



HAL
open science

Les mots et les choses dans l'œuvre théâtrale d'Alberto Savinio : un théâtre de l'entre-deux

Julie Bernard

► **To cite this version:**

Julie Bernard. Les mots et les choses dans l'œuvre théâtrale d'Alberto Savinio : un théâtre de l'entre-deux. Linguistique. Normandie Université, 2021. Français. NNT : 2021NORMC004 . tel-03220891

HAL Id: tel-03220891

<https://theses.hal.science/tel-03220891>

Submitted on 7 May 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Normandie Université

THÈSE

Pour obtenir le diplôme de doctorat
Spécialité LANGUES ET LITTÉRATURES ETRANGERES
Préparée au sein de l'Université de Caen Normandie

Les mots et les choses dans l'œuvre théâtrale d'Alberto Savinio : un théâtre de l'entre-deux

Présentée et soutenue par
Julie BERNARD

Thèse soutenue publiquement le 26/03/2021
devant le jury composé de

Mme CELINE FRIGAU MANNING	Professeur des universités, Université Lyon 3 Jean Moulin	Rapporteur du jury
M. EPIFANIO AJELLO	Professeur des universités, Università degli Studi di Salerno	Membre du jury
Mme BRIGITTE POITRENAUD-LAMESI	Maître de conférences, Université Caen Normandie	Membre du jury
Mme MARIE-JOSE TRAMUTA	Maître de conférences HDR, Université Caen Normandie	Directeur de thèse
M. CHRISTOPHE MILESCHI	Professeur des universités, Université Paris-Nanterre	Président du jury

**Thèse dirigée par MARIE-JOSE TRAMUTA, Lettres, arts du spectacle, langues
romanes (Caen)**



UNIVERSITÉ
CAEN
NORMANDIE



À mes grands-parents célestes,

Jeanine et Germain,

Irène et Maurice.

Chaque fois qu'on voudra vous enfermer dans un code en déclarant : ceci est du théâtre, ceci n'est pas du théâtre, répondez carrément : « Le théâtre n'existe pas. Il y a des théâtres et je cherche le mien. »

Émile ZOLA, *Le Naturalisme au théâtre*, 1881.

Lasciatevi dire che fantasia vuol soltanto farvi paura, vietarvi l'accesso di un mondo che vi è precluso perché è la sede, la « sola » sede della felicità e la continuazