se lever ? » On était peut-être à une semaine des générales, et nous avons commencé à avoir vraiment peur, on se disait : « Mais ce n'est pas possible. Comment on va retenir la mise en scène ? ». Et lui nous répondait : « Mais il n'y a pas de mise en scène, vous vous allez tout trouver ; c'est vous qui allez la trouver tous seuls » et nous alors [Lenie baisse sa voix] on s'est dit : « Mais il est vraiment fou ce type, comment on va faire ? ».
Alors, après ça, on a travaillé pour les pieds. Il y a eu des fois, quand on était encore autour de la table, où on travaillait pour la respiration, alors il fallait respirer dans la respiration de l'autre, de façon à enchaîner. Il ne fallait pas qu'il y ait de temps mort entre les deux répliques ; c'est à dire qu'à l'intérieur de notre réplique, on pouvait prendre tout le temps que nous voulions, mais après, entre une réplique et l'autre, non. Votre réplique est ma réplique, vous arrêtez de parler et moi j'enchaîne, non! Ça ne va pas. Vous arrêtez de parler et moi je suis déjà en train de parler sans me précipiter. Donc il faut que ma respiration soit prise dans votre respiration. Et donc autour de la table on répétait pour ça. « Le texte? - il disait - Je ne veux pas que vous appreniez le texte », « Ouh-la-la - on se disait - il est bizarre ce type-là, qu'est ce qu'il est bizarre! Il ne veut pas que nous apprenions le texte, il ne veut pas nous faire de mise en scène, il ne veut pas nous dire ce

que nous allons avoir comme accessoires » et puis tout cela s'est fait tout seul, effectivement. Parce que quand on s'est levés, on avait fait tellement de tours de table, on avait tellement appris à respirer dans la respiration de l'autre que les répliques arrivaient tout de suite. On a jamais appris ce texte là, et on l'a toujours su, c'est ça qui était extraordinaire avec lui. Alors là, on s'est mis à se déplacer, mais il ne nous a pas dit : « Sur telle réplique, elle s'en va là, sur telle autre réplique, elle tourne le dos », non! Il nous disait : « Aujourd'hui vous allez travailler pour les pieds! Seulement pour les pieds, dites ce que vous voulez comme texte. Mais le texte on le savait puisqu'on l'avait tellement dit, et redit et archi-dit dans la respiration de l'autre, qu'on savait tout. Et là il nous dit: « On répète pour les pieds » et les mouvements sont arrivés.

G.F. : Qu'est-ce-que ça veut dire: « répéter pour les pieds? »

L.S. : Pour les pieds; c'est à dire que vous devez faire un mouvement, parce qu' il vous est venu à vous de le faire et non pas parce que c'est lui qui vous l'a dit [elle se déplace, prend un peu de distance et en marchant vers moi dit] : « Mais tu ne me comprends pas? » et elle le fait deux fois, [la seconde fois elle fait seulement le mouvement des pieds sans la réplique] ça m'est venu tout seul de dire « Mais tu ne me comprends pas ? » en avançant.
Alors, on répétait pour la respiration de l'autre, on répétait pour les pieds, on imaginait les accessoires. Les accessoiristes, elles s'arrachaient les cheveux aussi, parce qu'elles se disaient: « Comment on va faire pour réaliser tout ça ? ».

G.F. : Poli a vraiment demandé tous les accessoires à la fin ?

L.S. : Oui, tout à la fin.

G.F. : Pour les costumes, comment ça c'est passé ?

L.S. : Alors là c'était la même chose. Il nous disait : « Qu'est ce que vous aimeriez avoir ? », et moi je disais : « Un grand jupon, et puis j'aimerais avoir des chaussures pas trop basses, mais pas hautes non plus ». Et Lui: « Bien, on va demander qu'ils amènent des chaussures pour répéter ». Alors petit à petit on a eu les choses, mais on était assis ; alors moi, je regardais mes chaussures, je regardais ma jupe, mais on était assis. Mais quand on s'est levés, tout s'est fait naturellement.

G.F. : J'ai vu dans les photos que les jupes des femmes avaient une coupe très particulière, c'est-à-dire qu'il y avait la possibilité de les monter sur la tête comme si c'était des capuches.

L.S. : Oui, c'est vrai, et c'est Giovanni Poli qui a demandé ça au costumier François Barbeau, qui a souvent fait des costumes pour la Comédie Française. Les robes des femmes étaient très saillantes, très flatteuses tout en étant très simples. Et aussi le

décorateur - Robert Prévost - était une grosse pointure de l'époque. En tout cas, beaucoup de personnes qui étaient dans cette production ont fait des carrières internationales.

G.F. : Sauf Poli, qui a fini sa vie dans son Théâtre à Venise avec des acteurs non professionnels.

L.S. : Non professionnels!!! [Lenie crie] Ce n'est pas vrai !

G.F. : Si, c'est vrai, avec des étudiants ; et il a créé son école de théâtre gratuite en 1974.

L.S. : Il n'a pas gagné sa vie avec le théâtre?

G.F. : Si, mais il n'a pas fait fortune.

L.S. : En effet, il fallait que ce soit des acteurs non professionnels pour faire des projets de recherche ; on ne peut pas payer un acteur pour répéter pendant un an. Même si Poli était quelqu'un de timide et d'un peu effacé, il savait parfaitement ce qu'il voulait, et il savait arriver à ce qu'il voulait en vous donnant l'impression que c'était vous qui y étiez arrivé tout seul. Il vous donnait l'impression que vous trouviez tout vous-même. Un homme qui avait un talent extraordinaire.

G.F. : Vous étiez en train de parler des répétitions, donc vous êtes restés assis combien de temps ?

L.S. : Jusqu'à la semaine avant la générale.

G.F. : Les répétitions ont duré un mois ?

L.S. : Plus d'un mois. On se voyait tous les jours pendant plusieurs heures. Mais ça se faisait tellement gentiment. C'était d'une façon tellement agréable. Vous n'avez jamais travaillé avec des anglais?

G.F. : Non.

L.S. : Alors, les anglais ont une façon de travailler qui est totalement différente. Ils travaillent sept heures par jour et vous arrivez avec le texte su. Mais c'est ridicule. C'est le meilleur moyen d'avoir un trou. Parce qu'on n'apprend pas le texte de façon logique, on l'apprend de façon répétitive. Il n'y a rien de logique là-dedans. Tandis qu'avec Giovanni, jamais nous n'avons eu un trou, et il ne nous a même pas traversé l'esprit que nous puissions avoir un trou. Jamais, ce n'était pas possible.

G.F. : Parce que tout était logique ?

L.S. : Oui, on était en situation. Les accessoires ne pouvaient pas nous déranger parce que c'était nous qui nous les avions inventés ; la respiration dans la respiration de l'autre : les mots ne pouvaient pas nous manquer puisqu'ils venaient automatiquement ; et le mouvement ne pouvait pas manquer non plus puisque c'est nous qui y avions pensé.

G.F. : C'était vraiment aller à l'essence de l'acteur.

L.S. : Oui, et c'était tellement différent de tout ce que nous avions fait jusqu'à présent ; qu'est ce que c'était beau, très beau !

G.F. : Et alors, la figure de Poli, du metteur en scène, ce qu'il représentait ?

L.S. : Il nous dirigeait dans tout ça. Lui c'était le cuisinier, nous étions la pâte que l'on pétrit et puis on mettait tout ça au four et elle levait normalement. Et il avait tout à fait raison, le rythme, que ce soit la battuta pour parler ou la battuta pour les pieds, c'est une question de battuta. Si on n'a pas le bon rythme, ça ne marche pas ; il n'y a rien à faire.

G.F. : Madame Arlette me disait que vous répétiez sur la musique de Vivaldi ?

L.S. : Oui, oui, c'est vrai. Et qu'est ce que c'était merveilleux! La battuta, la battuta [Lenie rit].

G.F. : Et vous vous rappelez quelle musique de Vivaldi c'était ?

L.S. : Non, je ne me rappelle plus, mais moi j'adore Vivaldi de toute façon. Mon Dieu quel beau souvenir c'est ! Une autre chose extraordinaire était que les figurants - ceux qui ne parlaient pas - ne répétaient pas avec nous, mais ils répétaient à côté. Cela faisait qu'ils ne perdaient pas de temps et nous non plus ; et ça pour moi c'était génial. Quand on est arrivé en salle, nous avons vu pour la première fois les figurants, et ils se sont insérés parfaitement parce qu'ils avaient répété eux aussi de leur côté avec Giovanni et avec un répétiteur ; et ils savaient très bien ce qu'ils avaient à faire ; ils avaient inventé leurs objets aussi.
La figuration arrivait sans qu'on s'en rende compte, et ça c'était une autre chose extraordinaire du travail avec Poli, c'est à dire que tout d'un coup, sur la scène, il y avait plus de vingt figurants mais on ne les avait pas vu arriver, on ne les avait pas vu se placer et tout d'un coup ils étaient là, comme dans la scène des pêcheurs. Dès qu'il y avait des scènes de pêcheurs ou des disputes, ils étaient là.

G.F. : Comme il n'y a pas de photos avec les figurants, je n'étais pas au courant de leur existence.

L.S. : Ils étaient vraiment beaucoup pourtant et ils étaient souvent en scène. Il faut savoir que la scène du Rideau Vert était vraiment petite. Si on était côté jardin et il fallait rentrer

en scène côté cour, on était obligé de sortir par derrière le théâtre, dans la rue, et de faire le tour avec les costumes et tout.
Le décor était en bois et toile. Prévost était un excellent décorateur mais il était daltonien, ce qui fait que toutes ses scénographies étaient toujours dans les tons du brun, du rouge, du beige, du sépia, c'était toujours dans ces mêmes couleurs-là et c'était très très beau.
Sur les murs latéraux il y avait des fenêtres, parce qu'il fallait parler par là quand on s'insultait et quant on s'engueulait et après, on fermait les fenêtres en faisant un grand bruit.

G.F. : Donc il n'y avait pas de changement de scènes ?

L.S. : Non, on amenait seulement les chaises et la table.

G.F. : Est-ce que la pièce originale avait subi des coupures ou pas ?

L.S. : Non, aucune coupure ; dans Goldoni on ne pouvait pas couper.

G.F. : Comment Poli a procédé aux sélections pour cette production ?

L.S. : Je pense que les deux directrices du théâtre de l'époque avaient dû convoquer pour les sélections presque la moitié de la ville de Montréal. Là aussi, ça n'a pas été une audition comme les autres, c'était tellement bizarre. Il nous avait fait installer tous sur la scène, et il cherchait des gens qui pouvaient aller les uns avec les autres. On n'a pas passé d'auditions individuelles, on était tous là en même temps sur scène. Alors on ne savait pas trop quoi faire, parce que c'était la première fois que l'on faisait une audition tous ensemble. On avait peur de se copier l'un l'autre, mais Poli nous demandait seulement de nous asseoir à côté d'une personne plutôt que d'une autre, et puis à la fin il nous a communiqué la distribution.

G.F. : Ça veut dire quelque part que lui était sûr de pouvoir faire sortir ce qu'il voulait de n'importe quel acteur ; et pour cela, il se concentrait seulement sur l'aspect visuel de la pièce lors des auditions.

L.S. : Ça je ne sais pas ; mais en tout les cas, il ne faut pas oublier qu'il y avait des grosses pointures qui étaient là, avec nous, à passer les auditions. Guy Hoffman par exemple n'était pas le genre d'acteur qui pouvait passer une audition, il était déjà bien trop connu à l'époque pour avoir besoin de passer une audition; et je pense aussi qu'il aurait assez mal pris si il avait su que c'était une audition.

G.F. : Donc c'était un casting important.

L.S. : Ah oui, il y avait des noms connus pour l'époque, surtout lui, Guy Hoffmann était la star absolue de la pièce. Il ne faut pas oublier que Guy avait été appelé à jouer à la Comédie Française, et pour devenir sociétaire. Mais il n'avait pas accepté.

G.F. : Mais il avait accepté de travailler avec Poli ?

L.S. : Oui, mais sûrement pas de passer une audition, il ne devait pas savoir qu'il s'agissait d'une audition.

G.F. : Est ce que vous avez travaillé sur les relations entre les personnages ?

L.S. : Oui, bien sûr, à un moment donné - nous étions encore assis autour de la table - il nous disait : « Inventez le texte, inventez-le, pour trouver d'abord les relations entre vous ».
Toutes les filles, nous étions pareilles, amies et ennemies en même temps. Nos costumes étaient tous pareils, mais le jeu était différent. Parce que c'était un petit village où tout le monde était plus ou mois parent, tout le monde se ressemblait un peu.
Il y avait un truc qu'il nous avait dit, qu'ils se donnent tous un surnom ; et alors on avait trouvé pour Isidore, le juge, le surnom de « Pic-à-glace » parce qu'il était radin.

G.F. : Vous faisiez quel personnage dans la pièce ?

L.S. : Je faisais une des femmes de pêcheurs qui - je ne sais pas si dans la pièce elle est sourde - mais Poli m'avait dit : « Comme elle veut gagner du temps peut-être qu'elle pourrait être sourde ou qu'elle pourrait faire semblant d'être sourde, pour faire répéter les autres ». Parce que quand on fait répéter les gens, ça nous donne le temps de penser à la réponse. [Lenie rit] C'était formidable. Il m'avait dit aussi: « En général les gens qui sont sourds ou qui pensent être sourds parlent fort ».

G.F. : Donc vous parliez fort ?

L.S. : Très fort.

G.F. : De quels autres personnages vous vous souvenez ?

L.S. : Il y avait aussi Guy Hofmann, lui était tordant, il avait demandé à Poli : « Bon, qu'est-ce-que je vais faire ? » et Poli lui avait répondu : « Mmm je ne sais pas trop, en Italie en général les gens qui interprètent ce rôle-là ils inventent un peu ». À qui il a dit ça, il a dit ça à Guy ! La scène qui devait durer trois minutes en durait quinze. Les gens pleuraient de rire dans la salle.

G.F. : C'était la scène dans le bureau ?

L.S. : Oui.

G.F. : Elle était donc jouée en improvisation ?

L.S. : Oui en improvisation, et alors les gens riaient, c'était la scène avec le juge et même lui en riait tellement qu'il était obligé de se tourner de dos pour ne pas se faire voir par le public, parce qu'il n'arrivait plus à jouer. C'était une merveille de jouer ça.

G.F. : Guy Hoffman a improvisé différemment chaque soir selon ses désirs ?

L.S. : Oui, mais il mimait, il ne parlait pas, parce qu'il faisait partie des paysans et Isidoro c'était un vénitien, alors quand Guy - Patron Fortunato - parle au début de la scène, le vénitien lui dit qu'il ne comprend pas, et alors il partait en improvisation et il commençait à faire du mime. Oh mon Dieu, c'était à mourir de rire ! Mais Giovanni Poli, c'est la seule personne avec qui j'ai travaillé de cette façon-là, c'était unique comme manière de travailler, et je comprends pourquoi les élèves sont allés le voir en Italie.

G.F. : Pourquoi selon vous?

L.S. : Parce qu'en faisant une seule pièce avec lui, on apprend beaucoup plus qu'en vingt ou trente ans d'expérience. On était tous des acteurs qui avions à peu près quinze à vingt ans d'expérience ; puis là tout d'un coup on n'était pas fatigué, on ne se rendait pas compte qu'on avait travaillé pendant des heures, on était bien, tout le monde s'amusait et puis tout ça marchait trop bien.

G.F. : Et pourquoi alors selon vous, il n'est pas revenu faire d'autres spectacles ?

L.S. : Je pense qu'il n'était pas libre. Parce qu'il est venu faire le stage pour l'Ecole. Et puis il faut dire que malheureusement, notre spectacle est mal tombé, parce qu'il est tombé tout juste pendant la grève des journalistes de presse.

G.F. : En effet, hier je suis allée à la Grande Bibliothèque pour visionner les microfilms relatifs à la presse d'octobre-novembre 1971, et les bobines concernant les semaines de représentations de votre spectacle manquaient. Donc il n'y a aucun article de journaux ?

L.S. : Non, il n'y a rien ! Et je pense que nous n'avions même pas eu des services à la télévision parce que tous les journalistes étaient en grève. C'est vraiment dommage parce que c'était un très très beau spectacle !

G.F. : Selon vous, il y avait de la *Commedia dell'Arte* dans cette mise en scène de Poli ? Il vous en parlait ?

L.S. : Non, il ne nous en parlait pas. Mais nous savions qui il était, lui, qu'il formait les Arlequins pour le Piccolo Teatro de Milan.

G.F. : Ce n'est pas tout à fait vrai, mais c'est intéressant que de ce côté de l'océan, vous en aviez cette perception.

L.S. : Ce n'est pas vrai ? Vous en êtes sûre ?

G.F. : Certaine. De plus l'Arlequin du Piccolo n'a pas vraiment changé depuis, je veux dire que Soleri monte encore sur scène aujourd'hui.

L.S. : Oui, c'est le vieux monsieur que j'ai vu jouer, mais lui ne joue pas tout le temps, il joue seulement quand il s'enlève le masque, autrement sous le masque ce n'est pas lui.

G.F. : Non, je ne pense vraiment pas.

L.S. : Bon, en tout les cas c'est sûrement Poli qui a formé ce vieil homme.

G.F. : ça aussi ce n'est pas possible. Mais il est tout à fait intéressant qu'au Canada, vous en avez cette perception. C'est à dire que pour vous, Poli était le grand maître de la *Commedia dell'Arte*?

L.S. : Oui absolument.

G.F. : Et Strehler alors?

L.S. : Pour nous, Strehler n'avait rien à voir avec la *Commedia dell'Arte*. Parce que le grand maître c'était Giovanni Poli et non pas Strehler. Voilà, pour nous c'était ça. Strehler était connu bien sûr, mais il n'avait rien à voir avec la Commedia dell'Arte. Pour nous, c'était Poli le grand maître de la *Commedia dell'Arte*, même si pendant les répétitions il n'en parlait jamais. Tout le monde parlait de lui à l'époque, et c'est comme ça que j'ai su qu'il formait les Arlecchino du Piccolo.

G.F. : En revanche, il est vrai que Poli a formé beaucoup d'acteurs ayant eu du succès, mais malheureusement en Italie il n'a jamais été considéré comme un grand artiste, et si aujourd'hui je m'intéresse à lui, c'est aussi pour ça.

L.S. : Comme c'est triste qu'il n'ait pas été considéré en Italie. Mais je vais vous dire pourquoi il n'a pas eu de succès. Strehler sait faire sa propre publicité, tandis que Giovanni Poli ne la faisait pas. Il n'était jamais en train de se flatter ou de se vanter tandis que Strehler - pardon - mais pour faire sa propre publicité, il était toujours là, il était amoureux de son nombril. Mais Giovanni non ; il était très simple, il avait l'air même un peu timide, un peu effacé. Au début, quand on l'a vu arriver, on s'est dit : « Oh mon Dieu ! Qu'est-ce-que c'est ce gars-là, qui nous dit qu'on va travailler autour de la table, qu'on ne va pas se lever, qui ne veut pas que nous apprenions le texte? ». On se disait: « Dans quoi on est tombé, ça va être une catastrophe ce spectacle-là ! ». Puis au fur et à mesure, tout s'est mis en place. Il avait quelque chose d'extraordinaire ; il avait une espèce de passion mais qui était naturelle et qui était toute retenue, mais il savait communiquer avec les gens.

L.S. : Quand est-ce qu'il est mort Giovanni ?

G.F. : Il est mort en 1979, très tôt.

L.S. : La même année que mon père. Mais c'est vrai que quand il est venu ici, il était déjà malade. C'était la première fois que je voyais une chose pareille : il avait toujours un corset, avec des baleines qui le tenait tout droit, mais il avait mal déjà, il avait très mal je pense.

G.F. : Il est mort d'un cancer à la gorge.

L.S. : C'est possible, mais le mal doit être parti par un cancer aux intestins, parce qu'il avait tout le temps ce fameux corset, et quand il avait des pullovers un peu plus serrés, on voyait les baleines.
C'était en 1971, il est venu l'année d'après pour faire un stage de *Commedia dell'Arte* et pour mettre en scène un spectacle à l'Ecole Nationale d'Art Dramatique. Il aimait beaucoup les jeunes, et après cette expérience, le Conservatoire a envoyé des acteurs de la troisième année à Venise pour faire un stage chez lui. Il avait beaucoup aimé venir travailler ici, parce que les gens lui avaient vraiment montré à quel point ils l'appréciaient. On s'est laissé vraiment aller à son travail.

8. ENTRETIEN AVEC MARTINE BEAULNE, ACTRICE AU SÉMINAIRE À L'AVOGARIA EN 1975

23 février 2013, Montréal

G.F. : Selon les informations que j'ai pu obtenir de Sylvie Gosselin, vous avez fait partie du groupe de jeunes diplômés qui, pendant l'été 1975, est parti à Venise pour faire un stage de *Commedia dell'Arte* avec Giovanni Poli au Théâtre de l'Avogaria.

M.B. : Nous étions la première classe du Conservatoire qui est partie pendant trois semaines à Venise au Théâtre de l'Avogaria. Je me rappelle que Poli aimait travailler dehors, dans la cour en face du théâtre ; on travaillait beaucoup sur les personnages de *commedia* et surtout sur les zanni.

G.F. : Quand avez-vous vu ou entendu parler pour la première fois de Poli ?

M.B. : Nous avons vu pour la première fois une mise en scène de Poli en 1972, à l'Ecole nationale du Théâtre de Montréal (ENT), et son travail sur le corps de l'acteur nous avait beaucoup impressionnés. Mais Poli était déjà très connu au Canada parce qu'ici, avant lui, on ne connaissait pas la codification européenne de Commedia. Ici à l'époque, il y avait plutôt une tradition déclamatoire, donc le travail sur le corps proposé par Poli recouvrait une grande importance et il avait trouvé ici une grande ouverture. Puis j'avais vu à Venise un spectacle mis en scène par ses acteurs du Théâtre à l'Avogaria et j'étais restée impressionnée encore une fois pour l'exceptionnelle maîtrise physique.

G.F. : Selon vous, en quoi s'agissait-il de théâtre populaire ?

M.B. : En effet, il nous parlait aussi de Piscator. Il faut penser que le matin, à Venise, on faisait nos exercices juste à côté du canal où il y avait les travailleurs qui déchargeaient leurs bateaux ; et nous alors, pour leur faire plaisir, on leur faisait des petits sketchs. Pour moi, les conditions de travail étaient liées à son idée politique exercée par le jeu de l'acteur. C'est significatif je trouve, qu'à la place de travailler enfermés dans une salle de théâtre, les répétitions avaient lieu dans un espace public.

G.F. : Vous souvenez-vous comment se déroulaient vos journées de stage?

M.B. : Je me rappelle que chaque jour, on faisait un échauffement de base, puis on travaillait sur le zanni et à partir de là, sur les autres masques, puis on travaillait sur des petites séquences textuelles et en particulier sur la scène des puces. Les paroles étaient de la musique. À partir des positions des zanni, il cherchait l'authenticité de chaque personnage, et ainsi les caractéristiques singulières de chaque acteur.

G.F. : Ça veut dire que chaque acteur interprétait les masques à sa manière ?

M.B. : Oui absolument, chaque acteur avait une manière très personnelle d'interpréter son masque ; pour cela, Poli nous faisait travailler avec des images intérieures et certaines sonorités dans le but d'amener des pulsions réelles et non pas mécaniques.

G.F. : Vous faisiez de l'improvisation ?

M.B. : Oui beaucoup, mais seulement physique, avec et sans masque de commedia. Les masques étaient extrêmement beaux, tous en cuir.

G.F. : Selon vous, quel était la grandeur de Poli ?

M.B. : Sûrement son regard sur le monde et sa grande sensibilité parce que même à l'intérieur de cette forte caractérisation, il savait faire bouger toute une dimension plus intime ; il y avait en effet une dimension poétique très forte. Je me rappelle encore, quand en improvisation, il nous demandait de faire un Zanni qui regardait la lune, et de voir ce qui se passait. Il est évident que cette dimension nous amenait tout de suite dans un monde très poétique.

G.F. : Quel est le souvenir que vous gardez de cette expérience et de Poli ?

M.B. : Il était un grand homme, et pour moi c'était une très belle rencontre et j'en garde un précieux souvenir.

9. ENTRETIEN AVEC BERNARD MENEY, ACTEUR AU SÉMINAIRE À L'AVOGARIA EN 1977

20 février 2013 à Montréal

G.F. : Selon Benoît Dagenais, l'actuel Directeur du Conservatoire d'art dramatique de Montréal, vous avez fait partie du groupe de jeunes diplômés qui, pendant l'été 1977, est parti à Venise pour faire un stage de *Commedia dell'Arte* avec Giovanni Poli au Théâtre de l'Avogaria.

B.M. : Oui bien sûr. En juillet 1977, je suis allé avec ma classe du Conservatoire à Venise pour un stage de deux semaines avec M. Poli, mais à cette époque-là, il était déjà gravement malade, donc nous avons travaillé plutôt avec ses assistants : Piergiorgio Fassollo, qui après a intégré la compagnie du Piccolo Théâtre de Milan ; et Beppe, dont je ne me souviens pas du nom de famille.

G.F. : Dans quel cadre des activités du Conservatoire êtes-vous allés à Venise ?

B.M. : Ça faisait partie des activités obligatoires qu'il fallait faire pendant les trois ans du Conservatoire. Il fallait faire un stage avec un metteur en scène étranger, connu. La direction du Conservatoire de l'époque, après avoir vu la mise en scène du *Barouf à Chioggia* au Théâtre du Rideau Vert, avait demandé à Poli de faire des stages pour ses étudiants.

G.F. : Qui était Poli pour vous ? Qu'est-ce-qu'il représentait à vos yeux ?

B.M. : Pour nous, il était le grand spécialiste de la *Commedia dell'Arte* ; il était un des grands maîtres européens et en absolu le plus important connaisseur de la *Commedia dell'Arte* ; pour nous, il n'y avait pas d'autre *Commedia dell'Arte*. Poli était beaucoup plus important que Strehler, qui s'était inspiré de lui, ou du moins il avait été son élève. Personnellement, j'ai vu son spectacle de l'*Arlecchino* seulement beaucoup de temps plus tard.
Pour nous, Poli était un grand maître qui était dans la tradition, qui allait nous transmettre sa connaissance de la Commedia dell'Arte.

G.F. : Donc pour la troisième année du conservatoire, un stage à l'étranger était prévu ?

B.M. : Oui, mais pas seulement. Normalement, pendant la dernière année, la mise en scène d'un spectacle de *Commedia dell'Arte* était aussi prévue, ma classe malheureusement ne l'a pas fait, mais les autres mettaient en scène un canevas à la fin du stage. Notamment, il y avait un metteur en scène, Guillermo de Andrea, qui s'occupait de faire ces mises en scène-là.

G.F. : Même si vous n'avez pas vu beaucoup Poli pendant votre stage à Venise, qu'est-ce-que vous vous souvenez de lui ?

B.M. : Je me rappelle de Giovanni Poli comme d'un homme assis qui écoute en silence religieusement, avec un regard vif; il était quelqu'un de très rigoureux. C'était si fascinant de voir comment un acteur avait consacré tout sa vie à la *Commedia dell'Arte.*

G.F. : Savez-vous si Giovanni Poli était connu au Canada à l'époque?

B.M. : Absolument, surtout après le spectacle au Rideau Vert.

G.F. : Comment se déroulaient vos journées à Venise en juillet 1977 ?

B.M. : Le matin, j'allais prendre des cours de danse au Théâtre de la Fenice et après, j'allais faire mon stage de commedia au Théâtre à l'Avogaria. D'ailleurs, j'ai même reçu une offre d'emploi par la Fenice, mais je n'ai pas accepté. Je me rappelle qu'on jouait un canevas qui était une sorte de chanson, il s'appelait *La pulce* ; on travaillait sur ce texte-là tous les jours, et chaque jour on ajoutait des mouvements. Je me rappelle que Poli nous disait qu'il n'y avait pas de vrais textes de *Commedia dell'Arte* parce que les acteurs de l'époque jouaient en improvisant. Il nous disait qu'il fallait prendre une thématique et après travailler en improvisation autour de cela.

G.F. : Quelle impression vous avait donné le petit Théâtre à l'Avogaria?

B.M. : On sentait bien qu'il s'agissait d'une troupe amateur mais ils avaient une grande professionnalité.
Il y avait quand même quelque chose de folklorique quand Giovanni nous parlait de Venise, et il y avait un lien naturel avec la *Commedia dell'Arte*. Venise devenait ainsi presque un symbole ; on ne peut pas concevoir la mythologie de la ville sans penser à la *Commedia dell'Arte*. On était dans le berceau de la ville, dans un décor naturel magnifique.
Probablement que Poli restait à Venise justement parce qu'il faisait de la *Commedia dell'Arte*, pour nous il était totalement dans son élément naturel.

10. ENTRETIEN AVEC SYLVIE GOSSELIN, ACTRICE AU SÉMINAIRE À L'AVOGARIA EN 1977

21 février 2013 à Montréal

G.F. : Bonjour Madame Gosselin, selon M. Benoît Dagenais, vous aussi vous êtes venue à Venise pendant l'été 1977, pour suivre un stage de *Commedia dell'Arte* avec M. Giovanni Poli au Théâtre de l'Avogaria.

S.G. : J'ai décidé de faire ce stage à cause de la troisième année. Quand on était au Conservatoire, en première année on travaillait beaucoup avec la troisième année parce qu'on les aidait pour leur création de fin d'année, et évidemment, on était admiratif envers eux. La troisième année de l'époque, donc les étudiants qui en 1975 sont allés pour la première fois à Venise, était une classe très engagée politiquement. On voyait bien qu'ils voulaient dire des choses à travers le théâtre. Et c'est grâce à eux que nous avons connu Giovanni Poli parce qu'ils en parlaient tout le temps.
Au Conservatoire, à l'époque, il y avait un prix pour le meilleur acteur et la meilleure actrice. Ce fut cette même troisième année qui contesta pour la première fois ce prix. Ils voulaient que toute la classe puisse en profiter, et ainsi ils ont pris la décision d'utiliser cet argent-là pour partir tous ensemble à Venise afin de faire le stage de Poli. Je vous raconte tout ça pour vous faire comprendre le climat des ces années-là.
Ainsi notre classe, deux ans après, a fait la même chose et a décidé de partir à Venise faire le stage avec Giovanni Poli ; mais dès notre arrivée là-bas, nous nous sommes aperçus qu'il était vraiment très malade. Ce sont ses deux assistants, Piergiorgio [Fasolo] e Bepi [Giuseppe Morassi], qui ont conduit le stage à sa place. Notre classe n'a quasiment jamais vu Poli, mais ce fut quand même une expérience magnifique.

G.F. : Quels sont les souvenirs de ce premier et seul jour de stage avec Poli *?*

S.G. : Il faisait très chaud à Venise ce jour-là, donc nous sommes sortis dans la cour en face du théâtre. On répétait à côté du canal où passaient les gondoles. Je me rappelle très clairement d'un exercice que Poli nous avait fait faire : c'était un exercice de base qui consistait dans la reproduction des mouvements de quelqu'un qui saute sur une gondole et qui cherche à ne pas tomber. C'était un exercice de mime. Je ne me rappelle pas des autres exercices, je peux seulement vous dire que c'était une forme de théâtre très physique.

G.F. : Selon vous, Poli proposait à sa manière une forme de théâtre politique ?

S.G. : J'étais très jeune, donc mes souvenirs sont un peu confus, mais je dirais que oui. L'image que j'ai de Poli aujourd'hui est quelqu'un qui a utilisé les formes traditionnelles

de la *Commedia dell'Arte* pour se l'approprier dans le but d'affronter ainsi les problématiques de notre société contemporaine.

G.F. : C'était la première fois que vous entendiez parler de *Commedia dell'Arte*?

S.G. : Pas vraiment, quand j'étais petite, je regardais à la télévision une émission appelée *La boite à surprise* conduite par Paul Buissonneau qui était un des grands acteurs de l'époque. Il était arrivé au Canada dans les années cinquante, et il était connu surtout parce qu'il avait chanté avec Edith Piaf. Puis il a fondé à Montréal le Théâtre de Quatre Sous. Il avait la culture de la *Commedia dell'Arte*, et pour son émission, il avait créé un personnage qui s'appellait « il Piccolo », qui avait des traits de *commedia*, ainsi que les autres personnages de l'émission pour enfants. C'est ainsi que j'ai fait la connaissance des personnages de *commedia*.
Quand je suis arrivé au Conservatoire, j'ai vu les élèves de la troisième année monter un spectacle de *commedia*. Ils avaient fait un collage entre certaines scènes de l'*Arlecchino* avec celles d'une autre pièce de Goldoni.

G.F. : Qu'est-ce-que représentait pour vous Giovanni Poli ?

S.G. : Giovanni, c'était celui qui avait redonné vie à la *Commedia dell'Arte*, c'était celui qui était allé à la rencontre de cette forme de théâtre ancienne pour se l'approprier ; comme je disais, il s'était approprié certaines formules de la *commedia* pour donner sa vision de la société contemporaine.

G.F. : Est-ce que vous aviez déjà entendu parler de Strehler?

S.G. : Il était très actif à l'époque ; je me rappelle avoir vu son *Arlecchino valet de deux maîtres* en octobre 1977 à Paris, quelques mois après avoir fait le stage à Venise. Strehler était déjà une star à l'époque, Poli en revanche vivait plus dans l'ombre, plus dans l'humilité, aussi parce qu'il faisait un théâtre plus expérimental.
Strehler il montait tout, n'importe quels auteurs de théâtre, tandis que Poli était spécialisé dans la *Commedia dell'Arte* et dans la tradition vénitienne.

G.F. : Savez-vous qui était Marc Favreau ? Parce que j'ai retrouvé des documents qui attestent d'un de ses spectacles dédiés à la *Commedia dell'Arte*.

S.G. : Oui évidemment, c'était un grand acteur-auteur québécois. Il a créé un personnage appelé Sol avec lequel il a eu beaucoup de succès. Marc était un copain de Paul, et peut-être aussi son élève.
Il ne faut pas oublier que Paul a fait une autre chose très importante par rapport à la *commedia* au Québec : chaque été, il mettait en scène un spectacle, produit par la ville de Montréal, avec la compagnie de la Roulotte, dans l'esprit des anciens comédiens de *l'Arte* du XVIème siècle, et faisait le tour du pays avec un tréteau nomade.

G.F. : Vous dites que comme Paul était européen, alors il avait des connaissances par rapport à la *Commedia dell'Arte* ; pour quelle raison ?

S.G. : Parce que la *Commedia dell'Arte* est une forme de théâtre notamment italienne et de plus Giovanni Poli était un vrai vénitien. Parce qu'en effet, c'est vrai qu'après cette expérience à Venise, j'ai toujours travaillé beaucoup avec le corps, et que parfois j'ai même utilisé les masques ; mais pour moi, la caractéristique principale de la *commedia* c'est cette italianité dont Poli était si fier.

ANNEXE PARTIE VI

ÉCRITS THÉÂTRAUX DE GIOVANNI POLI DÉJÀ PUBLIÉS

Dans cette section, nous proposons certains écrits de Poli, bien qu'ils aient déjà été publiés, et ceci pour deux raisons : tout d'abord, parce que ces publications sont difficilement repérables dans les bibliothèques italiennes, et encore moins dans les bibliothèques françaises ; et d'autre part, pour que le lecteur puisse accéder à l'intégralité du texte souvent cité par fragments dans le *corpus* de notre thèse.

Les documents présentés sont des articles de journaux, des essais théoriques et des préfaces de pièces analysées ; à chaque fois, nous indiquons en note les références bibliographiques correspondantes. Nous nous sommes permis certaines corrections "silencieuses" qui ne modifient en aucun cas le texte. En revanche, quand l'erreur est porteuse de sens, nous l'indiquons en tant que telle avec *sic*.

Dans ce corpus de textes, le dernier, *Cronache veneziane,* synopsis de l'anthologie polienne, fait exception. Il s'agit d'un document inédit retrouvé dans les archives du Théâtre Avogaria, que nous avons décidé d'insérer dans cette section dans un souci de cohérence de sujet, car il a la même fonction que les préfaces des textes publiés, alors que *Cronache veneziane* ne l'est pas, comme l'indique le fait que nous proposions la transcription intégrale de la pièce en annexe. Il est probable que ce synopsis a dû être rédigé pour le programme de salle.

1. « PARLARE PER IMMAGINI »[109] (1946)

Fondamenti estetici

Per noi fare dell'arte significa esprimersi per immagini attraverso una sintesi del contenuto-sentimento e delle forme o mezzi espressivi [...].

L'arte come atto immediato si pone su un piano di netta autonomia di fronte alla realtà naturale e naturalistica e, nel caso del Teatro, nei confronti della naturalezza: arte cioè intesa come creazione, avente un significato ed una sua vita determinata, dunque un suo simbolo.

Da questa breve premessa risulta come il simbolo comprenda oltre al senso dell'arte (drammatico, lirico, etc.) anche la sua genesi.

Per definire i caratteri dell'arte drammatica, a noi sembra utile presentarli separatamente per giungere poi alla loro unità nello stile. Il sentimento-contenuto a Teatro si esplica attraverso il testo letterario recitato, costume, gesto-danza dell'attore, scena, luce, colore, ambiente, musica. Molteplici sono quindi gli elementi che suggeriscono allo spettatore la rappresentazione scenica; tramite lo spazio composto dalle masse architettoniche e plastiche; tramite il tempo creato dal ritmo [...].

Autonomia del teatro dalla letteratura

Esiste per noi un divario netto tra opera letteraria e opera rappresentata: divario di forme e non di contenuto. La prima si esprime per parole scritte, la seconda per parole dette, costumi, scene, gesti plastici emotivi, movimenti di masse, luci, danze e musiche. Rimanere fedeli ad un testo significa soltanto tradurre il suo contenuto creando con i mezzi propri del teatro e non attenersi strettamente alla didascalia di un autore che, il più delle volte, ben poco capisce di palcoscenico e involontariamente trascura elementi indispensabili perché il teatro abbia ad essere la forma d'arte più accessibile al popolo. Sarebbe necessario che il poeta fosse in grado professionalmente di essere il realizzatore scenico delle proprie opere, il che accade ed è accaduto raramente.

Portare sulla scena un'opera letteraria non è per nulla dissimile dal trasfigurare in immagini melodiche e armoniche un testo poetico: per nulla diverso dal tradurre della poesia straniera, se per ciò s'intende creazione di una forma nuova, spiritualmente fedele al testo originale.

Le nostre idee si discostano sensibilmente da quelle del Craig e del Taïrov. Infatti il primo porta la sua teoria alle estreme conseguenze coll'affermare che a teatro «basta un'idea» sulla quale il maestro di scena può creare tutta la sua opera; il secondo scrive testualmente: «ma il compito è davvero di interpretare diligentemente un'opera? No! il compito del teatro è immenso e autonomo. Esso - adoperando l'opera secondo le proprie esigenze sceniche - deve creare un nuovo capolavoro autonomo».

---

[109] Poli Giovanni, « Parlare per immagini », in Il mattino del Popolo, 4 août 1946.

Pirandello regista sentiva le nostre esigenze. All'Argentina, per il Convegno Volta «egli ha inteso interpretare "La figlia di Jorio" con un criterio di fedeltà soprattutto spirituale». Mila nella creazione di G. de Chirico, veste non il costume della contadina abruzzese bensì «è rigorosamente *ad personam*: è fuoco e cenere, è fiamma e vento, è l'avvampato ardore della camminante che veniva chissà da quali strade» («Scenario» n. 11, 1934). Non altrimenti era stato già realizzato in Russia dalla Gontcharova: i costumi e 1e scene del «Ventaglio», allestito nel 1913, furono riprodotti indipendentemente dai presupposti storici, secondo una interpretazione personale della maestra di scena: l'impressione della Venezia settecentesca fu suscitata da tratti sintetici, dalla visione d'assieme e non dai dettagli desunti dalle stampe d'epoca.

Scena e luci

Scena intesa come simbolo del contenuto dell'opera. Tale concetto, che è craighiano, è stato già accettato incondizionatamente da tutti i più grandi registi e scenografi europei e la sua validità è ormai posta fuori discussione (Taïrov, Appia, Fuchs, Erler, Reinhardt, Stern, Rouché, Drèsa, Picasso, Ricciardi, Bragaglia, Prampolini).

Lo scenografo crea la sua opera con forma architettonica, indipendentemente dai suggerimenti dell'autore, che assai raramente è anche architetto o pittore. Viene menomata, in tal modo, la fedeltà alle didascalie dello scrittore, ma s'avvantaggia sensibilmente la fedeltà al contenuto dell'opera.

La scena è composta di elementi architettonici, i soli elementi plastici che partecipano alla vita luminosa ricevendone luce e colore e al movimento - vita della rappresentazione - vengono aboliti dalla scena non soltanto gli elementi grettamente veristici, ma anche la pittura in quanto già esprime di per se stessa un movimento completo, un circolo chiuso, e si manifesta con luce estranea alla luce, colore, ambiente.

La luce ha una funzione del tutto analoga a quella degli altri elementi ed è altresì mezzo abilissimo per dare vita e movimento a tutto ciò che sulla scena, per ragioni tecniche, è statico. Secondo Reinhardt, essa interpreta con mezzi visivi una opera letteraria; non è un gioco ozioso e neppure è il dramma del colore aggiunto al testo poetico, ma un fatto che rientra un poco nella interferenza delle arti.

Attore e regista

Attore non è chi improvvisa, chi interpreta per istinto ma chi crea con meditazione e misura i simboli del sentimento, a differenza degli altri artisti esso è portato dalla immediatezza delle proprie espressioni ad essere sopraffatto nel controllo di sé indispensabile per costruire e mantenere i simboli. Da codeste considerazioni il Craig è partito per negare l'uomo come attore e per sostituirlo con la «supermarionetta». Noi non vogliamo giungere a tale conseguenza ma tuttavia riconosciamo la validità dell'assunto craighiano. Concepiamo l'arte dell'attore alla stregua di ogni altra ed esigiamo da esso la costruzione di una forma che ovviamente non può essere quella basata sulla semplice imitazione della natura.

Il sentimento dell'attore si esteriorizza composto entro strettoie tecniche da cui non può liberarsi, quali la composizione plastica della sua figura in subordinazione armonica all'insieme delle masse e dell'architettura scenica, la tonalità, l'intensità, il ritmo in perfetta aderenza al contenuto (si ricordi che per noi forma significa sommo contenuto).

Ma come può l'attore mantenere i simboli che egli ha creato se per ovvie ragioni manca generalmente (facciamo eccezione per i grandi attori) di quel controllo necessario perché egli non abbia ad incorrere nell'improvvisazione? Di qui la necessità della presenza assidua di una mente che lo sovvenga, coordini le sue espressioni plastiche e fonetiche, inserendole nel tutto, una mente che lo guidi nella creazione: il regista poeta, cioè creatore d'immagini spettacolari, traduttore fedele dello spirito dell'opera teatrale, concertatore di forme melodiche e ritmiche. Fedele interprete, ripetiamo, del contenuto dell'opera letteraria, creatore autonomo di forme teatrali.

2. « GENESI E INDIRIZZO ESTETICO DEL TEATRO CA' FOSCARI »[110] (1954)

Da vari anni noi giovani, stiamo disputando una lotta «a denti stretti» per il risveglio di una coscienza teatrale che, nel corso di trent'anni, ha perduto, per lenti gradi ogni sua vitalità. Lotta difficile, anche perché iniziata senza alcun mezzo, senza aiuti e solo con il nostro entusiasmo.

E' già lunga la cronaca delle nostre vicende: ricordiamo i giorni della prima battaglia, quando, dopo gli studi su Craif,Taïrov, Stanislavski, portammo sul palcoscenico della Fenice «Antigone» di Anouilh. Urla dai palchi, fischi, battimenti, contraddittori ... palcoscenico coi più accesi del pubblico. Probabilmente era tutto sbagliato; non avevamo espresso, forse, che le lacune della nostra inesperienza.

Eppure c'era in noi la precisa e ferma condanna, sostenuta più su un piano sentimentale-polemico che su quello estetico, di un teatro che s'era allontanato, nell'ultimo secolo, dalla sua vera natura, un teatro che, così com'era, non poteva più in alcun modo pretendere una sua validità artistica a occupare ancora un suo ruolo accanto alle altre arti, ne stabilire un suo preciso rapporto nei confronti dell'arte cinematografica. Lotta accesa, pertanto, contro tutto il teatro veristico - naturalmente nel significato negativo del termine -, contro la messa in scena tradizionale. Il nostro maggior errore nei confronti del pubblico fu quello di presentare un'opera intrinsecamente borghese (l'abbiamo capito dopo), che reca l'amara irrisione proprio di quel mondo classico che noi vagheggiamo nell'estrinsecarla scenicamente; il tono dell'opera fu quindi tutt'altro che il suo, l'opposto anzi: le grandi passioni, guardate attraverso la spietata critica demolitrice dello esistenzialismo di Anouilh, parvero forse, false, così come noi le esprimemmo.

Accusammo i colpi della sconfitta e in verità restammo sensibilmente disorientati. Avevamo errato completamente?

Non ne fummo mai pienamente convinti, anche se decidemmo di rimetterci al lavoro su un piano di studio.

Sarebbe lungo elencare le manifestazioni che i movimento dei giovani dell'Antigone organizzò negli anni che vano dal 1949 al 1953. Basti dire che a Palazzo Volpi, ospiti della Associazione culturale «Italia America», per due anni demmo una serie di letture a più voci che ebbero, in relazione agli scopi culturali, che volevamo perseguire , larga eco di consensi. Fu questo un periodo formativo per noi: le letture furono una ricerca continua dei mezzi d'espressione su un piano pratico. Poi fummo accolti sul palcoscenico del Ridotto, e qui sembrò che fosse giunto il momento per riprendere i principi e il tono polemico di due anni prima; ma non constatammo (almeno io personalmente) che esperienze, più positive nel campo dell'espressione, ma più tiepide nell'impostazione critica di fronte al teatro di tradizione.

Infine venimmo a Ca' Foscari: non c'era ancora il teatro e per due anni e mezzo recitammo nell'Aula Magna su un palcoscenico improvvisato.

---

[110] Il s'agit d'un article de journal que nous avons retrouvé dans les archives privées de M. Bruno Cioffi.
Giovanni Poli, « Genesi e indirizzo estetico del teatro "Ca' Foscari"», in *La Gazzetta di Ca' Foscari*, Venise, mai 1954.

Qui i nostri spettacoli riscossero l'unanime simpatia dal pubblico universitario che riconobbe, a prescindere dalle funzioni didattico-culturali, il nostro preciso impegno a risvegliare quella coscienza teatrale per cui noi nel '46 iniziammo il movimento.

Oggi finalmente in un teatro universitario, anche a Venezia i giovani hanno il loro teatro, che diviene palestra di studi e sede stabile in un'atmosfera di avanguardia.

Il programma della prossima stagione comprenderà, fra l'altro, la messa in scena di lavori di giovani autori italiani, scelti mediante un concorso permanente, il cui bando è d'imminente pubblicazione.

Vorremmo infine tentare di chiarire un equivoco sorto a proposito della necessità di un teatro nuovo che, come un tempo sappia attirare ancora a sé il pubblico.

C'è chi definisce il teatro non più idoneo a soddisfare con i suoi mezzi «limitati» il pubblico ormai uso alle «superiori» risorse espressive del cinema; per mezzi «limitati» naturalmente noi non possiamo che intendere i mezzi tecnici, cioè i mezzi extra-artistici. Dobbiamo considerare che non abbiamo ancora scontato pienamente l'esperienza della messa in scena veristica che, a onor del vero, ha riscosso per un secolo e mezzo l'incondizionato plauso di varie generazioni, ma che al comparire del cinema è andato man mano scadendo e trascinando in questo scadimento il teatro stesso. Capocomici, impresari, hanno cercato di affrontare la critica situazione delle sale di prosa disertate, presentando spettacoli in grande stile con scene costruite, costumi lussuosi, luci a non finire, imitando la maniera dei cinematografari, a soddisfare gli spettatori mai paghi, esigentissimi di quella varietà di effetti scenici che appunto il cinema può offrire.

Ora il teatro non solo non può, ma non deve assolutamente competere con il cinema; non può giacché diviene antieconomico, e si avvale di mezzi extra-artistici che costituiscono una sovrastruttura deformatrice della pura espressione teatrale.

Esiste una essenziale diversità fra arte teatrale e cinematografica: la prima mette a fuoco la sua realtà fantastica - nel momento in cui si attua la comunione spirituale fra attore e spettatore - attraverso mezzi espressivi - quali la parola, il gesto, le luci e la scenografia - che debbono essere il simbolo evocante le immagini; la seconda fissa la visione del suo mondo espressivo al di qua del contatto col pubblico - nelle sale di posa e di montaggio -, trasfigurando la realtà fisica nel ritmo della immagine veristica.

Alla luce di tale concezione del teatro si comprende come la realizzazione veristica riesca insufficiente ad esprimere il mondo fantastico o addirittura diviene un elemento liminare della fantasia evocata dalla parola detta.

Con ciò noi non vogliamo negare il valore estetico del teatro veristico; ci opponiamo però ad una poetica veristica che, innalzata a sistema, non contribuisce che ad accrescere il disorientamento e l'equivoco sul concetto di teatro, di quel teatro che crediamo ancora una delle più alte e pure manifestazioni dello spirito e dell'arte. E come tale eterno.

Ed in realtà riteniamo giustificata l'opinione che il cinema favorisce l'impigrimento spirituale, trovando, per così dire, passiva la fantasia dello spettatore. Questi, infatti, viene abituato a vedersi scodellare l'espressione bella e pronta in immagini visive quanto mai «perfezionate» dai grandi mezzi tecnici, allorché nel teatro, deve rivivere e completare l'espressione, che nasce dal simbolo della parola, con la propria fantasia, vale a dire con una più profonda attività del proprio spirito.

3. « PER UNA MESSA IN SCENA GOLDONIANA »[111] (1957)

Il teatro, inteso scenicamente, è un fenomeno d'arte effimero: si attua esteticamente, quasi come rito religioso di fronte al coro, solo alla presenza degli spettatori e si dissolve allo spegnersi delle luci e al chiudersi del sipario. Questo il suo fascino e, insieme, questi i suoi limiti nei confronti delle altre arti che si perpetuano nel tempo, tramandandosi in tutta la loro integrità.

I documenti di un fatto estetico teatrale sono di natura tutt'altro che propria. Il testo, in quanto parola scritta, appartiene alla letteratura; la scenografia, anzi il «bozzetto scenico», è cosa

strettamente connessa alle arti figurative. Della parola detta e del gesto - elementi propriamente teatrali - nulla rimane, se non ciò che la tradizione riesce a salvare, una tradizione che inevitabilmente si evolve, si adegua alle nuove esigenze e, spesso, si pèrmea dei principi di discordanti poetiche.

Che cosa conosciamo noi del teatro settecentesco goldoniano e gozziano, se non quello che la tradizione ci ha fatto giungere? In verità, validissimi e valorosi ne sono stati gli intermediari, specie a Venezia, ma d'altra parte, non si può negare che essi, sia pure lentamente, si conformano ad una determinata concezione estetica e ci tramandarono una messa in scena goldoniana portata alle estreme conseguenze della « Riforma ».

D'altro canto, la formula programmatica di Goldoni: «Quando si rappresenta a teatro non dev'essere se non la copia di quanto accade nel mondo» ben si prestava, interpretato alla lettera il suo assunto teorico, ad uniformarsi, perfino, ai canoni del verismo ottocentesco, e la tradizione scenica, senza neppure tentare di discernerne il significato contingente di una teoria riformista dai valori assoluti dell'opera d'arte, ha costruito, sia pure con maestria encomiabile e soddisfacendo pienamente alle esigenze spirituali ed estetiche dei contemporanei, un suo Goldoni ed una sua formula goldoniana.

La tradizione sta allo spirito del mondo settecentesco, come, su un piano letterario, l'opera di Gallina sta a quella goldoniana. Quanto più la messa in scena è fotograficamente vera, nel senso di copia della vita, tanto più essa è esteticamente perfetta. Di qui una scenografia esatta dei luoghi settecenteschi, volta alla riproduzione degli elementi architettonici di una realtà fisica, piuttosto che a tradurre e a trasfigurare i motivi tonali dell'opera; mobili, suppellettili, trovarobato, costumi storicamente fedeli, anche nei minimi particolari; il gesto e l'incedere «naturali», veri; il linguaggio, non potendo mantenere l'esattezza storica, imita le inflessioni, i toni, gli accenti della parlata contemporanei, «arricchendo» talvolta il testo letterario di detti, motti del gergo corrente.

Qui vorrei esaminare con obiettività estetica, al di sopra dell'eredità scenica dell'800 di cui non si vogliono negare, d'altra parte, i valori contingenti e la funzione storica, e a prescindere dai presupposti dottrinali della riforma, il concetto di «realismo» nell'opera goldoniana.

---

[111] Giovanni Poli**,** *Per una messa in scena goldoniana*, in « Ateneo Veneto », vol. 141, 1, janvier-juin 1957, p. 51-54.

A formula il concetto di realismo in arte, dobbiamo necessariamente - seppure per fittizia distinzione - omettere tutto ciò che, in senso crociano, è chiamato comunemente « contenuto», ovvero «tono». Il contenuto, qualora sia sincero e autentico, non può sgorgare che dalla contemplazione di una realtà fisica o spirituale e con la realtà conserva strettissime adesioni. Anzi, dicesi tono o atmosfera di un'opera la realtà stessa vissuta e sentita in un particolare stato d'animo. L'arte, quando è Arte non può essere che realistica nei riguardi del contenuto.

Solo attraverso i valori formali possiamo chiaramente individuare la fisionomia concettuale di realismo, riconoscendone le caratteristiche differenziate dagli altri «ismi». In termini generici, si può dire che quanto più le immagini, i personaggi, le vicende e i concetti evocati dall'artista imitano fedelmente la realtà obiettiva del mondo esteriore, tanto maggiormente l'opera d'arte si avvicinerà e risponderà alle esigenze formali del realismo.

Definire il realismo di Goldoni, senza correr l'alea di fraintendere il concetto stesso di realismo, è cosa assai ardua. Forse sarebbe più prudente sostenere che nella sua opera, e solo in alcune commedie, una forma più aderente alla realtà si suppone all'astrazione e alla stilizzazione della Commedia dell'Arte. Il che unicamente per stabilire un rapporto tra due poetiche.

Una piena adesione alla realtà di un mondo stanco e decadente, quale quello settecentesco della Serenissima, avrebbe dovuto suscitare, in un artista conscio dei problemi e della spiritualità del proprio tempo, ben altre vicende e altri personaggi che non quelli evocati nell'opera goldoniana.

Il mondo fantastico di Goldoni è, in genere, per la maggior parte delle sue commedie, assai lontano dall'imitazione della vita intesa nella sua ineluttabile drammaticità. E ciò affermiamo a riscattare il Nostro dalla taccia di superficialità che gli viene mossa da gran parte dei critici per il mancato approfondimento nel disegnare ambienti e persone della sua epoca. Tale accusa è appunto generata da un'errata interpretazione dell'opera da parte dei denigratori, non solo, ma anche degli stessi entusiastici ammiratori: le evocazioni del mondo goldoniano, valutate al metro del realismo, costrette ad apparire, ad ogni costo e in ogni commedia, realistiche, non possono - riconosciamolo - che sembrare frutto di una visione tutta esteriore della vita.

Quelli del realismo sono principi che Goldoni stesso sosteneva con acceso spirito polemico, ma su un piano propriamente teorico, in una tensione estetico-letteraria, per cui mi sembra non sia possibile precisare obiettivamente i valori assoluti dell'opera del Veneziano, senza trascurare deliberatamente quei canoni che egli stesso affermava e che, senza dubbio, sono più legati alla storia dell'estetica teatrale che a quella degli accadimenti artistici.

Solo così l'esame critico diviene pura contemplazione di immagini. E l'opera goldoniana, tutta viva nella forza prepotente delle sue espressioni, ci appare, sopratutto, come ritmo di una sorridente e fantasiosa visione della vita, come una lieta favola, dove il dolore è assente, il dramma non è che un lieve contrasto come un gioco di bimbi buoni, senza angoscia, livore ed odio: le difficoltà economiche si appaiano in breve; l'infedeltà

coniugale non ha problemi di sesso ed è sempre un puntiglio, un'innocua vendetta mai portata a compimento; le liti sono scherzi che nascono per un equivoco e si risolvono sempre nel migliore dei modi; le fanciulle non sposano mai se non l'uomo che amano, poiché per una benigna sorte la volontà paterna - talora inesorabile nelle sue decisioni - si scopre alla fine in armonia con i sentimenti della figlia; non ci sono feriti o morti se non per gioco; la guerra è anch'essa, quando appare, gioconda e senza lutti; una folla innumerevole di personaggi vive immune dai mali spirituali e fisici che imperversano solitamente sull'umanità.

Tali motivi - che qui possono sembrare luoghi comuni della critica goldoniana - vogliono dimostrare quanto lontano sia da essi il realismo inteso nell'accezione comune del termine; potrebbero piuttosto costituire gli oggetti di un realismo fantastico soffusi d'armonia ritmica.

Il ritmo

L'assenza di problematiche religiose, politiche, sociali e psicologiche, l'abbandonarsi con innocenza al risultato della propria fantasia, il ricreare un'umanità con la bonomia paterna del proprio temperamento, dimenticando nel sogno ogni asprezza del vero, se da una parte non costituiscono affatto i limiti di una sensibilità - il che, ripeto, si potrebbe sospettare giudicando l'opera alla luce dei canoni del realismo -, d'altro conato rappresentano i fondamenti d'ispirazione, su cui è stata costruita una concezione armonica della vita, ove la realtà s'è trasfigurata in favola e le immagini si sono realizzate e concretizzate in ritmo.

Ritmo è creazione di un linguaggio diverso dalla realtà: è linguaggio della fantasia, è misura, ordine, scelta di immagini, rapporto di immagini; è, sopratutto, armonia.

Tutto il mondo di Goldoni, così come egli lo sogna e lo vagheggio, così irreale, ovvero fantasticamente reale, è trasfuso nel ritmo, che di quel particolare mondo diviene vera espressione e simbolo assoluto. Raramente un poeta drammatico ha tradotto con tanta immediatezza, in così invidiabile stato di purezza spirituale, il gioco dei suoi fantasmi in ritmo.

Indubbiamente nel Veneziano il ritmo assume una propria autonomia espressiva. Ogni personaggio ed ogni vicenda, anche nelle opere che maggiormente realizzano, in sede estetica, i principi della poetica riformista, si manifestano nel maggiore dei casi attraverso il linguaggio armonico della costruzione ritmica, rimanendo integri i loro valori formali propriamente letterari. Il periodare fluisce musicalmente e con misura strettamente funzionale nell'alternarsi degli accenti, delle cadenze e del pausare. Al tempo veloce, agile e picchiettato delle «putte», s'alternano e s'insinuano, tra intervalli di brevi sospensioni, i metri larghi e legati dei vecchi, l'andante arioso e lievemente artefatto delle dame, delle Beatrici, il contrappunto denso di vis comica popolaresco delle Colombine e degli Arlecchini e Brighella, l'esatto e compassato - forse internazionalmente polemico da parte dell'Autore - tempo dei nobili, e il festoso scoppiettante, vivace e mirabilmente ricco per varietà di misure, coro di popolane, maschere, massere, gondolieri e pescatori.

Nel ritmo Goldoni non solo si riscatta, senza dubbio, dai limiti letterari, culturali e spirituali di cui alcuni critici lo accusano, ma anche, tramutando le sue immagini in pure astrazioni musicali, riesce a superare ogni particolarismo linguistico e a imprimere al suo linguaggio valori universali.

Sarebbe, altrimenti, oltremodo difficile comprendere la forza comunicativa con cui le opere del Nostro, nella loro lezione originale, s'impongono, suscitando ammirazione ed entusiasmo, anche presso i popoli appartenenti a ceppi linguistici assai dissimili dall'italiano.

La musicalità del testo, trasferita in sede scenica, si accende di nuova luce. L'armonia del «tempo» goldoniano si presta mirabilmente agli strumenti dell'attore, purché, tradotta in voce e gesto, conservi integri i suoi valori essenziali e resti immutata nella sua purezza di ritmo.

Al di sopra di ogni poetica, sia essa realistica o meno, il mondo goldoniano dev'essere contemplato, a mio avviso, con sensibilità incline a percepire i suoi significati estetici assoluti.

Il sentimento dell'umanità

L'interpretazione realistica reca necessariamente in sé, come postulato, una particolare valutazione – che è largamente accettata - del sentimento dell'umanità di Goldoni. Secondo tale giudizio, il disegno delle manifestazioni interiori dell'animo umano riuscirebbe maggiormente approfondito in quelle opere che più nettamente si distaccano dalle caratteristiche formali della Commedia dell'Arte. In altre parole il Goldoni delle Maschere sarebbe meno umano del Goldoni della Riforma; i personaggi del cosiddetto realismo, manifestandosi con più stretta aderenza alle fattezze dei fenomeni fisici, esprimerebbero più compiutamente la loro sostanza umana di quanto la significhino Pantaloni e Arlecchini, o comunque ogni figura definitasi come «tipo».

Sulla scorta di tale criterio di valutazione dovremmo, conseguentemente, giudicare Michelangelo o il Tintoretto più umani dei Bizantini o di Giotto, l'Ibsen verista più dell'Ibsen simbolista; dovremmo negare che esista un sincero afflato umano in Picasso, attribuendolo invece agli oleografici dell'ultimo Ottocento.

Forse l'Arlecchino per la sua marcata stilizzazione, per i legami formali che l'avvicinano, più di ogni altra maschera goldoniana, alla poetica della Commedia a soggetto, è estraneo a quel contenuto umano per cui l'arte diviene Arte? Tutt'altro. Proprio questo personaggio, con la prepotenza della sua umanità interamente descritta attraverso una tipizzazione che sfiora l'astratto e il simbolo, sta a dimostrare in modo inconfutabile quanto sia erroneo il concetto di uno stretto rapporto di «umanità» e «realismo», almeno nei confronti dell'opera di Goldoni.

Su questi preconcetti, ovvero su questi equivoci estetici, l'interpretazione tradizionale goldoniana ha formulato una gerarchia di valori, subordinandone i gradi alla poetica riformista.

Forse tale criterio di giudizio potrebbe trovare, per Goldoni, una qualche validità, se mai fosse possibile valutare separatamente i valori letterari da quelli teatrali. É ben vero che le opere in cui maggiormente si realizza la Riforma sono, da un punto di vista

strettamente letterario, pregne di una più profonda umanità, ma è altrettanto vero che le opere delle Maschere hanno in sé tutti gli elementi letterari atti all'espressione teatrale di un contesto umano ugualmente profondo, purché i mezzi scenici - parola e gesto - siano idonei a tradurre l'armonia ritmica che di quel contenuto sono un preciso simbolo

4. PRÉSENTATION DE « *LA VENEZIA DI GOLDONI* »[112] (1957)

Il Teatro Universitario di Ca' Foscari presenta *La Venezia di Goldoni*

E' questa la storia del crepuscolo di una civiltà, attraverso le pagine del suo Poeta.

Trascorsi son ormai i tempi mitici e bellicosi del Dandolo, quando le forti galere della Serenissima attraversavano vittoriose ai porti della Dalmazia e della lontana Costantinopoli e tornavano cariche di schiavi, di prezioso bottino di spezie e di gemme; già è dimenticato il ricordo dell'eroico Bragadin, di Venier e di Morosini nella lotta contro i Turchi.

Intristiti i commerci nel rapido declino economico, e nell'affievolirsi degli spiriti paghi delle glorie passate e del tiepido tramonto, Venezia langue racchiusa nello sfarzo delle sue meravigliose architetture.

I tempi della rovina incalzano: nessun cittadino saprà opporsi agli eventi e Venezia non sarà più un popolo, solo una città.

Ma Venezia come il poeta che tutta la esprime, è inconsapevole del suo destino. Sorride bonaria, spensierata: per i canali passano leggere e silenziose le gondole; alle locande scendono i forestieri, i giovani s'avventurano in galanti scene d'amore, dalle finestre sospirano le fanciulle.

E il carnevale è in festa nelle case e nelle piazze: le presenti angustie sono dimenticate; c'è aria di gioia, desiderio di evasione, di risa, di burle.

E altri carnevali s'alternano, sempre meno gioiosi, a giorni di profonda malinconia.

I gondolieri lamentano la mancanza di lavoro e litigano violentemente per qualche raro passeggero; nelle case i vecchi, essi soli presagi dell'imminente rovina, educano i figli a un duro risparmio con una sorta di tirannia spirituale; le donne di scontrano in acri zuffe di gelosia, ch'è soltanto gelosia per il maschio che sciala per altre; dalla casa di gioco escono giovani decisi al suicidio, se non riusciranno a reperire una somma che permetta loro di ritentare la fortuna.

E in questa Venezia del crepuscolo uomini sull'orlo del fallimento, giovani spose che ricordano con accorata nostalgia i trascorsi carnevali, fanciulle che ardono dal desiderio di uscire dalle case o solo di affacciarsi ad una finestra, vecchi selvatici e rozzi, attaccati alle poche sostanze rimaste, giovani senza forza, senza ribellione, compiangono il loro misero stato presente.

E della città il primo emigrante parte per la lontana Moscovia.

Venezia sorride negli ultimi giorni di un carnevale, mentre uno dei suoi figli più diletti, uno dei suoi più bravi artigiani, l'abbandona con la lieve, sorridente speranza del ritorno.

La storia della città è compiuta. Fra qualche anno la Serenissima' si consegnerà volontaria, balìa di quattromila francesi comandati da Baraguay d'Hilliers.

---

[112] Ce document à été retrouvé dans les Archives Historiques de l'Université Ca' Foscari. Cette préface a été écrite pour la présentation du spectacle dans le cadre du XVI[e] Festival Internationale du Théâtre de la La Biennale de Venise - Section Universitaire, à l'occasion des célébrations du 250[e] anniversaire de la naissance de Carlo Goldoni. Elle entre tout de suite en résonance avec celle de *Ultimi Carnevali di Venezia,* créée par Poli avec le Théâtre Avogaria, presque une dizaine d'années plus tard.

5. « CONCLUSIONI ESTETICHE »[113] (1959)

L'applicazione delle scoperte scientifiche nel campo dello spettacolo e la conseguente industrializzazione della sua produzione costituiscono senza dubbio il motivo fondamentale della precarietà in cui, ormai da vari decenni, trovasi il teatro.

Le innovazioni nel settore organizzativo e l'introduzione di mezzi scenotecnici moderni non sono apparsi che tenui palliativi, insufficienti a ristabilire l'equilibrio turbato.

Il problema va affrontato unicamente in sede estetica: è necessario un coraggioso e profondo rinnovamento che investa soprattutto i valori formali e renda l'arte scenica elemento vivo e rispondente alle esigenze di una sensibilità totalmente trasformatasi.

Ogni altra arte - dalla pittura alla poesia, dalla scultura alla musica - ha volto le sue indagini alla ricerca di un linguaggio più consono al nuovo momento spirituale, riuscendo a cogliere quei mezzi espressivi che ad essa sono propri.

Dal canto suo il teatro, invece, è rimasto fermo ai vecchi schemi di una poetica veristica ottocentesca che, riproposta di continuo - in subordine alle allarmanti esigenze economiche - in limiti estetici sempre più angusti (obbligatorietà di scena unica - quasi sempre un interno - e di un sempre più esiguo numero di personaggi) non aderisce minimamente, anche se valida nel campo dell'assoluto, ai motivi d'ispirazione del nostro tempo: anzi, essa si è rivelata lo strumento artistico più idoneo ed economicamente più vantaggioso di quelle arti - cinema e televisione - che hanno determinato la crisi delle cose teatrali.

Il Teatro Universitario «Ca' Foscari», conscio della sua specifica funzione culturale e della sua fisionomia di complesso d'esperimento e d'avanguardia, nel corso della sua decennale attività ha affrontato questi difficili problemi, giungendo a conclusioni che per nulla presumono un valore assoluto, ma che intendono essere unicamente un modesto contributo di studio e di lavoro.

Ecco in sintesi le formulazioni estetiche a cui il teatro veneziano è giunto:

- il linguaggio teatrale è autonomo dalla realtà;
- i mezzi «propri» del teatro sono esclusivamente: la parola, il gesto e la luce-colore, e cioè quelli delle sue origini;
- l'espressione teatrale si attua mediante il ritmo dei suoi mezzi, su un piano decisamente astratto dalle forme dei fenomeni contingenti;
- il linguaggio teatrale esprime le sue immagini senza subire limitazioni di luogo, tempo e azione, in cui il teatro della «poetica» veristica, con le sue concezioni di «copia fotografica», l'ha costretto e immiserito;
- alcun equivoco estetico esiste con le altre arti a carattere cinetico-figurativo.

[113] Giovanni Poli, « Conclusioni estetiche » in *Dieci anni di un teatro universitario. Cronaca degli avvenimenti scenici e delle ricerche estetiche del Teatro universitario di Ca' Foscari,* Venise, Tipografia Emiliana, 1959, p. 89.

6. PRÉFACE À « *LES MASQUES LATINS ET LA COMMEDIA DELL'ARTE* »[114] DE GIOVANNI POLI (1960)

Le Moyen Age a déterminé sans aucun doute - comme le relatent de récentes études de critique - une solution de continuité entre les formes «types» scéniques latines et celles du théâtre, « à bras » de la Renaissance, mais une connexion idéale est innée dans les facultés expressives du peuple italien, lesquelles prennent des symboles unitaires de la manière la plus absolue, et quant aux motifs d'inspiration, on peut même dire identiques.

Il semble significatif, d'autre part, que le fait que les masques du XVIe siècle, même s'il sont extraits de l'«*humus*» populaire, réapparaissent après un siècle d'humanisme dans lequel la spiritualité du monde classique a pénétré dans toutes les manifestations humaines.

Seulement à la lumière d'une telle intuition d'idéal, il est possible d'établir des rapports précis de contenu et de forme existants entre le Pappus, Dossenus, Bucco et Marcus de la tradition atellanico-romaine et les Zanni et les Magnifico nés sous la Renaissance.

Dans l'expression scénique, les liaisons apparaissent d'autant plus évidentes que, stupéfaits, nous ne pouvons pas ne pas reconnaître que les empreintes spirituelles d'une « gens » - où la nature est riche de dons expressifs aigus - restent inaltérées malgré la violence des éléments extérieurs qui tendent à effacer les premiers traits.

Pour démontrer cette thèse avec abondance d'éléments de forme, les documents des deux époques sont joués dans leur langage original, en tenant compte, pour le latin, des théories modernes de la diction archaïque.

INTRODUCTION «LE MASCHERE LATINE»[115]

Poursuivant ses recherches critiques sur le terrain des origines des Masques italiens, le Théâtre Universitaire de Ca' Foscari, après l'étude du XVIIIe siècle dans les œuvres de Goldoni et de Gozzi et du «Ruzzante», éprouve la nécessité de révoquer sur la scène le monde des Masques Latins.

Si certaines parties, résolues avec la pantomime, ne peuvent avoir que la valeur de la révocation fantastique, d'autres, au contraire, sont le résultat d'une étude critique méditée et historiquement plausible.

Des antiques «Fescennini» des premiers romains - la représentation se met à révoquer avec la mimique, quelques *Atellanae* dont les actions sont plus le produit d'une intuition que d'une reconstruction, laquelle part d'indications des titres qui nous sont transmis par Nevio et Pomponio.

Des fragments taubériens de ces deux écrivains de théâtre qui - bien qu'ayant vécu en une époque lointaine, nous fournissent les seuls documents de ce genre théâtral - une

[114] *Id*., « Les masques latins et la Commedia dell'Arte », in *Le maschere Latine et La commedia degli Zanni*, Édition spéciale à l'occasion du Festival du Théâtre des Nations, Éditions du Théâtre universitaire Ca' Foscari, Venise, 1960, p. 7.
[115] *Ibid*., p. 9.

véritable action scénique a été étudiée et maniée avec le soin et la patience d'un faiseur de mosaïques, le « Maccus virgo ».

Du « Stychus » de Plaute, on a extrait quelques scènes dont les personnages semblent découler directement des types des *Atellanae*, et qui révèlent d'affinités précises avec les Masques de la « *Commedia dell'Arte* » italienne (Gelasimus) par exemple, annonce sans aucun doute Polichinelle et Arlequin.

De l' « Aulularia » de Plaute, qui a inspiré tant d'œuvres dans la littérature de tous les pays et de tous les temps, on souligne les Masques des cuisiniers et des serviteurs qui intéressent davantage sur le plan culturel et lyrique d'où la révocation prend son inspiration.

En ce qui concerne l'ambiance scénique, en nous détachant de précédentes interprétations dans le siècle de Plaute, au goût façonné sur l'époque de Périclès ou même sur celle d'Auguste, on entend guider librement le spectateur vers les fantômes lyriques éveillés par le « *verbum* » et par le rythme poétique à travers une reconstitution scénographique à la saveur archéologique.

Les textes sont dits en langue latine, selon la diction archaïque.

Prologue « Le maschere latine »[116]

Le rideau se lève sur la scène qui est complètement dans l'obscurité. Une voix dit:

Au-delà des frontières de l'Histoire, il existe des images et des voix qui resteront toujours incassables à l'homme. La marée des temps les a inexorablement dissoutes pour les absorber et les vouer à un acte d'amour envers les éléments viscéraux de la nature, desquels le labeur humain les avait séparées.

Mais ce monde perdu dans ses formes est vivant et réel en nous, il est une portion de nous-mêmes, de notre faculté de sentir, de notre «Moi».

La musique - M.1 - commence et augmente graduellement de volume.

Et, en un moment de pureté de l'esprit il est possible d'évoquer ses formes et de les contempler alors qu'elles ont jailli du plus profond de nous mêmes.

La musique retentit maintenant dans toute son ampleur. Les lumières bleues - qui éclairent les acteurs immobiles, disposés de manière à former, avec les éléments de mise en scène, un grand bas-relief, augmente graduellement.

Introduction « La Commedia degli Zanni »[117]

La Comédie des Zanni, plus qu'une réelle « Commedia dell'Arte » (du fait que l'improvisation y fait défaut), est construite selon une particulière manière de sentir le théâtre des Masques du XVI siècle, qui est revécu et redonné selon les exigences du renouvellement de la scène moderne.

Sur les données de quelques documents, dont une certaine partie a été traitée ou reconstituée d'après des extraits de l'œuvre de Vito Pandofi : *La Commedia dell'Arte*, la

[116] *Ibid*., p. 11.
[117] *Ibid*., p. 35.

représentation se transforme en une histoire anthologique des Masques principaux, aux premier contrastes, parfois formés de poésie populaire, à la saveur primitive et - à travers leur développement et leur involution - jusqu'aux formes déjà décadentes ou débauchant en d'autre genres littéraires du XVI siècle. Les Zanni en sont les protagonistes, à la nature admirablement construite, - considérée dans leur pureté originale - lesquels, mus par les instincts et en contact avec les antagonistes, tous les autres Masques étant déjà fixés dans une société et dans un usage déterminé - perdent graduellement leurs caractères primordiaux.

On a déjà implicitement fait allusion à cette transformation du Masque qui conduira à la réforme goldonienne, alors que le « type », faisant adhérer sa forme à la réalité, deviendra «caractère».

Malgré la structure épisodique de l'anthologie, le spectacle semble unitaire et sans aucune fracture ni solution de continuité.

Nous avons eu soin, dans la composition, de retrouver dans le matériel que nous examinions, ces extraits et parfois ces simples vers qui ont été recousus pour former la présentation et le prologue.

Du point de vue de la recherche esthétique, l'interprétation des valeurs formelles et de contenu de cette période scénique, ont guidé le Théâtre Universitaire de Ca' Foscari vers une conception diamétralement opposé à l'esthétique du XIXe siècle : l'expression scénique est la transfiguration de la réalité dans les abstractions de la « parole dite » du geste et de la couleur-lumière et par conséquent en valeurs rythmique-musicales et esthétiquement pures.

À la lumière de telles intuitions, le spectacle entend imposer à la parole dite une valeur universelle – au-delà des limites linguistiques - en dégageant l'expression de la reproduction du phénomène et en la modelant sur les lois harmoniques du genre musical. Et la voix s'insère comme élément pour guider le geste qui devient ballet et pour suggérer les fréquentes actions mimiques.

Prologue de la Première Partie de « La Commedia degli Zanni »[118]

La scène : la même pour les deux parties. Au fond, un massif portique relevé, à gauche on voit une file d'arcs légers à la Carpaccio; à droite, sur le praticable *auquel on accède au moyen de deux marches frontales, une maison à la manière des* luoghi deputati, *avec un balcon donnant sur la rue.*

PROLOGUE

Oh, quelles époques merveilleuses étaient celles durant lesquelles les hommes voyaient leurs images réfléchies en une synthèse de couleur, dans toute sa pureté, et savaient y saisir le sens le plus sincère de leurs sentiments et de leurs aspirations, la conception la plus vraie des choses!

[118] *Ibid*., p. 37-38.

Ce fut l'époque du triomphe de la couleur, tant comme enquête du cœur humain que comme signification d'une spiritualité ouverte et libre, entièrement dirigée vers la jouissance des dons de la nature.

Les masques italien, dans leur somptueux étalage de couleur, naissent dans cette ère de pureté du sentiment humain et expriment, aux côtés de la poésie et de la peinture de la Renaissance, l'exaltation de la nature humaine, finalement libre des données de l'intellectualisme médiéval.

C'est avec nostalgie que nous jetons un regard vers ces masques que nous considérons avec la sensation que nous éprouvons pour les choses perdues à jamais, nous qui sommes tombés dans une ère de grise banalité, totalement dépourvue de couleurs vives.

Mais nous avons l'ultime privilège de pouvoir jouir de la contemplation esthétique de ce monde désormais estompé dans le temps.

(Le rideau s'ouvre lentement)

Un à un, les masques sortent des manuscrits décolorés et de l'oubli de longs siècles pour nous parler de leur couleur, de leurs mouvements et de leur voix.

C'est là ce que l'on nomme les Zanni, serviteurs, roublards complaisants, éternellement affamés.

Et voici Pantalone vieux, avare, plein d'érotisme sénile.

Voici qu'apparaît le Capitano, soldat espagnol, qui se vante d'hyperboliques entreprises belliqueuses et galantes. Tronfio, plein de sagesse étudiée, et le Dottore, médecin, physicien philosophe et astrologue.

Et enfin les amants Isabella et Lucio.

7. PRÉFACE À « *LE STORIE DI ARLECCHINO* »[119] DE GIOVANNI POLI (ENVIRON 1960)

Noi non sappiamo che cosa sia la commedia dell'arte. Ne abbiamo una concezione approssimativa o tutt'al più mitica. I reperti figurativi sono rari e quelli letterari sono aride cronache che nulla hanno a che fare con la concezione artistica. Sono documenti affatto insufficienti a offrirci un'idea sia pure vaga della concezione scenica, dello sviluppo storico e dei repertori di questo glorioso periodo.

La raccolta di documenti pubblicata da V. Pandolfi costituisce senza dubbio un prezioso materiale che ha messo in luce i personaggi della commedia dell'arte, ma anch'esso - pur nella sua mole di reperti - è ben lontano dall'offrirci una visione soddisfacente di quel mondo scenico.

Il teatro Ca' Foscari, battendo una via nuova, ha cercato una ricostituzione della commedia dell'arte con mezzi extra-scientifici e cioè attraverso lo studio scenico degli autori che maggiormente s'ispirarono o subirono l'influenza di quel movimento teatrale.

La direzione delle indagini avvenne a ritroso nel tempo. Dalle maschere di Gozzi e di Goldoni ci si avvicinò al Dalla Porta, a Ruzante, al Calmo, alla *Venexiana* ed infine ai documenti del Pandolfi che furono tuttavia scelti, raggruppati e rifatti con la più assoluta libertà. In altre parole alla commedia dell'arte ci siamo giunti per gradi, scoprendo e rapportando i personaggi dai vari autori nel seguire un corso inverso a quello del tempo.

In questa pubblicazione presentiamo il testo di un nostro primo spettacolo sull'Arlecchino goldoniano in cui seguiamo l'evoluzione psicologica della maschera, dalla sua tipizzazione cara alla commedia dell'arte, sino al suo confluire nella concezione riformistica e cioè alla sua trasformazione in personaggio-carattere.

Da un primo Arlecchino tutto istinto e natura, affamato, quasi animalesco nei suoi desideri, facchino, portatore di carbone, tonto, disorientato - quale ci immaginiamo sia stata il montanaro bergamasco sceso da Venezia in cerca di lavoro - passiamo ad un Arlecchino più evoluto che esplica un lavoro meno gravoso e più redditizio, e cioè il mestiere di mezzano. E la maschera, in una terza fase, s'ingentilisce - forse per le stesse mansioni di mezzano che lo mettono di continuo a contatto di un ceto sociale piuttosto elevato - e s'innamora anche lui. A questo punto egli ha perduto le sue caratteristiche prime e diviene un personaggio psicologicamente evoluto, un personaggio della riforma di Goldoni.

Lo spettacolo si articola in questi tre momenti in cui uno si succede all'altro con una vera e propria connessione logica. La suddivisione può sembrare arbitraria e assolutamente non corrispondente allo sviluppo delle maschere così come è avvenuto cronologicamente in Goldoni. Ma il nostro lavoro è ben lontano dall'avere una validità scientifica. Si è voluto solamente cogliere nel mondo di Goldoni alcuni elementi che ordinati secondo una particolare interpretazione e una determinata intuizione artistica, dovrebbero offrire una traccia della maschera nel suo sviluppo e nei suoi rapporti con la commedia dell'arte.

---

[119] *Id., Le storie di Arlecchino. Antologia scenico-critica sull'evoluzione (od involuzione) della maschera Arlecchino nell'opera di Carlo Goldoni*, Collana del Teatro Universitario di Ca'Foscari, n°2, Venise, s.n., s.d, p. 8-9. La première représentation de *Le storie di Arlecchino* a eu lieu le 28 février 1957 par la Compagnie Stable du Théâtre Universitaire de Ca' Foscari dans leur théâtre à Venise.

8. PRÉFACE À « *LE MASSERE* », COMÉDIE DE CARLO GOLDONI[120] (1960)

Il testo «Le Massere» è uno dei meno conosciuti di Goldoni, sia dalla critica letteraria che dai comici, ma a mio parere esso è una delle opere in cui Goldoni - al di fuori delle sue aspirazioni riformistiche - riesce a dire ritmicamente la vita della sua città.

Non so come egli abbia scelto il verso martelliano, cioè un verso che solitamente non dà modo, per la sua aridità e monotonia ritmica, di esprimere una ispirazione viva. Goldoni, tuttavia, riesce a tradurre in maniera stupendamente musicale il mondo di Venezia riflesso nella sua fantasia. Il suo martelliano è più uno spartito d'orchestra che un testo letterario. Tradotto in voce umana, si possono ascoltare innumerevoli strumenti: dall'insieme d'archi delle quattro messere e delle due signore agli strumenti a fiato dei vecchi e dei giovani servi. É un testo meraviglioso al quale il teatro di Ca' Foscari deve la sua tendenza stilistica. Cioè il verso de «Le Massere» ha condotto la nostra Compagnia a trovare il senso del ritmo dei gesti e della voce come valori fondamentali ed assoluti del teatro, che la poetica naturalistica aveva costretto all'arida e fredda imitazione del vero.

La recitazione

Interpretato quindi il testo di Goldoni come uno spartito musicale, la distribuzione timbrica delle voci assume una importanza fondamentale. Le voci delle quattro massere si possono paragonare ad un flauto dolce per l'ingenua Meneghina, ad un clarinetto per la Gnese, ad un oboe dolce per la Zanetta e ad un controfagotto per la Rosega. I vecchi Biasio e Zulian sone sentiti l'uno come un corno inglese, l'altro come un trombone. Archi mi sembrano le voci delle due signore ed una viola d'amore quella di Raimondo.

I ritmi di queste voci aderiscono agli accenti tonici, alle cesure ed alle rime, ma con misure le più varie e sempre legate funzionalmente, nel pausare, alla particolare atmosfera di ogni momento scenico. La linea melodica, in tutte le voci-strumento, è la più varia e la più estesa. Naturalmente la linea melodica non ha gli stessi rapporti di frequenza prescritti dalle convenzioni musicali, e cioè non sono mai rette da rapporti aritmetici. Ne risulta pertanto una musicalità del tutto moderna e del tutto libera da qualsiasi convenzione. Se deve esserci un rapporto con la musica del settecento, specie con quella di Vivaldi, di Galuppi e di Albinoni, esso deve sussistere unicamente nel particolare ritmico tutto «in levare», nervoso e ben scandito.

Il movimento scenico

La nostra messa in scena de «Le Massere» potrebbe dar luogo ad un equivoco che io non so accettare. Dire che «Le Massere» vengono realizzate «a balletto» può e non può essere esatto, a seconda del concetto che noi possiamo avere di « balletto ». Per me non esiste che il movimento ritmico del corpo che deve esprimere in astrazione dalla realtà i

[120] *Id.* (éd), « Prefazione », in *Le massere di Carlo Goldoni*, Venise, Collana del Teatro universitario di Ca' Foscari, n°4, Venise, La Tipografica, 1960, p. 9-10.

vari movimenti psicologici e l'atmosfera generale. Se ciò si intende per «balletto», noi possiamo accettare tale termine, altrimenti - se lo si concepisce come convenzione di danza - assolutamente no. Il movimento del corpo - balletto o no - inserendosi melodicamente o armonicamente nel ritmo della voce, segue anch'esso l'andamento musicale del martelliano.

Tecnicamente la posizione del corpo è sostenuta sulle punte, ed è leggermente inclinata verso avanti in gesti quasi sempre scattanti. Le cesure e la rima del verso martelliano sono sottolineate dal gesto e leggere pause. Per l'attore il movimento è accompagnato non soltanto dalla propria voce, ma anche dalla voce degli altri attori; in sostanza l'insieme dei movimenti deve essere sempre ritmicamente concertato sulla base delle regole musicali.

Scenografia

La stessa costruzione scenica de «Le Massere» così ricca di mutazioni a vista, esclude assolutamente una messa in scena veristica. Noi abbiamo adottato, in una prima edizione, il girevole per le mutazioni dei vari ambienti sul fondo e due giunte fisse in primo piano dove si fingono le case con le finestre di Costanza e Dorotea. Nell'edizione 1962, ispirandoci alle macchine sceniche della commedia dell'arte abbiamo trovato più agevoli, anziché il girevole, tre periatti, i quali risolvono facilmente ogni problema di cambiamento a vista.

Ovviamente, nulla è costruito, ma tutto disegnato sui teli dei periatti; addirittura le due finestre delle case di Costanza e Dorotea sono realizzate con il taglio della tela e l'apertura della finestra avviene verso l'alto.

9. PRÉFACE À « *L'AUGELLIN BELVERDE* » DE CARLO GOZZI[121] (ENVIRON 1962)

« L'Augellin Belverde » di Carlo Gozzi è forse uno dei rari ed insieme più completi documenti della nostra commedia dell'arte.

L'ispirazione gozziana all'antica tradizione delle non è assolutamente vista attraverso il decandentismo settecentesco. Forse dall'opposizione alla poetica goldoniana egli riesce, con uno slancio fantastico, a ritrovare dentro di sè una visione vigorosa di quei personaggi che l'avvocato veneziano man mano tentava di distruggere e di trasformare in aridi personaggi della vita quotidiana.

Il Truffaldino di Gozzi è più vicino agli Zanni cinquecenteschi che all'Arlecchino settecentesco. In lui si riscontrano i tratti dell'uomo puro, del montanaro giunto a Venezia dalle valli bergamasche, ridanciano, moralmente sano, in piena contrapposizione con il nobile manierato , effeminato e decadente della società veneziana.

Il Brighella, pure essendo descritto come un astrologo, conserva le caratteristiche di una furbizia ingenua e talvolta sciocca che probabilmente era peculiarità del secondo Zanni del cinquecento.

Smeraldina è popolana, talora violenta e grossolana, e tal'altra capace di vivere in società come dama di compagnia delle donne nobili.

Tartaglia e Tartagliona sono due maschere che il Gozzi slava dal naufragio dell'oblio. Infatti queste maschere sono giunte letterariamante a noi solo per i testi gozziani, altrimenti di loro ben poco sapremmo. Pur prescindendo dai valori artistici dell'opera, pur trascinando la figura morale e spirituale del Gozzi che si oppone criticamente al suo secolo, l'Augellin Belvedere interessa per la sua posizione estetica opposta alle tendenze che avrebbero portato il teatro al naturalismo dell'ottocento. Sopratutto per questo, tenuto conto dei vichiani corsi e ricorsi, noi lo sentiamo estremamente moderno, così come l'avevano ben giudicato gli uomini di teatro più avanzati della Russia e di Germania nel decretare una rivoluzione scenica contro il verismo.

Il testo che noi presentiamo in questa pubblicazione è una riduzione teatrale ricca di tagli, di mutazioni di costruzione scenica e della sceneggiatura dei canovacci. Vuole essere pertanto un Gozzi rivisto da un moderno con sensibilità moderna e cioè sentito come aperta polemica alle condizioni teatrali ancora imperanti in Italia, che determinano una sostituzione di equivoci estetici e di una crisi di pubblico.

La scena

I luoghi dell'azione, ambientati in un giardino di verzura sullo stile del Torelli, in cui stanno un lungo praticabile sul fondo e due ai lati, sono costituiti da quinte mobili che rappresentano simbolicamente i seguenti elementi:

---

[121] *Id.* (éd), « Prefazione » *L'Augellin Belverde*, *di Carlo Gozzi,* Venise, Collana teatro universitario Ca' Foscari, n°3, Venise, La Tipografica, s.d. (après 1962), p. 4-5.

- Reggia di Tartaglia, in due quinte scomponibili che permettono di far apparire la quinta del sotterraneo del «buco della scaffa». La presenza o meno di una piccola balaustra sul davanti indica la reggia rispettivamente nella sua parte esterna o interna.

- Quattro case, di cui una è la bottega del salsicciaio Truffaldino con «spezzati» di mare sul fondo. Una quinta per ogni casa.

- Palazzo dei Gemelli, costruito in due quinte, come la reggia di Tartaglia e con una balaustra indicante la parte esterna o interna. Sul dietro una quinta del giardino della statua Pompea.

- La grotta del giardino di Fata Serpentina

- Una fontana, dietro la quale può essere nascosto il Re di Terradombra.

10. PRÉFACE À « *LAS SPAGNUOLAS* » DE ANDREA CALMO[122] (1963)

Tra le pubblicazioni sinora edite dal Teatro Universitario di Ca' Foscari, noi riteniamo che il testo che qui presentiamo sia uno dei più significativi sia per la rarità del documento letterario che per l'impegno filologico. Ciò nonostante il testo de Las Spagnuolas di Andrea Calmo rimane sempre come per le altre opere pubblicate nella collana, il documento dello spettacolo rappresentato dalla nostra Compagnia; è quindi ricco di tagli, di spostamenti nella costruzione della scena e pertanto non ha alcuna presunzione di rivestire carattere di edizione critica.

Sappiamo che allo studio delle opere del Calmo si sta dedicando il prof. Nereo Vianello, che il Teatro Universitario di Ca' Foscari ringrazia per aver fornito i dattiloscritti della cinquecentina marciana, completi di annotazioni sulle varianti delle diverse edizioni. Il testo de *La Spagnuolas* si presenta, in tutte le edizioni cinquecentine marciane, in un disordine tipografico sconfortante: errori non solo di ortografia e di punteggiatura, ma anche di divisione delle parole. Il che accresce di molto le difficoltà d'interpretazione dei sette linguaggi che comprendono il veneziano, il patavino ruzzantesco, il bergamasco, il greco cipriota, il toscano e talora lo spagnolo ed il latino; non manca un personaggio che distorce il veneziano alla maniera dei tedeschi.

La trascrizione è stata eseguita in modo che il testo possa essere facilmente letto e pronunciato da un attore, secondo le leggi dell'italiano moderno. In sostanza l'ortografia è stata corretta sulle regole dell'italiano moderno e del veneziano letterario di Goldoni e di Gozzi. L'uso della "h" è stato limitato per la chiarificazione o la distinzione di parole uguali di significato diverso; solo è stato conservato nel "cha" quando corrisponde al "qua" italiano (chà=qua, chatro-quatro); la "tia" latina è stata trascritta fedelmente all'originale, naturalmente con la pronuncia di "zia". Tuttavia è stata viva in noi la preoccupazione di presentare un testo le cui correzioni ortografiche - indispensabili per un lettore moderno - non determinino alcuna modificazione fonetica nei confronti dell'originale.

Abbiamo cercato inoltre di facilitare la lettura formulando un glossario che, pur senza stabilire l'appartenenza dei vocaboli ai vari dialetti, vuole avere l'unico scopo di permettere la comprensione immediata del testo. Nell'originale l'azione appare piuttosto oscura e di difficile comprensione per cui, ai fini teatrali, abbiamo operato larghi tagli e ordinato altrimenti la sequenza delle scene, non solo; ma ad una maggiore chiarezza dello svolgimento drammaturgico, abbiamo inserito alcune pantomime, trasformando alcuni momenti monologhi in scene dialogate (indicate nel testo tra parentesi quadre) e delucidato l'azione con numerose didascalie.

La Spagnuolas è la prima opera della produzione del Calmo e sembra essere, a detta di molti, una tra le migliori. Ma molto studio dovrà essere dedicato a questo Autore prima di poter stabilire una gerarchia di valori delle sue opere, anche in rapporto alla validità scenica. In sostanza noi non conosciamo che *Il Saltuzza* pubblicato in volume a cura del Cibotto ed ora *La Spagnuolas*. Delle altre opere ben poco si sa. Il lavoro di

[122] *Id.* (éd),« Prefazione », *Las Spagnuolas*, *di Andrea Calmo,* Collana del teatro Universitario Ca' Foscari, n° 6, Venise, La Tipografica, 1963, p. 5-6.

ricerca e di studio è stato realizzato, ma a tutt'oggi nessuna pubblicazione in proposito ci può dare un quadro completo dell'opera. Certo è che uno studio più approfondito dell'opera del veneziano potrà condurci alla scoperta di preziosi documenti teatrali che, per profondità di ispirazione e forza creativa, possono essere accostati ai purtroppo rari capolavori di una letteratura drammatica italiana forse ingiustamente ritenuta povera.

Anche se *Las Spagnuolas* non ha una costruzione scenica ed una chiarezza di azione drammatica impostata secondo i criteri del teatro moderno, essa rappresenta un insieme di preziosi documenti da cui balzano, con una violenza espressiva immediata, personaggi disegnati nettamente, ricchi di approfondimento psicologico e di una vivida umanità. Se è vero che l'opera del Calmo segna il passaggio dalla commedia erudita alla commedia dell'Arte, ciò lo si può affermare solo da un punto di vista culturale. Il Calmo dà forma a dei personaggi di una vitalità assoluta e come tali al di fuori di ogni tendenza e di ogni corrente. E' pur vero che nei vecchi del Calmo si riscontrano le caratteristiche del Magnifico cinquecentesco da cui scenderà tutta la tradizione sino al Pantalone goldoniano; e non si può mettere in dubbio che dai servi de *Las Spagnuolas* e de *Il Salutzza* discendano con le stesse caratteristiche fisiche e psicologiche, la schiera degli Zanni e quindi degli Arlecchino, Truffaldini, e dei Traccagnini della tradizione della commedia dell'arte, ma si deve tener presente che i personaggi del Calmo sono al di là di queste classificazioni.

Andrea Calmo, nato nel 1509 o 1510 a Venezia, probabilmente nelle sue opere rispecchia la sua origine popolare, per cui egli sembra simpatizzare per i servi che si beffano dei loro padroni. Ciò che è anche elemento proprio della commedia del '500 e della tradizione boccaccesca, in lui diviene - per la sua propria condizione umana - fonte schietta di ispirazione e probabilmente simbolo di una sua particolare mentalità scenica.

Il Teatro Universitario di Ca' Foscari si augura di poter continuare le sue ricerche - pur nei limiti filologici di cui si è detto sopra - alla scoperta degli altri testi del Calmo: *La Potione*, *La Fiorina*, *la Rodiana*, e *Il Travaglia*.

11. PRÉFACE À « *LA VENETIANA* » DE GIOVAN BATTISTA ANDREINI[123] (1965)

La Venetiana
Di Gino Damerino

Questa *Venetiana* (che richiama alla memoria, soltanto per il titolo, quella, forse cinquecentesca, ormai famosa, divulgata dal Lovarini) fu pubblicata una prima volta nel 1619 per le stampe di Alessandro Polo che la dedica dell'autore al grande pittore Domenico Feti.

Dovette riportare, anche alla lettura, quel successo vivissimo probabilmente attenuto sulla scena, se quasi subito bisognò ripubblicarla, alla qual cosa provvide lo stampatore Feliciano Raimondi. Il frontespizio ne dichiarava autore "Signor Cocalin dei Cocalini" da Torcello, Accademico vigilante, ma di una accademia dei vigilanti non si trova traccia nel '600 a Venezia. Nella sua presentazione il Raimondi si dette da fare per svelare, sotto sotto, la identità del Cocalin, rilevando che di molte commedie recitate a Venezia non si ricordava più i nomi degli autori, perché paghi sei successi riportati dagli attori in teatro, non s'erano curati di pubblicarlo.

"Ora - proseguiva - si qualcuno acquistò fama riunita nel rappresentare e nel comporre questo è il Signor Cocalin dei Cocalin il quale non meno con scelta favella veneziana che dottrina si fa vedere congiuntamente faceto e leggiadro". La concorrenza dei pregi di autore e di attore celebre, intendeva designare la figura di Giovan Battista Andreini, la cui popolarità in quel momento a Venezia non era minore di quella godutavi dalla madre di lui, la grande Isabella e dal padre Francesco, il famoso Capitan Spavento capocomico dei Gelosi. I ritorni di Giovan Battista a Venezia tra il 1610 e il 1627 sono contrassegnati dalla stampa di molte delle sue opere.

E' da ritenere che la pubblicazione della *Venetiana* nel 1619 sia avvenuta in occasione della stagione dei Fedeli (per i quali l'Andreini eccelleva in uno dei due teatri a pagamento di San Cassian).

La tradizione della paternità della *Venetiana* fu confermata dall'Allacci nella sua "*Drammaturgia*" e dal Mazzucchelli nella sua Collana degli scrittori. Ne dubita Bartolomeo Gamba nell'800, attribuendola piuttosto a Francesco, ma questi toscano non conosceva certo il dialetto veneziano, come il figlio che l'aveva appreso, invece, dalla madre nata a Padova ma di famiglia, appunto veneta.

La *Venetiana* è una delle pochissime rimastaci del '600 scritta esclusivamente in dialetto veneziano, un dialetto che grammaticalmente e nei suoi modi pittoreschi di dire, anticipa - e gli dà un passo - quello moderno. Essa è, inoltre la prima che abbia posto in scena il mondo di gondolieri, gli usi e le maschere del Carneval veneziano, non delle forme della commedia dell'arte, allora in auge, ma con un testo ispirato dalla osservazione diretta della vita. Il titolo vuol rendere innanzitutto lo spirito della destinazione della commedia - la rappresentazione, cioè, dell'ambiente - in secondo luogo è giustificata dal rilievo, non molto lusinghiero per le donne veneziane, che vi ha la

[123] *Id.* (éd), « Prefazione », *La Venetiana, de Gian Battista Andreini,* Collana del Teatro-Studio di Palazzo Durini, n° 5, Milan, 1965, 9-11.

figura di una domestica, mezzana e peggio, chiamata dagli altri "*La venetiana*" della quale l'ascendente si può trovare nel Saltuzza del Calmo.

Nonostante il frequente ricorso alle oscenità e ai doppi sensi scurrili, La Venetiana abbonda di scena in cui il tema amoroso da luogo a spunti di arguta e delicata poesia.

Nella sua ampia struttura tecnica la V*enetiana* è preziosa sia dal punto di vista della storia del costume del primo Seicento a Venezia, sia nei riguardi della storia e degli sviluppi del teatro. Dalla sua consistenza, emerge chiaramente quella delle maggiori compagni del tempo, e soprattutto delle loro possibilità sceniche. Essa ha, appunto, grandi esigenze di messa in scena; per ciò e per i colori sottintesi musicali, si può dire anticipi il clamoroso sviluppo imminente del melodramma nel moltiplicarsi rapido e sorprendente dei teatri pubblici a Venezia.

Appunti per la messa in scena

La messa in scena de *La Venetiana* di Giovan Battista Andreini è da considerarsi entro le linee programmatiche del Teatro di Palazzo Durini di Milano, un organismo di ricerca, di studio e di sperimentazione scenica su testi appartenenti al patrimonio drammatico italiano.

Dopo *Diabolaria* da testi plautini, *La Commedia degli Zanni* da documenti rinascimentali della commedia dell'arte e *Gli Astrologi* da G.B. dalla Porta, l'istituzione teatrale milanese si propone di approfondire le indagini sull' "iter" letterario e scenico dei personaggi tipo della tradizione italica. In particolare intende chiarire come tali personaggi, pervenuti - attraverso l'Umanesimo - dalle Atellane e da Plauto alla commedia erudita, vivificati dalla fantasia e dalla libera interpretazione dei commedianti "a braccio", si configurino ne *La Venetiana* in aspetti psicologici e scenici che già preludono e talora anticipano le forme più organiche e più mature del secolo diciottesimo.

La commedia dell'Andreini costituisce senza dubbio, anche per concorde giudizio della critica contemporanea, l'anello di congiunzione fra il teatro del '500 e quello goldoniano. Conserva del teatro erudito vicenda e personaggi; di Ruzante la violenza di una parlata scarna, essenziale, crudelmente realistica; dal Calmo, tradotti scenicamente con mano più esperta di teatrante e lievemente velati di quella malinconia che si avverte in ogni artista operante nella crisi spirituale della fine del Cinquecento, il tono dello scatenarsi improvviso degli istinti sessuali e il gusto sadico della burla che resta talora il sangue e la tragedia; della commedia all'improvviso i lazzi triviali, ma insieme la salda costruzione scenica e la feconda fantasia, la spontaneità, la freschezza e la immediatezza delle immagini. Non mancano talune forme di teatro primordiale veneto, quale il "*mariazo*" a cui s'ispira tutto il finale, né, in talune scene d'amore, la preziosità letteraria e il vigore de *La Venetiana* dell'anonimo cinquecentesco.

Tali fonti di ispirazione sono riscattate dai limiti della mera ripeto - sia nel disegno psicologico dei personaggi che nell'architettura scenica - ad una concezione teatrale che prelude alla poetica goldoniana. Alcuni personaggi, non ultima la serva Veneziana, si trovano in opere del commediografo della imitazione; sono ricomposte rivissute, riproposte ed avviate, '700 tratteggiate con le stesse caratteristiche morali e psichici

seppur ammorbiditi nel linguaggio: Rosega, sior Zulia e sior Biagio ne *Le Messere*, Gandolfa ne *Il Giocatore*, donna Catte e donna Pasqua ne *Il Campiello*, alcune figure de *I morbinosi* e ne *Le morbinose* e i gondolieri ne *La onorata* e ne *La buona moglie*.

La riduzione de *La Venetiana* in due tempi, che viene presentata al Festival di Venezia, non altera per nulla la costruzione scenica e la sequenza delle azioni ideate dall'Andreini. Né poteva avvenire maturazione di sorta. L'autore unisce a doti di uomo colto di letterato e di artista straordinarie qualità di teatrante. Figlio d'arte, vissuto fin dall'infanzia accanto a due genitori attori e maestri quali la madre Isabella e il padre Francesco compone il testo letterario con la perfetta conoscenza di ogni esigenza scenica.

Sono stati operati tagli di battute legate ai gusti eccessivamente licenziosi del pubblico dell'epoca. Attenuate sono state anche alcune frasi in cui l'espressione boccaccesca è fine a se stessa e non riesce funzionale né all'azione, né al disegno dei personaggi.

Nonostante le ricerche in biblioteca, non sono state reperite le musiche delle canzoni carnevalesche. Tuttavia ai testi letterari si sono potute adattare, senza minimamente alterarne né melodia né ritmo, alcuni balli e canzoni di compositori contemporanei, quali H. Vecchi, G. Mainerio, G.G. Gastoldi. Sono state introdotte in particolari momenti scenici, una canzonetta di Claudio Monteversi e un brano di Anonimo del '500.

Il testo per lo spettacolo, nei confronti di quello pubblicato nella Collana del Teatro-Studio di Palazzo Durini, porta qualche rara variante di termini che, per ovvi motivi di comprensione, sono stati tradotti in veneziano moderno (ex. "sentir" in luogo di "aldir", "burlar" ancziché "soiar" etc.)

La Scena

Un campiello veneziano. Sul fondo un ampio porticato e un sovrastante loggiato, aperti sulla laguna. Le rive di approdo - sensibilmente coperte dalle due case laterali - sono ai due lati estremi.

A sinistra la casa di Stefanelo con finestre praticabili e porta, a cui si accede per una scala di cinque gradini (rovesciata per il pubblico).

Sul fondo-destra, all'altezza del loggiato, la porta di Cocalin, alla quale si accede per un'altra scala esterna; a destra la casa di Cocalin con finestre praticabili, di cui una - la inferiore - munita di inferriata.

In seconda, a sinistra, un sottoportico praticabile.

12. PRÉFACE À « *PIOVANA* », DE ANGELO BEOLCO DIT RUZANTE[124] (1965)

«Piovana» è la terza ed ultima commedia di una nuova esperienza che il Ruzzante si era proposto dopo la composizione delle opere legate alla tradizione teatrale pavana: Betia, Menego, Bilora, Moschetta e Fiorina. Egli in sostanza realizza il connubio tra le forme della lingua pavana e i modi scenici della letteratura classica, dando vita - nella «Piovana» - ad una opera di autentica creazione artistica. Infatti, pur restando la vicenda pressochè la stessa del «Rudens» plautino, egli riesce ad esprimere pienamente il suo modo di sentire la realtà. E la realtà di Ruzzante è sempre situata nella regione pavana, in una terra che la guerra e le carestie hanno reso sterile e cruda.

Qui vive una società in uno stato quasi primordiale: pochi proprietari di orti e di barche e un numero infinito di servi che noi modernamente potremmo classificare una categoria di sottoproletari.

La grande aspirazione sociale di questa gente è costituita dall'appagamento delle più elementari esigenze quali quella del «mangiare». In essi, solo in rari casi può balenare il desiderio di possedere una «ca' de mure» o di sposarsi e di avere dei figli. Anche qui, come nelle opere appartenenti alla tradizione letteraria pavana, i personaggi vivono nell'esasperazione e in uno scontrarsi di sentimenti violenti, accesi, ma pur sempre trasfigurati e innalzati ad alta poesia dalla grande «vis comica» del Beloco. Anzi direi che questa «vis comica» ha una sua funzione di ironia nel senso crociano, capace cioè di dar armonia all'opera e di riscattarla dalle asprezze della vicenda e della cruda drammaticità dei toni.

Il testo che noi presentiamo è una riduzione ad uso esclusivamente scenico. È ricco pertanto di tagli e l'ordine delle scene, specie per il secondo tempo, è lievemente diverso dall'originale. Inoltre, a chiarire certe oscurità della vicenda, sono state introdotte alcune scene tratte da monologhi; sempre comunque abbiamo avuto cura di impiegare espressioni od almeno vocaboli autentici di Ruzzante.

Nella trascrizione, abbiamo cercato di dare unità morfologica al testo, che presenta non poche lacune sia dal lato ortografico che da quello tipografico. Purtuttavia è stata nostra costante preoccupazione di rendere più agevole la lettura del testo, pur conservando intatti i valori fonici della lingua pavana, secondo la parlata che ancor oggi si usa nel contado Padovano. Vediamo qui di seguito le variazioni più notevoli apportate alla trascrizione :

- la «n» finale della 1e pers. pl. del presente è stata trasformata in «m» (seom = siamo) a distinguerla da altre forme verbali simili (seon = sono io?) e ad avvicinarla maggiormente alle forme dell'italiano moderno

- la «h» è conservata: nelle forme ancora vigenti della lingua italiana e laddove sia indispensabile alla comprensione: nel verbo «laghar» ad indicare un particolare suono della «g» che foneticamente si avvicina alla «doppia esse»; nel «ch» e «gh», secondo le

[124] *Id.* (éd), *Piovana, di Angelo Beolco detto il Ruzante*, Collana del Teatro-Studio di Palazzo Durini, n° 6, Milan, 1965, p. 9-10.

forme del veneziano di Goldoni (ad es.: «chiamar» e «chiame», con pronuncia «ciamar» e «ciame»);

- la «gi» è stata trascritta nella sua forma originale, ma ha suono di una doppia «i», di cui la prima è aspirata; - l'accento circonflesso indica il raddoppiamento della vocale, ma in sostanza giustifica la caduta di una sillaba (vêrme = vederme).

13. PRÉFACE À « *RHODIANA* » DE ANDREA CALMO[125] (1969)

Andrea Calmo[126]

L'unica data sicura della biografia del Calmo è quella della sua morte: e da essa si può determinare approssimativamente l'anno della nascita, che deve essere stato il 1509 od il 1510. Sembra che sia nato veneziano, di umilissima condizione, da famiglia di pescatori, educato da un prete mezzo poeta.

Alessandro Zilioni, nelle "*Vite dei poeti italiani*", narra che il Calmo, "poiché venne in sta e si conobbe con qualche fondamento di erudizione, tralasciata la prima maniera di vita, s'introdusse nelle famose compagnie de' comici, che allora fiorivano in Italia, dove facendo la parte del Pantalone e del cantore, tanto in breve avanzò, che ne conseguì tra gli altri grido principale.."

Nel 1540, secondo Vittorio Rossi ("Le lettere di Andrea Calmo", Firenze 1888), si rappresentava a Venezia una commedia intitolata la Rhodiana, la quale veniva stampata, forse per la prima volta, solo molti anni dopo, 1553, sotto il nome di Ruzante. Più tardi il Calmo scriveva: "S'io son stato tardo a far in parte il devito mio, la mi personi et dia la culpa alli maligni, che mi rubbarono la comedia Rhodiana, la quale fo replicata in Vinegia del 1540 et poi nella città Trivigi…". "Sta però il fatto, continuava il Rossi, che tutte le edizioni portano il nome di Ruzante…(al Ruzante) è veramente impossibile la "*Rhodiana*", oltre che per la esplicita testimonianza del Calmo, per forti ragioni di forma. Intendiamo parlare non tanto della varietà dei dialetti, la quale benché in proporzioni minori, che non presso il Calmo, si incontra anche presso il Ruzante, quanto il linguaggio usato nella commedia dal vecchio causidico Cornelio, che è perfettamente identico, a quello così caratteristico e così difficilmente imitabile, che parlavano tutti i vecchi nelle commedie di Calmo, e che questi usò nelle *Lettere*".

Tre anni dopo la Rhodiana, nel 1556, veniva pubblicato *Il Travaglia* (sembra composto nel 1545 e rappresentato nel 1546). Altre opere *La Spagnuolas* (1549), *Il Saltuzza (*1551), *La Potione* (1552), *La Fiorina* (1552). (p.9)

Il teatro di Andrea Calmo[127]
Di Nereo Vianello

Il discorso critico sull'opera teatrale del Calmo è relativamente recente: un secolo fa (1866) il Klein ne resuscitava la memoria, riproponendolo all'attenzione degli studiosi del teatro italiano '500 come un "genio uguale a Ruzante", nel 1880 Adolfo Bartoli suggeriva per primo il confronto con gli scenari della Commedia dell'Arte e nell'88 Vittorio Rossi pubblicandone le *Lettere* proponeva una nuova globale lettura al comico veneziano. Ancor più recente è la sua "ripresa" teatrale, che possiamo far coincidere con la rappresentazione del "*Saltuzza*" al XI Festival della Prosa della Biennale di Venezia nel

[125] *Id.* (éd), *Rhodiana, di Andrea Calmo,* Collana del Teatro a l'Avogaria, n°2, Venise, La Tipografica, 1969.
[126] *Ibid*., p. 9.
[127] Nereo Vianello in *Ibid.,* p. 11-12.

1950 per la regia di Cesco Baseggio, e con quella della "*Spagnuolas*" al Teatro di Ca' Foscari nel 1963 per la regia di Giovanni Poli.

Tra le caratteristiche più potenti, nel teatro del Calmo, sono la grande varietà linguistica, portata alle estreme conseguenze e corrispondente alle predilezioni del pubblico cinquecentesco, né soltanto veneziano, e la relazione vistosa e persino sottolineata con opere note al grande pubblico. Con la sola eccezione della *Spagnuolas*, tutte, le commedie del Calmo ricalcano situazioni e motivi di altre commedie: in particolare la *Rhodiana*, pubblicata sotto il nome di Ruzante, trae più che uno spunto dalla popolare novella di Tofano del Boccaccio (*Decamerone* VII, 4). Questo rapporto di relazione e per taluni di plagio, con altri autori fece si che il Calmo venisse considerato nella sua veste di attor comico di grande talento, quale egli del resto fu,capace di vivificare con la propria esperienza temi tradizionali del teatro, piuttosto che autore egli stesso di originali lavori.

L'originalità del Calmo - ma è acquisizione critica recentissima _ risiede invece proprio in questa sua capacità di calare la propria ispirazione realista (il plurilinguismo, portata alle sue estreme conseguenze, è la raffigurazione più estrosamente fantasiosa e diretta del popolo) nell'organismo espressivo già predisposto dalla tradizione, adattando al proprio sentimento quegli schemi e quelle convenzioni ch'egli accoglie senza sentirsene per nulla costretto, utilizzandoli sapientemente e con consumata esperienza di scena come mezzo efficacissimo di più larga variazione e di più vario arricchimento dei suoi temi fondamentali.

Nel teatro del Calmo non sembra esistere interesse alcuno per la trama: la sua attenzione appare tutta rivolta all'ambiente - una società per felice predisposizione eterogenea, nella quale coincidevano forze e stimoli culturali diversissimi - che quasi casualmente la determina. Chi ha parlato di rifacimenti di opere altrui non ha saputo cogliere la disposizione più vera di questo teatro, dove si innestano, in chiave di intima adesione realistica, linfe autenticamente nuove in un connettivo che, proprio per essere sufficientemente noto, offre sicura garanzia d'una più diffusa popolare comprensione. Nel teatro del Calmo sono da vedere dunque soprattutto un approfondimento in senso teatrale di situazioni umane e motivi sociali e un allargamento della visuale, che risulta sempre attenta, anche entro avvertite suggestioni manieristiche e più generalmente letterarie, a quella diversificazione dei tipi umani che - recata a dignità d'arte - trova la sua più vigile spia nel pluralismo e il suo più logico sbocco nella tipizzazione della commedia dell'arte, della quale si trova ad essere il più cospicuo preludio.

Annotazioni per la messa in scena[128]
Di Giovanni Poli

Nelle mie passate esperienze al teatro di Ca' Foscari e a palazzo Durini mi sono proposto la riscoperta e la valorizzazione del teatro dei commedianti nomadi del Rinascimento. Il mio lavoro si è rivolto all'apprendimento storico e filologico di questa tradizione, che sentiamo appartenerci e che è per noi il modo più genuino di far teatro "all'italiana".

[128] Giovanni Poli, in *Ibid*., p. 13-14.

La mia fatica attuale si pone come scopo di mettere a frutto i lunghi anni di studio e di verificare quale connessione esista tra la commedia dell'arte e i movimenti d'avanguardia europei e americani, che nella loro polemica contro il verismo rivelano o addirittura dichiarano di derivare, sia pure parzialmente o indirettamente, dai metodi e dalle forme del "teatro a braccio", specie per quanto riguarda l'improvvisazione e l'astrazione del gesto.

A l'Avogaria , come materia per il primo esperimento, abbiamo scelto la *Rhodiana* di Andrea Calmo. Dalle maglie di una dedalica vicenda di stampo plautino abbiamo liberato i personaggi, presentandoli nella crudezza dei loro sentimento e nella loro inutile ricerca di felicità. Abolito il convenzionale lieto fine e un rapimento che lo determina - entrambi privi di qualsiasi giustificazione artistica - i personaggi si manifestano nell'impossibilita di conciliare i motivi contrastanti di un proprio dramma, che il più spesso appare amaramente comico. Al raggiungimento della felicità essi si ritrovano ancora vanamente protesi al chiudersi dell'azione scenica.

Il testo del Calmo, con qualche interpretazione da altre sue opere e da *Le Lettere*, è riproposto con un diverso montaggio, che ci permette di sperimentare una forma di recitazione simultanea, mediante la quale l'attore dovrebbe sentirsi a poco a poco possedere dal personaggio, che in lui si identifica e attraverso lui si esprime. Tale forma di recitazione, che viene usata "all'improvviso", sia all'inizio e nel finale che a connessione di varie scene, è il mezzo che noi usiamo per la ricerca del tono e come continuo sostegno della tensione drammatica.

Per quanto riguarda la scenografia, abbiamo abolito sipario, quinte, fondali e soffitti e ogni elemento logico figurativo, adottando forme di completa astrazione. A coinvolgere lo spettatore in una più diretta partecipazione, consideriamo come luogo per l'azione non solo il palcoscenico ma anche un'area semicircolare della platea. I costumi hanno il puro scopo di differenziare gli attori dal pubblico e i personaggi tra di loro. Astraendo da qualsiasi riferimento storico, dovranno esprimersi unicamente con il colore.

Fonti della riduzione[129]

Il lavoro di riduzione dalla Rhodiana di Andrea Calmo è avvento in due momenti: il primo riguarda l'opera di trascrizione dall'originale, consistente nel recupero dalla talora indecifrabile edizione cinquecentesca - Vinegia 1553 - del materiale per la vera e propria riduzione. In sostanza sono state rese leggibili e ricomposte, con paziente lavoro filologico e glottologico, parti che l'autore o chi per esso o addirittura il tipografo ha mandato alle stampe in forma confusa anche ortograficamente. Ne è risultato un testo fedele allo originale e sfrondato da parti di scene e termini letterari non comprensibili specie ad una lettura scenica.

Il secondo momento del lavoro di riduzione riguarda l'opera di montaggio del testo in modo del tutto diverso dall'originale. Si possono notare una diversa costruzione scenica, un lavoro di collage, l'introduzione di brani tratti da altre opere teatrali del Calmo e dalle Lettere dello stesso.

[129] Giovanni Poli, in *Ibid*., p. 15-16.

Eliminata la parte finale del testo - rapimento e agnizione - l'opera risulta sotto un aspetto che si diversifica dall'originale in quanto la vicenda rimane aperta a qualsiasi soluzione, sia positiva che negativa.

Indicazioni sceniche[130]

La scena, come elemento descrittivo o decorativo, viene totalmente abolita.

Le pareti del palcoscenico sono dipinte di nero opaco. Un insieme di piani - anch'essi di colore nero - digrada verso la platea. Qui in una sorta di emiciclo sta una pedana, quasi a ricordare la Timele del Teatro Greco. In soffitta, a vista, sono installati i proiettori che danno luce a fascio chiuso, in senso perpendicolare al piano del palcoscenico. Ogni proiettore ha un suo circuito indipendente che permette l'evocazione dei personaggi, i quali lentamente si delineano nel nero e quindi si dissolvono. Ciascun personaggio agisce nel proprio campo di luce, senza mai contatto fisico con altri. La recitazione è frontale: avviene cioè rivolta direttamente al pubblico. I personaggi, le due battute sono poste a destra del Testo, sono in una luce molto lieve e recitano con intensità minore degli altri.

Alla scena 1, i personaggi entrano dal fondo-scena in una luce generica, apparendo sulla porta più alta della gradinata. Lentamente scendono, recitando simultaneamente le proprie battute, sino in platea. Si dispongono, accosciati e in ginocchio, intorno alla pedana dell'emiciclo. La recitazione simultanea ora diviene violenta, esasperata. Ogni interprete tende, con tutte le sue energie psichiche, vocali e gestuali, ad entrare nel personaggio. Quando sente di possederlo, alza la sua voce al di sopra delle altre.

Alla scena 2, i personaggi, lasciata la pedana dell'emiciclo, sono in palcoscenico. Mentre la luce generica si dissolve, continuando, con voce sempre più commossa, a recitare le loro parti simultaneamente. Quindi solo Demetrio è in luce. Più tardi nel gioco dei fasci luminosi appariranno e spariranno gli altri personaggi.

[130] Giovanni Poli, in *Ibid*., p. 17.

14. « RITORNO ALL'ESPRESSIONE FISICA DELL'ATTORE » (1969)[131]

In questa nostra epoca, in cui il teatro sta attraversando la crisi che tutti conosciamo, abbiamo sentito il bisogno di un ritorno all'espressione fisica. E questo non tanto come un ritorno storico, un ricorso storico, quanto come un bisogno di poter comunicare agli altri i nostri sentimenti, attraverso una forma che sia chiara, precisa, che sia al di fuori di convenzioni, che sia al di fuori della parola, la quale oggi subisce una svalutazione, soprattutto perché le distanze sono diminuite, poiché i popoli stanno unendosi - almeno così spero. E noi sentiamo la necessità di parlare agli altri, ma non solo nei limiti delle piccole nazioni, bensì in un'area e in un clima molto più vasti. Mi pare che il ritorno all'espressione dell'attore sia una necessità dell'uomo di oggi e possa essere indipendente anche da motivi estetici - per quanto ci siano anche dei motivi estetici che urgono. E uno di questi motivi soprattutto consiste nel fatto che la parola non è più capace, o almeno l'attore di oggi non sa più comunicare le sue emozioni attraverso la sola parola.

Il pubblico, forse travolto dai sistemi e dagli apparati e da tutto il mondo tecnologico, che ci ha portato la televisione, il cinema, i fumetti e tutto il resto, non riesce più a recepire la parola e ha bisogno di qualcosa d'altro che dia l'emozione. E io penso che solo il gesto sia capace oggi di dare la vera emozione.

Io mi allontanerei anche dal gesto nel significato di mimo o di pantomima. Vorrei riferirmi al gesto che esprime astrattamente delle pure forme. Io provengo dalla commedia dell'arte, dove il gesto esprimeva un naturalismo poetico. Penso perciò che la commedia dell'arte possa in qualche modo insegnare qualcosa al mondo d'oggi, al teatro d'oggi, soltanto in quanto essa si esprimeva attraverso il gesto. I movimenti d'avanguardia d'oggi - e mi riferisco al Living Theatre, mi riferisco soprattutto a Grotowski -, si propongono di dare al pubblico delle emozioni attraverso delle linee pure, attraverso delle esplosioni, direi, del gesto, secondo delle linee astratte, che possono ricordare l'architettura - il corpo nello spazio che diviene architettura, ma in senso dinamico. E in questo senso mi pare che la tradizione, che va da Décroux e giunge fino a Lecoq, sia una tradizione che va rinnovata in questo senso, perché c'è ancora la presenza della mimesi, dell'imitazione della realtà; cosa che cerchiamo anche noi di eliminare attraverso la commedia dell'arte: cerchiamo di riscattarci dal gesto naturalistico, per quanto stilizzato.

Il recupero della parola, che sarà certo molto importante nel teatro del domani, noi dobbiamo effettuarlo, come si diceva giustamente, attraverso il gesto; ma dapprima dobbiamo giungere a recuperare la parola attraverso il suono puro. E mi pare che nel ritorno all'espressione fisica dell'attore sia da includere anche l'insieme dei movimenti fisici del diaframma, alla ricerca di questi suoni puri. Da questi suoni puri noi potremmo arrivare un giorno alla parola, forse a un teatro in cui la parola ritorni ad avere un suo valore, non sia più la parola nei chiusi limiti del mondo d'oggi, ma sia una parola che possa esprimersi universalmente.

---

[131] *Id.*, in *Ritorno all'espressione fisica dell'attore*, Actes de la table ronde internationale du 19 septembre 1969, XXVII Festival Internazionale di Prosa, Venise, La Biennale de Venise, 1970, p. 18-19, p. 33, p. 38.

(p.33)

Io mi riferisco un po' alla fine della sua domanda [di Paolo Puppa[132]] cercherei di distinguere l'attore dalla figurazione meccanica. Mi pare che sia ovvia la differenza che esiste tra la figurazione meccanica e un corpo vivo, che è in contatto continuo con il pubblico e che parla con gesti particolari in quanto subisce il fascino del pubblico, in quanto partecipa ad un rito nel quale il pubblico è presente ed agisce attivamente, se così posso dire.

(*Interruzione dalla sala non registrata*)

C'è una distinzione - mi pare - netta fra cinema e teatro, in quanto nel cinema l'opera è già fatta a priori, mentre nel teatro l'azione avviene nel momento in cui si recita, vale a dire davanti al pubblico, ed è essenziale che vi sia pubblico.

Per quanto riguarda il mio modo di pensare ad un ritorno dell'espressione fisica, non lo penso alla maniera della tradizione dei «Nô» e neanche a quella del teatro di Pechino e della tradizione cinese. Io penso che quel linguaggio sia un linguaggio vero e proprio con delle convenzioni vere e proprie, in quanto un gesto vuol dire una determinata cosa e soltanto il pubblico che conosca quel linguaggio può partecipare. Io invece aspirerei - ma la cosa è molto lontana dal realizzarsi ora - ad un teatro in cui noi non raccontiamo niente al pubblico attraverso il gesto, ma diamo soltanto delle emozioni: noi siamo alla ricerca di dare quell'emozione, che la parola non sa più dare a teatro, non so se per colpa della parola o per colpa del mondo che è mutato o per l'educazione che noi abbiamo oggi, o forse per la diseducazione che noi abbiamo oggi da tanta letteratura, che non è più letteratura. Mi riferisco al cinema, alla televisione, ai fumetti che stanno rovinando in un certo senso quell'educazione letteraria che noi abbiamo avuto.

Io direi che l'attore deve ricercare il gesto puro al di là del mimo, al di fuori del mimo anche, al di fuori di tutta una tradizione, che vuole raccontare cose logiche; l'attore soprattutto deve dare al pubblico una emozione, delle emozioni particolari; non deve raccontare nulla, deve esprimersi attraverso i gesti, alla ricerca però dei suoni puri. Questo rappresenta il punto di partenza per rifare un teatro, per ritornare alla parola.

Non so se sono riuscito ad esprimermi abbastanza chiaramente: non sono un teorico, cerco di fare delle cose senza - molte volte - pensare a quello che faccio.

(p.38)

Io volevo rispondere al signor Guidetti[133], anche perché stiamo facendo un'esperienza insieme; e, a proposito di queste parole, io credo di capirlo molto bene.

Noi ci chiediamo (e questa è una domanda che io rivolgo un po' a tutti, anche perché non è che io abbia una esatta risposta a tutto questo) se l'ispirazione, che consiste nel

---

[132] Paolo Puppa « Io vorrei porre una domanda a Giovanni Poli, il quale sosteneva poco fa in un suo discorso che la sua operazione scenica tende a portare il "gesto" da un piano naturalistico ad uno rigorosamente astratto, cioé alla forma pura. Penso che lei abbia come archetipi le tecniche espressive delle grandi civiltà teatrali, quali sopratutto la orientale, in cui la gestualità conteneva una strumentazione, per nulla mimetica, bensì lirica-trasfigurata, ossia una linguistica assolutamente autonoma.
Là pero esisteva, per quanto ne sappiamo, un "pubblico" che era in grado di recepire perfettamente quei moduli e codificarli immediatamente, nel corso della rappresentazione, per la totale sincronia, religiosa e culturale tra il mondo della scena e quello della sala » (*Ibid.*, p. 31) Puppa pose ici la question de la réception du public ; la réponse de Poli arrive p. 33.

[133] Guidetti: «Troppo spesso si pensa all'espressione fisica soltanto come ad un gesto. Mentre invece, secondo me, l'espressione fisica può avvenire anche attraverso la parola», *Ibid.*, p. 35.

divenire personaggio, nell'essere posseduti dal personaggio, debba cominciare dal gesto o dalla parola, ossia dal suono puro per giungere al gesto, oppure dal gesto per giungere al suono puro. Abbiamo un'esperienza piuttosto interessante: siamo partiti dalla parola per arrivare al gesto, cioè cerchiamo nella parola quei suoni che possono produrre dei gesti precisi, gesti irripetibili, come irripetibile è il teatro in genere, che è nel momento in cui si fa e poi scompare. Mi pare che l'osservazione, fatta dall'amico qui, sia piuttosto importante: non c'è assolutamente divisione tra parola e gesto. L'importante è che l'attore debba esprimersi - per conto mio - con tutto se stesso: con l'organo vocale, con le membra umane, con tutto il corpo. [Intervento di Guidetti, cancellato dall'interessato]

No, no, è ovvio che nell'espressione fisica è compreso l'intero organo vocale. Ma se io emetto un suono, il diaframma mi dà un movimento fisico, che non è soltanto il movimento fisico della voce, delle onde sonore, ma è un movimento che investe tutti i muscoli del corpo.

Probabilmente, come dice Guidetti, è la stessa cosa.

È che io sono un anti-naturalista come formazione mia e penso che veramente siamo stati sotto il dominio della parola per troppo tempo, forse l'Ottocento ci ha portato a questo dominio della parola e alla parola naturalistica soprattutto, al suono naturalistico, all'imitazione della realtà quotidiana, cioè di un teatro-cronaca e non di un teatro-poesia.

Quello che forse i giovani di oggi ricercano è un teatro di poesia, in cui la parola non sia più cronaca, non sia più prosa, ma sia poesia, un ritorno non al verso, ma alla poesia intesa come creazione dell'espressione attraverso il suono.

15. SYNOPSIS DE « CRONACHE VENEZIANE » DE GIOVANNI POLI[134] (1970)

(*come da bozza manifesto*)

Sinopsi

Preludio corale : lo sposalizio di Venezia con il mare
- Allo spegnersi delle luci in sala, compare la gloria
- Dalla scena, ancora buia, voci di esaltazione a Venezia
- Appaiono, come in grande dipinto cinquecentesco, in una luce che gradatamente aumento sui personaggi, sei dame, un religioso, tre magistrati, il doge, un dignitario e tre rematori. Tutti portano maschere dorate.
- Mentre prosegue, a voci talora alterne, talora all'unisono e dal altra a canone, il coro d'esaltazione a Venezia, i rematori spingono barche invisibili verso l'altro mare.
- Qui il corteo di barche s'arresta e i rematori alzano tre grandi gonfaloni. Ha inizio la cerimonia dello sposalizio. Di lontano viene un suono di campane.
- Ora la cerimonia ha termine. I rematori riprendono l'azione e il corteo facendo l'esaltazione della città, riprende la via verso Venezia; il suono delle campane gradualmente aumenta sino a coprire il coro che lentamente si affievolisce, mentre le luci si dissolvono e la scena rimane nel buio assoluto.
- Quindi, stagliata sul fondo nero, appare la figura di Julius de "La Venexiana" di Anonimo, che sulla dissolvenza del suono delle campane dice lodi a Venezia e alle sue donne che hanno accolto tanto benevolmente lui, giovane forestiero del ducato di Milano.
- Qui ha luogo la successione di quattro vicende d'amore che costituiscono la materia fondamentale dello spettacolo. Sono fatti di cronache che accadono nel corso di una notte che vuole riassumere in sé un aspetto particolare di Venezia rinascimentale; l'amore nella violenza e nella morte. Le vicende non si succedono episodicamente, ma si alternano nei diversi momenti, secondo un montaggio di natura polifonica sul piano musicale, e di grande tela ispirata a colori della pittura veneziana sul piano figurativo.
Per dar modo allo spettatore di seguire più agevolmente uno spettacolo di dette caratteristiche diamo qui, indipendentemente dal montaggio scenico, la sintesi di ogni singola vicenda.

Da La Venexiana di Anonimo Veneziano del '500 :
- Due donne, la vedova Angela e la sposa Valeria si contendono Julius, un giovane forestiero milanese, giunto da poco a Venezia.
- Nella notte esse smania d'amore, confidando le loro pene e i loro desideri alle proprie serve.
- Angela per prima riesce a condurre il giovane nel suo letto. Come pegno d'amore e di fedeltà gli dona una catena d'oro.

[134] Synopsis dactylographié de *Cronache veneziane. L'amore, la violenza e la morte nella Venezia del'500*, retrouvé dans les archives ATP. La pièce, jamais publiée, a été présentée pour la première fois à Venise au Théâtre Avogaria en novembre 1970.

- Alloruando Julius si presenta a Valeria, questa riconosce la catena d'oro ed ha conferma che il giovane ha avuto l'amore di Angela e quindi lo rifiuta. Ma subito dopo riesce a richiamarlo - con l'aiuto della serva Oria - e a condurlo nel suo letto per una notte d'amore.
- Intanto Angela nell'altra casa si tormenta di desiderio e, nel letto, abbraccia disperatamente la serva Nena, immaginando in le l'amato. La vicenda è espressa in modo onirico; si accentra su Julius che, conteso da due donne, rinnega rettamente le promesse di fedeltà

Da *La Spagnolas* di A. Calmo (1510-1571)
- Il condottiero bergamasco Scarpela, giunto a Venezia, s'innamora della donna di un soldato greco.
- Gli offre i suoi servigi Spezafer, un "bravo"che, con l'odio connaturato nei veneziani dell'epoca per i soldati di ventura bergamaschi (odio nato ai tempi di Bartolomeo Colleoni decapitato quale traditore della Serenissima) gioca a Scarpela una atroce burla dopo avergli spillato del denaro.
- Per giungere all'innamorata Scarpela dovrà entrare per la finestra legato ad una corda, ma Spezafer lo issa fino a mezza altezza e lì lo abbandona.
- Scarpela nella notte chiede aiuto e viene liberato, dietro compenso, dal villano Rosato che dapprima l'aveva scambiato per una apparizione diabolica.
- Scarpela, desideroso di vendicarsi, sta per rapire la donna del bravo, quando quest'ultimo interviene ed ingaggia un furioso duello ad armi bianche. Il bergamasco ha la peggio e viene abbandonato sulla via, sanguinante e pesto.

Dai "*Contrasti*" di Leonardo Giustinian (1388?-1446)
- E' notte: un giovane amante è alla porta della sua innamorata e chiede di entrare in casa. La donna, dibattuta tra l'amore e le convenienze del mondo, dapprima resite ma poi , piegata dal giovane che le promette di non toccarla gli apre la porta.
- Il giovane, una volta entrato, riesce a far cadere le ultime resistenze della donna e trascorre con lei una notte d'amore.
- All'alba si riveste e dopo un ultimo bacio si perde nella città.

Da *Bilora* di Angelo Beolco detto Ruzzante (?-1542)
- Il patavino Bilora giunge a Venezia intenzionato a riprendersi la moglie, portatagli via da un vecchio e ricco Veneziano.
- Incontra il paesano Pitaro al quale racconta le sue sventure e saputo che la donna è sola in casa, batte alla porta.
- La moglie Dina è disposta a ritornare, anche perché, come ella dichiara, il vecchio le è venuto a fastidio. Ma subito dopo consiglia il marito di rivolgersi al veneziano, che lei sa riluttante a restituirla: comunque promette che, volente o nolente il vecchio, lo seguirà a padova. Gli da quindi del denaro perché si ristori all'osteria.
- Ritorno il vecchio, il quale è profondamente innamorato della donna, e pur non sapendo della presenza di Bilora in città, dichiara che non l'abbandonerà mai. E' vecchio duro e volitivo.

- Pitaro si offre come intermediario tra il vecchio e Bilora.
- Ovviamente il veneziano si adira, ma acconsente in fine si sentire la volontà della donna, la quale, in presenza del vecchio, si rifiuta di seguirlo: non vuole assolutamente ricominciare una vita di stenti. Il vecchio congeda Pitaro con parole aspre.
- Bilora rimprovera Pitaro di non essere stato abbastanza duro con il vecchio e medita vendetta. Pitaro se ne va.
- Bilora attende nei pressi della casa. Il vecchio esce : ha il presentimento di ciò che sta per avvenire. Anche Dina, che viene alla finestra, intuisce il sopravvenire della tragedia. Ad un tratto il villano affronta il vecchio e lo pugnala, quindi con il pugnale fa scempio del suo corpo. La vendetta è compiuta e Dina seguire il marito a Padova. Con la morte di Bilora ha inizio il finale.

Finale e coro : la peste del 1575
- Ha inizio la peste
- I personaggi hanno i primi sintomi del male. Due magistrati con maschere (quelle usate dai medici del tempo) danno consigli e disposizioni varie, sia sanitarie che di ordine pubblico. Ma la peste si diffonde molto rapidamente: la città è vuota, le botteghe chiuse, sulle strade moribonde, il Lazzaretto è pieno.
Un frate invoca Dio, gli appestati rispondono con litanie. E' la fine. Gli appestati, tormentati a vermi, pustole e tumori, ricordano nel delirio della febbre i momenti salienti delle vicende d'amore trascorso. Essi indossano dei lunghi saii, portano delle maschere orrende e cadono uno sopra l'altro su due invisibili grosse barche condotte da due pizzegamorti con campanelli alle braccia e alle gambe. Da lontano viene una canzone d'amore che il coro riprende sulla melodia del "*Dies ire*". I corpi esanimi si muovono al ritmo del remo che spinge la barca.

Durante il corso dello spettacolo si inseriscono canti d'amore, cori di battipalo e suoni di liuto.

16. PRÉFACE À « *L'ALFABETO DEI VILLANI* », DE GIOVANNI POLI (1971)[135]

Prefazione

L'alfabeto dei villani è uno spettacolo che intende dare un contributo alla conoscenza delle tradizioni letterarie e sceniche da cui si dipartono le più importanti ramificazioni del teatro popolare, sia verso il realismo di Ruzante e Calmo, che - sia pure in misura minore - verso le forme della commedia dell'arte.

Vengono, a tal fine, presentati antologicamente documenti di vari autori - in parte anonimi - che ci auguriamo possano servire per una analisi più approfondita dei rapporti intercorrenti fra Beolco e la tradizione letteraria che lo precede, e fra lo stesso Beolco e i suoi contemporanei o epigoni.

Lo spettacolo si propone inoltre di delineare la figura umana e morale del contadino veneto in un'epoca di grandi calamità naturali , politiche e militari, i suoi problemi religiosi e sociali e la sua concezione dell'amore.

Eccone seguendo l'ordine dei documenti nel testo, i motivi più salienti.

Nella prima parte:

La terra pavana è fertile e ricca di prodotti, ma è soggetta a "deroine de soldé" a "carestie, peste e guere maleéte" (Ruzante); il villano non può rivolgere a Dio le preghiere che la Chiesa gli propone ma è costretto a denunciare gli uomini e all'Esterno i soprusi, gli stenti, la fame, i saccheggi, la propria condizione di "biestia" (*n.d.r.,* p. 20), l'immorale comportamento di una parte del clero; egli e i suoi simili anche nel giorno del Giudizio Universale saranno dei "malati" saranno sempre di quelli "che è al fondo" (*n.d.r.,* p. 21), martiri in questa vita e martiri nell'altra (Anonimi patavini); tra i grandi mali della natura ricorrono frequenti le carestie: i contadini trascorrono lunghi mesi invernali contendendo agli animali erbe, radici e polentoni di semola (Ruzante); il grano sale a prezzi proibitivi anche nella compagna di Ferrara: "Questo è quel ano che se scanirém" (*n.d.r.,* p. 25); la nascita di un figlio rappresenta un aggravante della situazione: "E so che ieràmo çinque e serém sié! / E fra qualche dì quel dal bocaìgo / ne apicarà st'altro sonajo al pié" (*n.d.r.,* p. 25) (Anonimi patavini del '400); nelle sofferenze della fame sono coinvolti uomini e animali (Anonimo); tutti gli affetti più puri si annullano nella lotta per la sopravvivenza (Croce); gli uomini si abbandonano animalescamente a sconci suoni del ventre (Croce); il Veneto è teatro di lunghe e sanguinose guerre; particolarmente grave è l'invasione di Massimiliano d'Austria del 1509 con l'assedio di Padova, la presa di Monselice e il sacco nella regione di Piove (storici vari, tra cui un anonimo patavino, il vicentino Luigi Da Porto e il Buzzacarini, il quale fu testimone oculare del saccheggio nel Piovado); quando Massimiliano nell'autunno, in seguito alle grandi piogge, si ritira, i reduci della guerra combattuta in vari luoghi della Lombardia e del Veneto rievocano vicende delle battaglie (Ruzante).

---

[135] *Id.*, « Prefazione », in *L'alfabeto dei villani. Panorama storico sociale sulla condizione del contadino veneto nel '500 da documenti letterari dell'epoca*, Collana del teatro a l'Avogaria, n° 3, Venise, La Tipografica, 1971, p. 9-10.

Nella seconda parte:

la femmina pavana è "miegio che biestie" (*n.d.r.,* p. 41): ha i piedi larghi e fermi, gambe grosse, cosce dure da pizzicare, pancia da contenere tre figli in una sola volta, seno in cui l'uomo può nascondere il capo, braccia da badile, volto rotondo bianco e rosso (Ruzante); l'amore è una legge necessaria alla vita; dà sofferenze, ma ad essa non possono sottrarsi gli esseri viventi, né le piante (Ruzante); il matrimonio rappresenta l'unione di due esseri che - tramite il sesso - si riconoscono e si attraggono istintivamente (Mariazi di Anonimi); quando un'unione è sbagliata, a trattenere la donna dall'infedeltà non valgono il senso del dovere o l'affetto per i figli (Magagnò); la vedova rimpiange le gioie sessuali perdute e può cercarsi subito un altro maschio (Ruzante e Anonimi patavini); questa è la concezione della vita: "El mondo è tuto voltò col cul in su" (*n.d.r.,* p. 63) "Roesso mondo" (*n.d.r.,* p. 63); anche la Chiesa è responsabile dei mali e deve dare "leze e statuti nuovi", deve operare delle riforme morali e sociali, specie nei riguardi del clero e dei cittadini che dileggiano i contadini e li sfruttano.

L'espressione scenica del testo è affidata a un coro di villani, che suddivide alla maniera classica in due semicori, l'uno maschile e l'altro femminile, o anche promiscui, i quali manifestano, talvolta, due modi di sentire la realtà o di risolvere i problemi.

E' assente nella maggior parte dei brani la presenza fisica dell'antagonista. Antagonisti ideali sono la terra pavana, l'Eterno, il destino, gli eserciti dell'imperatore, l'amor nelle più varie manifestazioni, il cardinale; antagonista, nel tono generale è la civiltà umana che si evolve in senso aristocratico, escludendo la massa dal godimento dei beni.

Nella messinscena all'Olimpico l'antagonista è anche espresso dal fondale architettonico del Palladio sul quale si stagliano le figure di questi reietti che "Lo alphabeto delli villani" descrive "Desculçi, senza calçe e strinçie" e "sbrendolusi".

17. PRÉFACE À « *LA COMMEDIA DEGLI ZANNI* », DE GIOVANNI POLI[136] (1973)

Le origini degli Zanni

La tradizione della Commedia dell'Arte italiana ha senza dubbio le sue più lontane origini nell'antica Roma.

Le prime manifestazioni risalgono ad epoche mitiche di cui nessun documento è pervenuto alla storia. Ne abbiamo notizie solo da alcuni versi delle Georgiche del poeta Virgilio. Contadini col volto coperto da cortecce d'albero incavate danzavano in onore di Bacco durante feste campestri, denominate «riti fescennini», che si tenevano nella regione etrusca e precisamente a Fescennio.

Di antiche maschere abbiamo precisa notizia dalle «Atellane», farse teatrali che fiorirono anticamente in Campania, nella città di Atella nei pressi di Napoli, e che nell'epoca post-plautina, verso il 100 a.c., ebbero feconda ripresa sopratutto ad opera di Novio e Pomponio. Dai frammenti e dai numerosi titoli conservati nella biblioteca Streubniana ci è dato conoscere i principali personaggi-tipo di questa primordiale forma scenica, che risulta essere il ceppo d'origine della Commedia dell'Arte che dal Rinascimento a Goldoni trionferà su tutte le scene d'Europa e darà insegnamenti, materia e ispirazione ai maggiori commediografi. Infatti da Pappus, il vecchio ricco, avaro ed erotico, a cui senza dubbio si è ispirato Plauto per l'Eulio dell'*Aulularia*, proviene il Magnifico del Rinascimento; da Bucco, il servo dalla grande bocca sempre affamato, da Maccus, il servo dei servi plautini, e nel Rinascimento, quella innumerevole degli Zanni, degli Arlecchini, dei Truffaldini della Commedia dell'Arte e degli Scapini, Sganarello e Pierrot della letteratura francese.

Zanni, che è il diminutivo veneziano di Giovanni, si può identificare nel nome più diffuso dei montanari della Valle Orobia, trasmigrati nella ricca e splendente Venezia in cerca di lavoro, quando Bergamo fu conquistata dalla Serenissima. Il teatro italiano , che nel '500 era quasi esclusivamente d'imitazione classica e denunciava tutti i limiti artistici dell'eruditismo, individuò nel montanaro bergamasco le stesse caratteristiche della maschera della tradizione latina pervenuta attraverso Plauto e lo assume a personaggio fondamentale di una nuova forma scenica, la Commedia dell'Arte.

Infatti lo Zanni assomma in sé tutti i tratti psicologici e morali dei tre servi delle «atellane». È ignorante, ma astuto; sofferente degli spasimi di una fame ancestrale, insaziabile, ma capace di ironizzare con spirito ilare sulla propria mala sorte; ignorante e zotico, ma astutissimo nell'arte della ruffianeria; scansafatiche, ma disposto ai mestieri più pesanti a suon di bastonate; sboccato dileggiatore dei costumi della società del tempo, ma di schietta sincerità d'animo; insofferente della disciplina e dell'autorità, ma fedele.

Il testo della Commedia degli Zanni

Sulla traccia di alcuni elementi, parte dei quali è stata rielaborata sui reperti letterari dell'epoca (pubblicati dalla Casa Sansoni ne «La Commedia dell'Arte» a cura di Vito

[136] *Id.*, « Prefazione », in *La Commedia degli Zanni*, *documenti rinascimentali sulla Commedia dell'Arte,* Vicence, Accademia Olimpica, 1973, p. 9-13.

Pandolfi) «La Commedia degli Zanni» è una storia antologica delle principali maschere italiane dai contrasti di sapore primitivo, talora a filastrocca popolaresca, sino alle forme più decadenti, confluenti in altri generi letterari del '600. E' stata nostra cura, nella composizione, di ritrovare nel materiale che ci si presentava, quei brani e talvolta singoli versi (che sono stati ricuciti pazientemente per formare la presentazione e le altre scene) capaci di delineare esattamente i tratti psicologici peculiari delle maschere. Cosicché l'insieme risulta più che un mosaico, un susseguirsi di avvenimenti fantastici relativi a personaggi sempre conseguenti a se stessi. Nell'ordine di sequenza dei repertori è già implicitamente accennata quella trasformazione del teatro delle maschere che confluisce da un lato al melodramma e dall'altra alla riforma goldoniana, allorché il «tipo», aderendo la sua forma a copia della realtà, diventerà «carattere».

Documenti letterari

PRIMO TEMPO: i primi documenti della commedia dell'arte

Presentazione delle maschere
Desputa de Zanol con Missir Ravanel
Dialogo del Patron e del Zane
Le conclusioni del Dottor Graziano
La bella Franceschina
Contrasto tra il Capitano e lo Zani
La scena della pulce

SECONDO TEMPO: Le prime forme organiche della commedia dell'arte

Dialogo di un Magnifico con Zanni bergamasco
Da «La Venexiana» di Anonimo del '500 - Atto III
Ragionamenti tra Hebrei
Il Ciarlone, cioè uno che canta in banco
Da «L'Anfiparnaso» commedia harmonica di Horatio Vecchi

Realizzazione scenica

«La commedia degli Zanni» più che una vera e propria commedia dell'arte (in quanto manca l'improvvisazione) è costruita secondo un particolare modo di sentire le maschere del '500 che vengono rivissute e riproposte in rapporto alle esigenze di rinnovamento delle scene moderne.

Sul piano della ricerca estetica, infatti, l'interpretazione dei valori formali e contenutistici di questo periodo scenico è sorretta da una concezione diametralmente opposta alla poetica veristica ottocentesca: l'espressione scenica è trasfigurazione della realtà in astrazione della «parola detta» del gesto e del colore-luce e, pertanto, in valori ritmico-musicali, esteticamente puri.

Alla luce di tali intuizioni, lo spettacolo presume di imprimere alla «parola detta» un valore universale - al di là quindi dei limiti linguistici - svincolando l'espressione dalla rappresentazione del fenomeno contingente e modellandola sulle leggi armoniche del genere musicale. E la voce s'inserisce come elemento ritmico a guidare il gesto.

La Commedia dell'Arte non si avvale di un testo dialogato, ma di una traccia scritta denominata «canovaccio», o anche «scenario» o «centone».

Il «canovaccio» è una semplice sinopsi, un insieme di indicazioni a carattere tecnico-scenico riguardanti l'elenco dei personaggi e la descrizione delle azioni suddivise in atti e scene con qualche cenno sull'argomento dei dialoghi.

L'assenza di un testo scritto, che sul piano letterario è elemento ovviamente negativo, in sede propriamente scenica può rappresentare il fatto teatrale puro. L'attore è in grado di dar libero corso al flusso delle proprie immagini sceniche attraverso la parola, che sgorga immediata al vivo contatto del pubblico dalla contemplazione dei fantasmi interiori, e il gesto, che si inserisce melodicamente e armonicamente nel ritmo della parola detta.

L'assenza di un testo scritto implica necessariamente il concetto dell'improvvisazione. L'improvvisazione, presso i comici dell'arte consisteva nell'inventare, sulla traccia del canovaccio, le forme letterarie delle rappresentazioni.

Gli attori conoscevano preventivamente azioni e temi delle diverse scene e creavano le loro immagini letterarie con assoluta immediatezza, prendendo inspirazione non solo dal loro personale stato d'animo, ma anche dall'ambiente tonale creato intorno ad essi dagli altri interpreti e dal pubblico.

Come Bragaglia fa notare, probabilmente l'improvvisazione non si manifesta mai allo stato puro e con quella immediatezza a cui ci fa pensare il concetto mitico che noi abbiamo della Commedia dell'Arte. Oggi si è portati a credere che la improvvisazione fosse «premeditata», che i comici cioè dedicassero una lunga preparazione ai loro spettacoli «all'improvviso». In altre parole gli attori, sulla scorta del testo-guida, davano forma letteraria ai loro dialoghi nel corso di lunghe prove; senza dubbio essi, durante le rappresentazioni, proprio per la mancanza di un vincolo stretto con la parte letteraria, riuscivano ad offrire al pubblico uno spettacolo che conservava la freschezza e la vivacità dell'improvviso. Specie gli attori di valore, nel momento della creazione scenica, sapevano non solo rinvigorire i dialoghi premeditati, ma riuscivano ad inserire qua e là immagini che scaturivano dalla atmosfera determinata in quell'attimo dalla presenza del pubblico.

Purtuttavia l'improvvisazione , sia pur «premeditata», non può più essere nel teatro moderno ma solo considerata come validissimo mezzo propedeutico alla creazione scenica nei limiti e nei valori suggeriti da Stanislavski e cioè come metodi di educazione e di formazione psicofisica dell'attore.

La maschera, che gli attori della Commedia dell'Arte portavano sul volto è senza dubbio l'elemento più importante per la conoscenza dei presupposti che sono a fondamento della poetica di questo fenomeno scenico. La maschera svincola il teatro da ogni equivoco circa l'imitazione del vero e, comunque, dai pregiudizi che subordinano il concetto del bello al grado di perfezione dell'arte nel riprodurre la realtà fisica. In sostanza la maschera permette di riscattare l'espressione scenica dai legami del tempo e dello spazio per proiettarla nell'assoluto e astrarre i personaggi in simboli morali e sociali dell'umanità secondo una classificazione psicologica da cui nasce «il tipo».

La maschera come simbolo del tipo esige - per necessità di coerenza stilistica - l'astrazione di ogni mezzo espressivo dell'attore. Gesto e voce nella Commedia dell'Arte si manifestano attraverso forme e modi differenti da quelli in cui appare la realtà fisica. Sulla natura espressiva del gesto presso i comici della Commedia dell'Arte, l'arte figurativa ci ha tramandato documenti inconfutabili a suffragio di questa interpretazione. Si osservino ad esempio i vari movimenti mimici delle stampi di Callot, si constati l'assoluta astrazione del gesto degli Zanni e si desuma la dinamica del movimento, costituito di scatti, di acrobazie e, in genere, di atteggiamenti i quali nulla hanno a che fare con l'imitazione del vero, ma sono la pura immagine simbolica del succedersi degli stati d'animo.

Il gesto della commedia dell'arte non obbedisce ad alcuna legge, se non a quelle ritmiche della parola. E' il simbolo dinamico-figurativo del contenuto - ovverosia di quel particolare sentimento d'ispirazione che occorre in un preciso momento tonale. Per questo sua stretta aderenza al sentimento che - come nella vita - si succede sempre nuovo e vario nella vicenda drammatica, è irripetibile e non può costituire una forma prefissata all'espressione di altri stati d'animo. Gesto simbolico di un determinato contenuto d'ispirazione, quindi, potremmo denominare il movimento del corpo della poetica della Commedia dell'Arte; gesto che non può che essere forma che di un solo e unico sentimento.

Come si è accennato, il gesto è condotto nel succedersi dei tempi dal ritmo della parola detta, la quale - in altri termini - costituisce la guida musicale del succedersi dell'azione mimica. Per quanto sulla «parola detta» nessun documento storico esista, tuttavia - richiamandoci ai principi di quell'unità stilistica cui obbedivano senz'altro gesto e voce dell'attore - è dato arguire che anche la recitazione della Commedia dell'Arte fosse ben lontana dall'imitare le forme e i modi del vero. A reggere ritmicamente quel particolare gesto, la voce doveva articolarsi su linee melodiche piuttosto svincolate dalla realtà fisica, regolarsi su tempi dissimili da quelli della usuale conversazione della vita, possedere intensità capaci di suscitare l'impulso a quei movimenti di danza e di acrobatismo che i documenti storico-figurativi testimoniano inconfutabilmente come caratteristiche fondamentali della Commedia dell'Arte.

In sostanza la voce era regolata dalle stesse leggi ritmiche che governano la musica, sia pure secondo tonalità, intensità, linee melodiche del tutto dissimili e comunque non trascrivibili nel normale pentagramma.

18. PRÉFACE À « *IL TRAVAGLIA* », DE ANDREA CALMO[137] (1974)

ANDREA CALMO

La vita

"stupore e miracolo delle scene" come lo definì lo storico-autore ed attore del '700 Francesco Saverio Bartoli, Andrea Calmo nacque nell'isola di Murano a Venezia il 1509 o 10 e ivi morì il 23 febbraio 1571.

Di umilissime origini, forse di famiglia di pescatori, ebbe una prima educazione presso un prete poeta. Non si conoscono gli studi che egli ha compiuto, ma si può asserire senza alcun dubbio che la sua formazione culturale fu di natura classica, secondo i dettami dell'Umanesimo. Ciò lo possiamo intuire non tanto da documenti storici (poiché della sua vita ci sono giunte scarsissime notizie), quanto dalla testimonianza delle sue opere, nelle quali egli dà prova di conoscere oltre ai linguaggi appresi a Venezia a contatto di persone delle più disparate provenienze - da Bergamo, Padova, Firenze, Bologna, Alemagna, Dalmazia, Turchia, Spagna e delle isole della Grecia - l'italiano aulico degli autori eruditi del tempo e il latino sia di Plauto che del periodo aureo.

Fu attore oltre che drammaturgo. Fece parte di compagnie di comici presso le quali ebbe esperienze sceniche sul teatro a braccia del tempo, da cui trasse materia e contenuto. In un secondo tempo fu probabilmente capocomico e primo attore di una propria compagnia. Ricoprì il ruolo "del vecchino", il personaggio che presso i teatranti dell'arte diverrà nella seconda metà del secolo il Magnifico e nel '600 e '700 il Pantalone.

Le opere

Sei sono le commedie di Andrea Calmo. Ad eccezione de *La Potione*, che è un rifrittume de *La Mandragola* di Macchiavelli tradotto in vari dialetti, e della *Fiorina* scritta su temi e contenuti del Ruzante, le altre opere - *Las Spagnuolas*, *Rhodiana*, *Saltuzza*, e *Il travaglia* - hanno in sé fermenti di straordinaria forma e attualità. Amore, sesso e omosessualità, appassionati abbandoni e odi, incompatibilità esistenziale, scherno, malinconia, angoscia, sentimento del tempo che scorre inesorabilmente esplodono nei personaggi con violenza popolana, aspra, acuta di grida e di imprecazioni, pregna di desideri quasi mai appagati. Il mondo dell'immaginazione di Calmo è una congerie vasta, innumerevole di esseri umani che anelano di realizzarsi secondo i propri diritti sessuali, di raggiungere una felicità che coincide con il godimento del sesso.

In *Saltuzza* la zoppa Rosina è immagine di tormento sessuale spinto sin quasi alla follia, tale da giustificare e da rendere funzionale la vicenda tratta da "Casina" di Plauto (in altri scrittori dell'epoca così manieristica e gratuita). Ne *Las Spagnuolas* tutti i personaggi sono angosciati dagli istinti sessuali: il vecchio Zurlotto, innamorato pazzamente della moglie di un greco, acconsente di farsi portare, chiuso in su sacco, sino

[137] *Id.* (éd), « Prefazione », in *Il Travaglia*, *di Andrea Calmo,* Collana del Teatro a l'Avogaria, n° 1, Venise, La Tipografica, 1974, p. 7-13.

alla casa della donna, dove viene duramente bastonato; il capitano greco Stratioto soffre di lacerante amore per la moglie di un bravo e viene ingannato, battuto deriso; il capitano bergamasco per una notte viene appeso - a guisa di un impiccato - sotto la finestra della donna che ama, anch'egli crudelmente beffato, schernito e quindi derubato; solo i servi, il pavano Rosato, che si accoppia durante la notte con la vecchia moglie di Zurloto, e il bergamasco Menchin e la massara Gasparina , che alla fine della vicenda si unisono in matrimonio, riescono a realizzarsi sessualmente.

Anche nella Rhodiana tutti i personaggi sono vittime dei loro desideri dell'amore-sesso. Qui il Calmo, adeguandosi alle convenzioni teatrali dell'epoca, dà alla vicenda un lieto fine. Ma in realtà i personaggi portano i segni del fallimento e della sconfitta. Sono colmi di amarezza, consapevoli e atterriti dal tempo che scorre senza possibilità di ricuperi, di riavere ciò che è stato perduto: la felicità.

Il Travaglia

E' una festa di amore-sesso, una specie di orgia erotica, in cui, a differenza di altre opere, si realizzano pienamente gli aspetti immanentistici del Rinascimento e la sua nuova religiosità; Dio ha dato agli uomini il dono dei beni terreni che possono essere goduti, senza pregiudicare il diritto alla felicità ultraterrena. Qui il lieto fine non necessita di conciliazioni imposte dall'opportunità, come nella Rhodiana. Il lieto fine è la conclusione necessaria della vicenda, pienamente giustificata sia sul piano logico che in sede artistica. I personaggi - escluso il vecchio Collofonio, destinato per natura al fallimento amoroso - si acquietano nell'appagamento dei propri desideri sessuali. Raggiungono quella felicità che angosciosamente hanno cercato nel corso degli accadimenti della commedia, scontri talora violentissimi, incomprensioni ed equivoci, in scoramenti e cupe disperazioni. Motore della risoluzione del dramma amoroso dei giovani è la ruffiana greca Cortese che, sventando il matrimonio del vecchio Colofonio, riesce a condurre a letto Policreto con Leonora e Valerio con Ersilia. Garbin - personaggio nuovo nel Calmo - ragazzo omosessuale e "guardone" è l'elemento risolutore delle vicende dei servi. E' proprio lui che chiarifica in Briccola - che nonostante i suoi tentativi è impotente a soddisfare le voglie di maschio della massara Sticina - la sua vera natura di omosessuale; in tal modo Sticina potrà finalmente pacificarsi, accoppiandosi con il villano Gianda, anche egli vessato da violenti istinti erotici.

Fra tutti, due personaggi si staccano dal clima sessuale e balzano alla attenzione sin da una prima lettura del testo per la complessità e poliedricità degli elementi psichici che li compongono. Materna e astiosa, beona, malata di desideri di maschio, nonostante l'età matura, capace di profondo odio e immacolata dal duro lavoro al fuso che deve affrontare quotidianamente per sopravvivere e mantenere un marito mitomane, fanfarone, codardo e impotente, un rifiuto umano che ha raccolto all'ospedale carico di pidocchi e in piena miseria, la ruffiana greca Cortese appare in questa gamma assurda di elementi psichici che ne fanno un essere complesso e imprevedibile. Attiva e scattante, con ostinazione contro la triste realtà della sua condizione sociale. Solo il suo matrimonio appare un fallimento; ma forse esso è stato un atto in extremis, accettato al limite ultimo della sua giovinezza, alle soglie della maturità, allorché il sesso diviene più urgente di fronte allo

scorrere del tempo e all'avvicinarsi della vecchiaia e della morte. L'unione con un soldato sconfitto, rifiutato dalla guerra per la sua viltà e per di più rivelatosi impotente, rappresenta l'unico compromesso che ha accettato dalla vita.

Il marito di Cortese, Rabbioso, vive nella follia dei suoi sogni. Non c'è dramma sessuale in lui. Egli si realizza solo nelle allucinazioni della sua mente. Nella felicità più assoluta contempla le immagini della sua fantasia malata di sangue, di nemici uccisi, di devastazione, di assalti. La incompatibilità tra Cortese e Rabbioso non è motivata da problemi di sesso, che nel capitano, come si diceva, non sussistono e che la greca risolve agevolmente con l'infedeltà. L'incompatibilità è piuttosto data da due modi di sentire la vita: l'uno attivo e l'altro contemplativo, l'uno rivolto alle cose concrete, l'altro alla mera immaginazione. L'unico legame che tiene e terrà uniti i due consiste per Cortese nella necessità della presenza di un compagno-uomo, anche se esso non potrà mai darle alcun sostegno o aiuto o difesa, né sarà in grado di appagarla sessualmente, e per Rabbioso nell'esigenza di avere accanto qualcuno che gli dia i mezzi per sopravvivere fisicamente.

Il testo dello spettacolo

Il rifacimento presentato dal Teatro a l'Avogaria - tratto da una edizione cinquecentina del 1556 reperita alla Biblioteca Marciana di Venezia - si distacca dal testo originale, solo apparentemente. Il copione, realizzato usufruendo di una parte del materiale del Calmo, è montato secondo una tecnica e un modo di sentire il teatro che tengono presenti i movimenti scenici europei, senza d'altro canto dimenticare la grande tradizione del teatro dei tipi della commedia "a braccia".

Il testo originale è quantitativamente fuori dei tempi normali di uno spettacolo. Recitato com'è, durerebbe più di tre ore. I tagli della elaborazione sono piuttosto notevoli. Sono stati eliminati vari personaggi, tra cui il servo turco Arpago che ha puramente una funzione meccanica connessa con una vicenda di riconoscimenti (anch'essa eliminata), il pedante Archibio, figura stereotipata e inutile, e altri personaggi minori. Anche la parte del vecchio Collofonio è stata sensibilmente ridotta. I tagli più che una funzione alleggeritrice del testo sono stati operati per ripulire i personaggi da scorie psicologiche o da elementi connessi con il racconto realistico della vicenda. In tale modo ci sembra che i contenuti rinascimentali appaiono pregni di aspetti tipicamente moderni, di una spiritualità attuale: angoscia esistenziale, denudamento dalle scorie psicologiche, atte a mettere in luce l'essenza dei personaggi, secondo la "stampa" che la natura ha loro impresso, gli impulsi dell'inconscio, i fermenti e le esplosioni degli istinti nel tentativo di raggiungere la felicità.

Sono state integralmente tagliate le seguenti scene :

I - 11, 13, 16, 19

II - 1, 2, 6, 12, 13, 18

III - 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17

IV - 1, 2, 4, 5, 6, 7

V - 7, 9, 10, 14, 15, 16, 17, 18, 19

E parzialmente tutte le altre scene

Altra modificazione dell'elaborazione nei riguardi del testo originale riguardano la parte propriamente letteraria. A rendere maggiormente viva la recitazione per immediatezza di suoni e per un ritmo di tempo più scorrevole sono state tradotte in pavano le parti di Sticina e di Brocco e in bergamasco quella di Briccola. L'italiano aulico - lingua aristocratica di letterati, che Calmo utilizza imitando la produzione erudita dell'epoca - a nostro avviso non si addice ad esprimere la natura sanguigna, aspra, popolana di seri che nella Venezia del '500 provengono o dal contado di Padova o dalle valli Orbiche di Mergamo. D'altro canto alla verifica della recitazione tale linguaggio risulta di un ritmo non fluente, carico, anche per la sintassi complicata - proprio di una lingua no parlata -, di inceppamenti, di censure non espressive e di termini ricercati, oscuri di significato, parole rifiutate dalle parlate coerenti di ogni regione d'Italia.

La traduzione non è arbitraria. Essa si avvale, ad ovviare squilibri linguistici con le altre parti scritte originalmente nei vari dialetti, di parole o di intere frasi desunte da altre opere del Calmo. In particolare sono stati utilizzati *La Spagnuolas*, *Potione* e brani tagliati dello stesso *Travaglia*; la parte di Cortese, ruffiana greca, è stata completata con frasi del dialetto di Rhodi, tratte da *Las Spagnuolas*.

La messa in scena

L'impostazione della messa in scena per le recite di Roma è stata sensibilmente modificata o meglio riveduta nei confronti delle rappresentazioni a Venezia. Ciò è conseguenza di un momento particolare che sta attraversando il Teatro dell'Avogaria circa l'indirizzo delle sue sperimentazioni.

Con L'Alfabeto dei Villani si conclude un preciso lavoro tendente a condurre in forme di pura astrazione l'espressione gestuale della commedia dell'arte, legata - secondo la nostra interpretazione (La Commedia degli Zanni) - a residui di naturalismo, seppure espressi in chiave ritmica. In altri termini L'Alfabeto ha stabilito, in sede di analisi critica, gli stretti rapporti esistenti fra le forme di astrazione dei movimenti avanzati europei e quelle del teatro "a braccia" della tradizione italiana cinquescentesca, da cui le prime avanguardie in Russia e in Germania hanno preso ispirazione, materia e contenuto per il rifiuto del naturalismo.

L'esperimento de *L'Alfabeto*, anche se soddisfacente sul piano artistico, costituisce tuttavia un qualcosa di irripetibile. In sostanza non si è scoperto un modo di far il teatro, si sono piuttosto intuite le forme capaci di esprimere unicamente un testo, o meglio quel pretesto. Le stesse forme sceniche, condotte ai limiti estremi dell'astrattismo in una messinscena successiva, *Le Profezie*, pur contenendo la forza di provocare con l'impegno di una esasperata recitazione corale - fondata su principi armonici di una esasperata recitazione corale - fondata sui principi armonici della musica e di una gestualità violenta, scarna, fatta di esplosioni di movimenti del tutto avulsi dalla realtà-cronaca - le forme de L'Alfabeto, ripeto, si sono rivelate, appunto per l'estrema astrazione, piuttosto generiche e in sostanza non capaci di sviluppo drammatico.

L'edizione de Il Travaglia a Venezia rappresenta un momento di ripensamento, di meditazione sugli indirizzi da seguire in futuro. C'è, in alcune scene, sempre nell'edizione all'Avogaria, un evidente e consapevole ritorno alla dinamica dei movimenti della

commedia dell'arte un conseguente scadimento verso una espressione gestuale naturalistica che favorisce il racconto-cronaca, ma non rende possibile, rifiuta ogni accadimento della vita interiore dei personaggi. Per l'edizione romana pertanto si è preferito imprimere allo spettacolo, unitariamente per tutte le scene, la forma drammatico-corale già introdotta nell'allestimento di Rhodiana, la sua concezione luministica di personaggi imprigionati in coni di luce che li isolano dagli interlocutori, tutti recitanti, rivolti al pubblico, verso fantasmi evocati dalla loro follia e dalla loro solitudine. Solo così, ripeto, si ha modo di affondare nell'"io" e captare i motivi e le immagini dell'inconscio e del subconscio.

Anche l'impianto scenico - che nell'edizione di Venezia riprendeva le linee elementari de *La Commedia degli Zanni* determinando spazi ampi per la dinamica del movimento e del gesto naturalistico-ritmici - è sostanzialmente modificato. Più che alla messinscena di *Rhodina* ci rifacciamo alla concezione scenica appiana di *Cronache veneziane*. In altre parole il palcoscenico - come quadro figurativo - viene utilizzato non solo nelle due dimensioni consuete di larghezza e profondità, ma anche verticalmente. Il che ci permette di far succedere senza soluzione di continuità, con una tecnica di "sequenze" cinematografiche, nell'intero volume scenico, i vari momenti della vicenda, una serie di quadri figurativi. A parte la disposizione dei diversi piani, la vera modificazione dei confronti di Cronache consiste nel colore. Per la prima volta a l'Avogaria tentiamo di superare scenicamente il nero e si esprimerci per mezzo di un colore. Il giallo-oro, lievemente brillante, è giustificato d'altra parte in sede artistica da una intuizione del Calmo sulle emozioni cromatiche che Venezia può dare a chi la vede per la prima volta: un personaggio de Il Travaglia - che, come si diceva in altra parte di questo volume, è stato eliminato - esclama al suo entrare nella città "tutte le città del mondo, le grandi dico, sono di piombo, ma Vinegia è d'oro. O veramente città di Dio, nel mirare il tuo sito, io rinasco, stupisco nel considerare la grandezza dei tuoi edifici". La distribuzione dei vari "luoghi deputati" d'oro lucente - i piani praticabili su cui si succedono i personaggi, quasi sempre illuminati singolarmente da coni i chiusi di luce - i costumi, che ricordano Carpaccio, Lotto e Crivelli, ci danno modo di comporre vari quadri figurativi ispirati alla pittura veneta del '400 e del '500.

19. PRÉFACE À « *GLI ULTIMI CARNEVALI DI VENEZIA* », DE GIOVANNI POLI[138] (1976)

Prefazione

Note sul testo

Disporre di un testo in cui il concetto di teatro "politico" - nell'accezione di Piscator, "teatro di tutti" - si esprima nelle forme astratte e nelle dinamiche della Commedia dell'Arte, è stata costante aspirazione del Teatro a l'Avogaria. D'altro canto il nostro teatro-laboratorio è sorto con il preciso compito di ricercare quali nessi esistano fra l'astrattismo del teatro a braccia e le tendenze avanzate del '900, che ad esso s'ispirano. In tale contesto concettuale le sperimentazioni dal '69 all'allestimento dei Carnevali hanno avuto una sensibile evoluzione. Dalla *Rhodiana* di Calmo, in cui i tipi perdono le loro caratteristiche psicologiche per assumere, espressionisticamente, valori di simbolo morale, sociale e religioso, e si inseriscono in una sorta di coro nel quale l'"uno" si manifesta nel rapporto critico degli "altri", illuminandosi degli aspetti dell'inconscio; dal "*De Jerusalem*" che si esprime unicamente in forme corali, mettendo in evidenza non più tipi individuali, bensì due categorie sociali e morali dell'umanità e cioè "gli eletti" "gli esclusi", secondo una concezione distorta del messaggio del Cristo; sino a *L'alfabeto dei villani*, che superando il contenuto specificamente religioso - e come tale avulso dalla realtà immanente - del *De Jerusalem*, racconta la vicenda di una gente in lotta conto la fame, la pestilenza, le guerre e le invasioni, io penso che siamo riusciti a superare l'idea di un teatro - specie quello ottocentesco - impigliato nelle reti dello psicologismo. Nella linea drammaturgica e scenica dell'*Alfabeto* si possono considerare anche testo e allestimento de *Gli ultimi carnevali di Venezia*. Qui preciso è l'intento di uscire dai contenuti psicologici dei documenti letterari ai quali abbiamo attinto. Soprattutto nei riguardi di Goldoni, che ci ha fornito gran parte del materiale di elaborazione. In sostanza abbiamo tentato di riscattare Goldoni dall'interpretazione che la messinscena dell'ottocento e del primo novecento ne aveva dato. Goldoni è da vedersi forse come cantore, non delle piccole cose quotidiane di personaggi che parlano un linguaggio musicale stupendo, ma cantore di una gente che è giunta alla fase estrema della decadenza. In tal senso il tono-guida è la malinconia. Malinconia dello spegnersi di una vecchia civiltà di fronte all'avvento di concezioni e forme di vita più progredite. Malinconia nel senso vichiano della storia.

I Carnevali insieme con l'*Alfabeto* rappresentano un momento piuttosto importante nelle nostre ricerche. Ci sembrano superati i limiti di pura imitazione e di rivendicazione filologica e storica della commedia dell'arte. Qui le maschere, nella vicenda storica di Venezia, pur non riuscendo a diventare simboli di categorie sociali - ma ciò esulava dai nostri intenti - hanno la funzione di esprimere la scanzonata, festosa atmosfera in cui la

[138] *Id.*, *Gli ultimi carnevali di Venezia, rievocazione della vita privata e pubblica di Venezia dal 1789 al 1796*, Collana del teatro a l'Avogaria, n° 4, Venise, La Tipografica, 1976, p. 9-11.

serenissima, inconsapevole della realtà politica e sociale della nuova Europa, vive gli ultimi anni della sua storia.

Note di messinscena

Siamo un teatro povero. Forse non in senso grotowskiano. Povero perché scarso di mezzi. Incapace di produrre in senso economico-finanziario. Per noi teatro e "incontro". Non "rito" perché privo di contenuti specificatamente religiosi. Il teatro come "incontro" si avvale unicamente dello strumento "attore" - voce-musica e gesto-mimo-astrazione. Ogni altro elemento è orpello. Noi impieghiamo ancora la luce, usufruendo dello "strumento" proiettore, ma dubitiamo della sua validità ai fini di un teatro puro. Abolita l'espressione scenografica, sia naturalistica che astratta. Accettiamo il palcoscenico per l'assoluta impossibilità di rinunciarvi. Abbiamo ereditato edifici che non sono modificabili nelle strutture architettoniche. Ogni modifica ne imporrebbe la distruzione. I tentativi di recupero di spazi diversi dai tradizionali restano meri tentativi. Anche quelli dell'"off Broadway". Anche quelli di Grotowski. Non c'è nulla da fare per il momento. In Italia forse fra cent'anni, risolti i mille e mille problemi di sopravvivenza.

I Carnevali hanno luogo in uno spazio astratto. Usiamo fondale, quinte e arie di colore nero, alla maniera degli espressionisti. La luce è in continuo movimento. Coni di luce che con incidenza quasi verticale isolano il personaggio o i gruppi nello spazio. Io direi nell'infinito. Quasi assente è anche l'attrezzeria. La gondola, ad esempio, è risolta con il movimento ritmico dell'attore che tiene nelle mani una lunga asta che rappresenta il remo. E le stesse aste vengono usate per altri oggetti di attrezzeria assolutamente indispensabile: vi si inseriscono le tendine di due quinte per il teatrino dei comici vaganti, il pastorale per il vescovo, le lunghe mani bianche per la scena di astrazione nei casi di gioco; oppure le aste divengono supporti per il manichino di cera ai funerali del doge. Abbondante - o meglio sovrabbondante, date le nostre disponibilità di attori e l'assoluta mancanza di personale tecnico - è il costume. Diciotto attori - nelle tournée all'estero quindici o anche quattordici - dietro alle quinte devono mutare rapidamente di costume. Velocità alla Fregoli. Diciotto attori o meno per circa centoventi personaggi, totalmente diversi l'uno dall'altro. Al ritorno da ogni tournée siamo tentati di rinunciare a questo spettacolo per le difficoltà tecniche che esso comporta. Sono difficoltà tuttavia che superiamo con la collaborazione di tutti gli attori, che nei momenti liberi sono facchini, sarti, servi di scena. E i Carnevali sono ancora presenti nei programmi per l'estero nel 1976/77.

20. PRÉFACE À « *MAMOLE E BULI* » DE GIOVANNI POLI[139] (1976)

Il testo

La ricostruzione della vita della "donna pubblica" a Venezia nel '500, non è stata attuata per elaborazione di documenti letterari, come solitamente facciamo all'Avogaria. Se si escludono il brano di Veronica Franco e Maffìo Venier, dalle cui opere è stato in gran parte tratto, e alcuni termini o frasi singole di autori veneziani dell'epoca (Calmo e Anonimi), Mamole e Buli sono frutto di una propria operazione drammaturgica. Anche l'episodio che si ispira a *La Bulesca*[140] di Anonimo è sostanzialmente mutato nella sua realizzazione scenico-letteraria, nella delineazione psicologica dei personaggi già esistenti e nella creazione di nuovi e originali personaggi.

Dei documenti elencati a p. 13, quelli che maggiormente apportano un contributo alla disamina del problema della prostituzione nella Repubblica Serenissima del '500 e che danno un'immagine più precisa sulla "femmina di peccato" sono i "*Documenti inediti sulla prostituzione a Venezia*" di Carlo Calza e i "*Cenni storici sul libertinaggio*" di Giuseppe Tassini, nonché il saggio recentissimo di Rita Casagrande "*Le cortigiane del '500*"[141]. Preziosissimo per l'ambientazione della vicenda nell'antica Venezia è apparso il testo di Marcantonio Sabellico "*De situ*"[142], che può essere considerato una prima guida della città.

La messainscena

I primi spettacoli, da *Rhodiana* a *L'alfabeto dei villani* attraverso *De Jerusalem* e *Cronache veneziane*, sono stati impostati nell'intento di realizzare un teatro quasi esclusivamente corale: scompare il teatro psicologico, fondato sulle caratteristiche interiori dei personaggi, ben definiti e chiaramente distinti tra di loro; riappare invece, come nell'antica tradizione rituale preeschilea, il coro come protagonista; la vicenda non è più vicenda di un singolo, ma di tutta una collettività; raramente il personaggio singolo esprime i problemi e le angoscie del suo "io", se non accomunato agli "altri". In questo repertorio noi ci siamo rifatti alla concezione di "teatro politico" di Piscator, per il quale "politico" significa "questione di tutti". Nei nostri esprimenti al dialogo (imperante nel teatro dai grandi tragici greci, ma soprattutto da Menadro e Plauto, sino alla produzione più recente) viene sostituita la recitazione di assieme; le forme gestuali perdono ogni aderenza con il "vero" e divengono astratte.

Un secondo momento del nostro lavoro all'Avogaria è rappresentato da un ritorno, sulle tracce de "*La Commedia degli Zanni*", alla Commedia dell'Crte (*Travaglia* di

---

[139] *Id.*, *Mamole e Buli, la condizione della donna pubblica in Venezia nel '500.* Collana del teatro a l'Avogaria, n° 5, Venise, La Tipografica, 1976, p. 11-12.

[140] Probablement consulté dans l'édition de Gildo Meneghetti (éd), La Bulesca. Commedia dinquecentesca inedita, Venise, Zanetti, 1952.

[141] Rita Casagrande di Villaviera, Le cortigiane veneziane del Cinquecento, Milan, Longanesi, 1968.

[142] Nous ne pouvons affirmer avec certitude que Poli a eu recours à cette traduction italienne, mais il est néanmoins intéressant de le signaler : Marc'Antonio Sabellico, De situ urbis Venetae, trad. it. de Lucio Fauno, Venise, Tramezzino, 1544.

Andrea Calmo) che ci riconduce a forme sceniche che, sia pure stilizzate, sono chiaramente imitative della realtà.

Lo spettacolo, *Mamole e Buli* costituisce per noi l'inizio di un terzo periodo di ricerca. Lo spettacolo s'ispira ad un realismo crudo e violento, di stampo espressionistico. In questo senso è un tentativo per liberarci sia del gesto astratto del teatro corale - che si rivela incapace di svilupparsi drammaticamente e, come tale, risulta monotono - e, d'altra parte, dalle forme ritmiche, quasi danzate, della commedia dell'arte, che si dimostrano inadatte ad approfondire l'indagine sui grandi problemi interiori dell'uomo.

Anche se in questo spettacolo la scenografia è fatta, com'è nostro uso, da praticabili di varie altezze su cui personaggi si muovono illuminati da coni di luce che li isolano nell'oscurità dei fondali, le immagini che giungono allo spettatore - tramite la voce, il gesto e il costume dei personaggi - sono elementi concreti, veri, aderenti alla realtà.

Si accennava che questo spettacolo è impostato su fondamenti espressionistici. Ma nei confronti dell'espressionismo in esso persiste il nostro decisivo rifiuto alla scenografia decorativa o comunque descrittiva.

Ci rendiamo conto che il rifiuto della scenografia tradizionale nei nostri esperimenti è stato piuttosto una definitiva rinuncia, in quanto non abbiamo saputo trovare alcuno altro elemento scenico alternativo. Ma forse a questa scelta ci costringe talora l'esigenza assoluta di rendere lo spettacolo "economico" e agevole nel montaggio e smontaggio sia in sede, che nelle nostre frequenti trasferte all'estero. In altre parole per mancanza di mezzi finanziari, di magazzini ove stivare i materiali, di personale per la costruzione o anche la demolizione del manufatto scenografico, ma anche e in primo luogo per una nostra radicata concezione, vogliamo realizzare, con piena giustificazione sul piano artistico, il "teatro povero".

21. « ANNOTAZIONI SULLA MESSINSCENA DELLA FIABA DI CARLO GOZZI »[143] (1978)

In sede formale, sempre nei confronti delle precedenti edizioni, per la costante coerenza stilistica all'indirizzo estetico seguito dall'Avogaria, si è tentato di esprimere un "teatro" in senso puro: abbiamo in sostanza realizzato una sorta di "teatro povero", che si differenzia dai presupposti intellettualistici di Grotowksi, ma si attua con l'apporto esclusivo dei mezzi espressivi dell'attore (gesto e voce); (ad eccezione del costume che è essenziale e sobrio, povero in altre parole, e tenta l'espressione nei suoi rapporti cromatici, e ad eccezione dell'attrezzeria che ci è sembrata indispensabile al racconto della vicenda), abbiamo bandito ogni forma di decorativismo o artifizio scenografico, le luci invece, sempre nel confronto del passato, hanno assunto un ruolo piuttosto determinante sul piano visivo (il teatro è dotato attualmente di apparecchiature modernissime per la distribuzione e la regolazione del disegno luministico).

La povertà che caratterizza l'impianto visivo dei nostri spettacoli non è solo determinata dalla nostra precarietà finanziaria. In genere siamo intimamente contrari alle manifestazioni sceniche attuate con incosciente dispendio di denaro (pubblico) sia per le produzioni grettamente tradizionali come per quelle cosiddette "avanzate" che il più delle volte sono frutto di malsane distorsioni pseudo intellettualistiche, che artificiosamente stravolgono significazioni e forme; la quel cosa riesce estremamente facile se di ogni contenuto e di ogni personaggio vogliamo scorgere l'aspetto diametralmente opposto a quello che l'autore del testo ha voluto dare se ne vogliamo cioè, mettere in luce gli aspetti deteriori.

Altre considerazioni ci hanno indotto a riprendere i nostri studi su Gozzi. Gozzi è un autore storicamente importante. Anche se la validità artistica delle sue opere è assai inferiore a quella delle commedie goldoniane. Egli è figlio del suo secolo, anche se sta dalla parte dei "conservatori"; esprime il profondo travaglio spirituale e filosofico di una certa classe sociale veneziana di fronte all'avvento di una nuova era, quella che inizierà dalla rivoluzione di Francia.

Nei riguardi della sua polemica col naturalismo goldoniano e della sua tenacia asserzione per un teatro astratto e della fantasia (fiabe e maschere) egli, agli inizi del nostro secolo, nel momento di massimo deterioramento del teatro borghese, rappresentato per l'avanguardia europea (Taïrov, Meyerhold e pre-espressionisit tedeschi) l'unico autore della tradizione occidentale che ha tramandato testi letterari, con i quali è possibile realizzare un teatro che non sia mera imitazione del vero, ma che attraverso personaggi e vicende esprima significazioni più profonde della realtà.

ENTUSIASMO GIOVANI - SPERANZA FUTURO

L'attuale realizzazione dell'*Augellin* si avvale di uno stuolo di giovanissimi - attori, tecnici, attrezzisti, sarte - che hanno dato una collaborazione generosa, intensa, febbrile, che raramente è possibile trovare in un complesso professionale. Ciò vuol dire che l'entusiasmo dei giovani per il teatro si sta rivelando giorno per giorno più appassionato. La loro serietà, la frequenza, la puntualità, la dura disciplina della preparazione che li costringe a rinunce anche affettive ci dicono che il teatro in Italia sta superando il

[143] Il s'agit d'un tapuscrit de trois pages en A4, produit probablement pendant la reprise de *L'Augellin Belverde* avec les acteurs de l'Avogaria, du 13 au 22 mars 1978, et retrouvé dans ATP.

decadentismo e il disinteresse che lo avevano colto nell'avvento del cinema e più tardi della televisione.
{Mi pare inoltre che i giovanissimi sentano l'urgenza di vivere insieme, di comunicare tra di loro e solo il teatro - sentito come "chiesa laica" - offre in modo totale tale possibilità}.

22. « IL METODO PER L'ESPRESSIONE GESTUALE E IL CONTROLLO DELLA VOCE »[144]

Il seminario per la preparazione dell'attore - in funzione sino dal 1969 e con lezioni regolari dal 1972 - è il «vivaio» della nostra compagnia. Nell'apprendimento delle tecniche teatrali esso rappresenta per gli allievi il momento teorico cui segue un periodo di «pratica scenica» per la messa in scena degli spettacoli de l'Avogaria.

Il metodo di lavoro scenico si ispira alle tecniche della commedia dell'arte, comparate con i principi psico-fisici di Stanislavski. In sostanza le forme astratte della commedia «a braccio» italiana si raggiungono tramite le pratiche di rilassamento e di concentrazione del maestro russo. Elementi fondamentali di tale metodo sono gli esercizi per il dominio della nostra attività psichica ed emotiva con il simultaneo autocontrollo dei vari sistemi muscolari. A tal fine importanti sono gli esperimenti psicosomatici condotti secondo il «training» alla Schultz, di cui nella sua nota a parte parla il medico psicosomatista, Michele Pallini.

L'abbandono della realtà quotidiana e il rilassamento psichico riguardano sia l'improvvisazione del gesto che l'improvvisazione della voce: in entrambe le discipline si tratta di cancellare dentro di noi ciò che è strettamente connesso con la nostra personalità e con il nostro «io» quotidiano: sentimenti, inclinazioni connaturate in noi e ogni affetto che affligge e allieta la nostra esistenza. In altre parole si tratta di rimuovere il mondo «quotidiano» e «individuale», abbandonare la dimensione degli affetti «terreni» e raggiungere la dimensione della «fantasia». Qui ci è dato di scoprire il nostro «io» nella sua essenza, l'«io» purificato dalle incrostazioni sociali, religiose, affettive, quel «io» che la nostra tradizione culturale ha inquinato e snaturato.

Tale rilassamento psichico è, come si diceva, contemporaneo al rilassamento muscolare. Per la realizzazione di tale esercizio fisico le condizioni dell'ambiente sono: la semioscurità senza contrasti di luci e ombre; le pareti nude o possibilmente di colore neutro o nero; il silenzio assoluto; la partecipazione «attiva» di tutti i presenti. Le posizioni dell'esercizio sono: corpo eretto; braccia e mani lungo i fianchi; talloni un po' discosti e punte leggermente divaricate, occhi aperti e fissi verso un punto alto e lontano; ogni muscolo rilassato (eventuali tensioni debbono essere rimosse con movimenti bruschi o talora violenti di scioglimento). Il rilassamento totale si realizza nel momento in cui ogni muscolo è in posizione di riposo, «disponibile» al movimento autocontrollato, e i sensi non percepiscono più consapevolmente alcuna immagine o suono o odore; nel momento in cui noi psichicamente accediamo ad un mondo «neutro»: solo ora noi siamo «disponibili» ad entrare in una dimensione di natura onirica, dove si rivela l'essenza del nostro vero «io».

Raggiunto il totale rilassamento psicofisico, possiamo iniziare gli esercizi di concentrazione. Sono esercizi estremamente semplici che solo gradualmente e per tempi

[144] *Id.*, « Il metodo per l'espressione gestuale e il controllo della voce », in *Il teatro della commedia dell'arte a l'Avogaria*, Venise, Edizioni del Teatro a l'Avogaria, 1984, p. 83-85. Cet essai a probablement été ecrit en 1979, peu de temps avant son décès. De fait il a été complété par Laura Foà et publié à titre posthume.

assai lunghi, diverranno complessi. Praticamente la concentrazione avviene, sui temi prefissati, per gruppi di muscoli.

Il primo esercizio sul tema dell'«incedere», ad esempio, interessa il sistema muscolare dei piedi e delle gambe. Mentre ogni altro muscolo deve necessariamente mantenersi rilassato, agiamo con lentezza da «rallentatore» sui muscoli della pianta del piede destro, che ruotando sul pavimento si alza nella parte del tallone, e sui muscoli del ginocchio che si piega; quindi agiamo analogamente sui muscoli del piede e del ginocchio sinistro, mentre piede e ginocchio destro riprendono le posizioni iniziali. Se psichicamente, caduti in «trance», sentiremo di incedere, il ritmo dell'alzarsi e abbassarsi dei piedi sarà istintivo e non «voluto»: saremo entrati allora in una dimensione diversa da quella contingente: appariranno le vie della città o le strade di campagna; diverremo tristi o lieti; saremo giovani o vecchi, felici o disperati; il terreno su cui ci muoviamo sarà fangoso o nevoso o impervio o piano; la stagione sarà fredda o calda: vivremo in altre parole nella dimensione del mondo della libera fantasia, in cui sta la «poesia». L'esercizio si completa col sollevamento della punta di un piede che si riappoggia su un punto leggermente avanzato nei confronti dell'altro: avremo così realizzato 1'incedere vero e proprio che diviene maggiormente complesso con esercizi di salita e di discesa di gradini. Il tutto, ripeto, deve essere compiuto con estrema lentezza e con il pieno dominio e consapevolezza dei muscoli impiegati. Connesso a questo esercizio, da attuarsi in un secondo momento, è l'incedere in treno, in nave, in barca e in vari stati psichici o in varie condizioni fisiche.

Il secondo gruppo di muscoli da impiegare e allenare per la concentrazione è quello che interessa le braccia. Fondamentale esercizio è il «divenire» albero oppure l'elevazione verso il cielo e il successivo annullamento. Sono esercizi questi di natura esclusivamente psichica che si realizzano solo collettivamente: le braccia, per formare due rami dell'albero o per elevarsi al cielo, debbono alzarsi per levitazione; nell'annullamento braccia e quindi collo, tronco e arti inferiori ricadono lentamente lungo una linea verticale, sino a che il corpo è completamente ripiegato su se stesso, divenendo il più piccolo possibile.

L'esercizio dell'elevazione e dell'annullamento riesce assai facilmente se il tema psichico conduttore sia l'alternanza talora drammatica per l'uomo fra il sentirsi simile all'assoluto e il sentirsi «nulla».

Nell'insieme di esercizi che noi compiamo per improvvisazione, di notevole interesse è quello che esprime sul piano psichico il tentativo di allontanare da noi qualcosa che ci opprime e ci angoscia, oppure sul piano fisico il tentativo di uscire dall'acqua in cui stiamo per annegare o dall'interno di un mulino, investiti dalla farina che ci soffoca: nel movimento di piegamento e di rialzamento, con le braccia respingiamo con tutta la nostra forza (espressa dalla lentezza del gesto) questo «qualcosa» che ci angoscia e ci soffoca.

Pratichiamo numerosi altri esercizi, alcuni assai semplici, altri complessi, affinché ci sia dato di «creare» con il nostro corpo immagini capaci di esprimersi autonomamente, senza l'ausilio di strumenti spuri, quali la scenografia, il costume e le stesse luci.

In sostanza siamo alla ricerca del «teatro puro» in cui l'attore sia il solo, unico e autonomo artefice della espressione scenica.

Così com'era, almeno noi crediamo, il teatro agli inizi di ogni civiltà: un teatro nudo, povero, che non abbisogna se non del corpo umano, che dinamicamente si disegna nello spazio. Cito alcuni di questi temi: il salto come «palle di gomma», che dà elasticità specie alle ginocchia e ai piedi; il salto in una barca, mediante i piegamenti di ginocchia e piedi e le oscillazioni del tronco; il «remare»; i movimenti di rollio e beccheggio di una nave; il sollevamento pesi; il tiro alla fune (ovviamente senza fune); i movimenti degli astronauti nelle navicelle spaziali; una cordata in montagna.

Gli esercizi più complessi prevedono l'impiego consapevole e contemporaneo di più gruppi di muscoli che compiono movimenti diversi, mantenendo in posizione rilassata quelli che non sono necessari all'azione: incedere, girare il volto per seguire qualcosa che si muove in direzione contraria, alzare il braccio per salutare, ecc.

Di qui si possono iniziare le serie di esercizi via via più difficoltosi per giungere infine alla pantomima.

L'interdipendenza ed insieme l'autonomia dei vari muscoli sono basilari per quelli che interessano il movimento del corpo nei confronti di quelli che interessano l'apparato fonatorio. Tuttavia prima di esercitare contemporaneamente gesto e voce, nei vari rapporti di tempo e di intensità, fondamentale è il raggiungimento dell'autocontrollo e dominio della voce con lo stesso metodo impiegato per il gesto.

Lo scritto di Poli, interrotto a questo punto, viene continuato da Daniela Foà, insegnante del seminario per l'espressione della voce :

A questo scopo è necessario passare attraverso determinati esercizi. La voce umana può essere paragonata ad un qualsiasi strumento musicale e quindi, come uno strumento musicale, ha anch'essa bisogno, prima di essere usata, della sua «accordatura». Ha bisogno cioè di essere educata.

La voce, come lo strumento, potrà dare un infinito numero di suoni e potrà avere mille sfumature, ma per ottenere il miglior rendimento sarà necessario saperla controllare. E' importante conoscere l'uso del diaframma, muscolo piatto che separa la cavità toracica da quella addominale. Se si parla tenendo il diaframma rilassato, la nostra voce arriverà poco lontano, mentre la voce dell'attore deve giungere ad una certa distanza, agli spettatori.

Il modo che permette di accorgersi se il diaframma viene usato è il seguente: si appoggia una mano all'altezza dello stomaco, si inspira e si emette poi un suono prolungato. Se sarà correttamente usato, si sentirà il muscolo contrarsi sotto le dita. Per abituarsi a parlare usando il diaframma, noi usiamo l'esercizio del «soffiato». Si tratta di «parlare senza voce» (come quando si parla all'orecchio di qualcuno), cercando però di spingere sul muscolo in questione.

Questo esercizio viene usato anche per un altro scopo: quando, dovendo leggere una parte nuova e non conoscendo ancora il personaggio, non vogliamo rischiare di prendere toni sbagliati, che sarebbe poi molto difficile togliere.

Un altro esercizio è quello dell'articolazione della bocca. Quasi tutti quelli che iniziano a recitare hanno difficoltà a far giungere allo spettatore quello che dicono,

perché senza accorgersene saltano vocali e consonanti, sorvolando sull'inizio o sulla fine della parola con il risultato di far capire la metà di quanto devono.

Bisognerà quindi scandire molto bene le parole, insistendo sui passaggi più difficili, come ad esempio la «ng» o la «st» e rendendo sensibili le consonanti doppie (soprattutto la doppia «l», la doppia «p» e la doppia «t»), che restano spesso solo nelle intenzioni di chi ha consuetudine con i dialetti dell'area veneta.

Sono della massima importanza gli esercizi che si fanno per ottenere una corretta respirazione. Se normalmente respiriamo in modo automatico e spontaneo, senza porci alcun problema, un attore non può farlo in modo casuale, perché in ogni attimo deve avere il controllo della sua respirazione.

Deve inspirare («prendere i fiati») nei momenti e nelle pause giuste, deve saper immagazzinare nei polmoni tanta aria quanta gli è necessaria, e saperla poi dosare per non trovarsi senza fiato a metà battuta.

Quando l'attore si sarà impadronito di queste nozioni tecniche sino a farle proprie, allora avrà acquisito il controllo della voce e questo «strumento» ormai accordato suonerà secondo ritmi, toni, intensità diverse.

Finalmente potrà usare dei suoi mezzi espressivi: la voce e il gesto, in maniera tanto più efficace quanto maggiore è la sua capacità di «concentrarsi», escludendo tutto ciò che lo circonda nella dimensione del reale, per entrare, immedesimandosi nel personaggio, nella dimensione della poesia.

TABLEAU ACTIVITÉ DE POLI À L'ÉTRANGER

Années	Pays	Villes	Dans le cadre de ...	Spectacles	Compagnies
1953	Allemagne	Erlangen	Festival Univ. Int.	*La venexiana*	Ca' Foscari
1954	Belgique	Bruges	Festival Univ. Int.	*L'augellin Belverde*	Ca' Foscari
	Allemagne	Erlangen	Festival Univ. Int.	*Prendi per mano il cielo*	Ca' Foscari
1955	Suisse	Berne	Festival Univ. Int.	*Le massere*	Ca' Foscari
	Allemagne	Erlangen	Festival Univ. Int.	*Le massere*	Ca' Foscari
	Yougoslavie	Zagreb	Échange Univ.	*Le massere*	Ca' Foscari
1956	Turquie	Istanbul	Festival Univ. Int.	*La finta ammalata*	Ca' Foscari
1957	Allemagne	Saarbrücken	Festival Univ. Int.	*La Venezia di Goldoni*	Ca' Foscari
	Turquie	Istanbul	Festival Univ. Int.	*La Venezia di Goldoni*	Ca' Foscari
	Yougoslavie	Zagreb	Échange Univ.	*La Venezia di Goldoni*	Ca' Foscari
1958	Grèce	Salonique	Festival Univ. Int.	*La Commedia degli Zanni*	Ca' Foscari
	Belgique	Bruxelles	Expo Universelle	*La Commedia degli Zanni*	Ca' Foscari
	Turquie	Istanbul	Festival Univ. Int.	*La Venezia di Goldoni*	Ca' Foscari
	Yougoslavie	Raguse	Festival Univ. Int.	*Tripce de Utolce* *Novela od Stanca*	Ca' Foscari
	Espagne	Barcelone Madrid	Tournée I.C.I.	*La Commedia degli Zanni*	Ca' Foscari
	Allemagne	Kiel	Festival Univ. Int.	*La Commedia degli Zanni*	Ca' Foscari
	Allemagne	Bonn, Berlin, Francfort, Erlangen, Colonie, Münster, Fribourg, Baden-Baden	Tournée I.C.I.	*La Commedia degli Zanni*	Ca' Foscari
1959	Nord Europe	Hambourg, Stockholm, Türk, Helsinki, Oslo, Grebbenstad, Copenhague	Tournée I.C.I.	*La Commedia degli Zanni*	Ca' Foscari
	Espagne	Barcelone Madrid	Tournée I.C.I.	*Laudes Evangeliorum*	Ca' Foscari
1960	France	Paris	Festival des Nations	*La Commedia degli Zanni* *Maschere latine*	Ca' Foscari
	Danemark	Copenhague	Tournée I.C.I.	*La Commedia degli Zanni* *Le storie di Arlecchino*	Ca' Foscari
	Yougoslavie	Zagreb	Tournée I.C.I.	*La Commedia degli Zanni*	Ca' Foscari
1960	Uruguay	Montevideo	Tournée	*Miles Gloreosus*	Teatro Stabile de Turin
1961	Grèce Turquie	Athènes, Istanbul, Ankara		*La Commedia degli Zanni* *Pitocchi fortunati*	Ca' Foscari
	Belgique	Liège	Festival Venise splendeur du monde	*La Commedia degli Zanni*	Ca' Foscari
	Allemagne	Marburg	Semaine Théâtre Italien	*La Commedia degli Zanni*	Ca' Foscari
1961	Suède Finlande	Stockholm, Tampere, Helsinki	Tournée I.C.I.	*L'augellin Belverde*	Ca' Foscari
1962	États-Unis	New-York	IASTA	*Green Bird*	**G. Poli**

	Brésil, Uruguay, Argentine	Rio, San Paolo, Montevideo, Buenos Aires	Tournée I.C.I.	*La Commedia degli Zanni*	Ca' Foscari
	Allemagne	Berlin	Festival pantomime	*La Commedia degli Zanni*	Ca' Foscari
1965	Portugal	Lisbonne	Festival Int.	*La Commedia degli Zanni*	Durini
	Tunisie	Tunis	Festival Int.	*La Commedia degli Zanni*	Durini
1970	République tchèque	Prague	Tournée I.C.I.	*La Commedia degli Zanni*	Avogaria
	Finlande Suède Danemark	Helsinki, Stockholm, Copenhague	Tournée I.C.I.	*Cronache veneziane*	Avogaria
1971	Canada	Montréal	Théâtre rideau vert	*Barouf à Chioggia*	**G. Poli**
1972	Turquie	Ankara, Istanbul	Tournée I.C.I.	*L'alfabeto dei villani*	Avogaria
	Autriche	Vienne	Tournée I.C.I.	*L'alfabeto dei villani*	Avogaria
	Canada	Montréal	ENT	*L'alphabet des habitants*	**G. Poli**
1973	Espagne	Madrid, Valladolid, Barcelone	Tournée I.C.I.	*L'alfabeto dei villani*	Avogaria
	Norvège	Oslo, Copinhague	Tournée I.C.I.	*L'alfabeto dei villani*	Avogaria
1974	Autriche Pologne	Vienne, Cracovie, Varsovie	Tournée I.C.I.	*La Commedia degli Zanni*	Avogaria
	Algérie	Annaba, Skikda, Bejaia, Alger	Tournée I.C.I.	*La Commedia degli Zanni*	Avogaria
1975	Turquie	Ankara, Istanbul	Tournée I.C.I.	*Gli ultimi carnevali di Venezia*	Avogaria
	Autriche	Vienne	Tournée I.C.I.	*Gli ultimi carnevali di Venezia*	Avogaria
1976	Bulgarie	Sofia	Tournée I.C.I.	*Gli ultimi carnevali di Venezia* *La Commedia degli Zanni*	Avogaria
	Égypte Iran	Le Caire, Alexandrie Téhéran	Tournée I.C.I.	*Gli ultimi carnevali di Venezia* *La Commedia degli Zanni*	Avogaria
	Espagne	Madrid, Barcelone	Tournée I.C.I.	*Gli ultimi carnevali di Venezia* *La Commedia degli Zanni*	Avogaria
1977	Écosse	Glasgow, Édimbourg, St. Andrews	Tournée I.C.I.	*La Commedia degli Zanni*	Avogaria
1978	Maroc	Rabat, Tanger et Casablanca	Tournée I.C.I.	*La Commedia degli Zanni*	Avogaria
	Pays-Bas	Leiden, La Haye, Harlem, Groningen, Emmen, Arnhem	Tournée I.C.I.	*La Commedia degli Zanni*	Avogaria
	République tchèque Pologne	Prague, Varsovie, Cracovie	Tournée I.C.I.	*L'augellin Belverde*	Avogaria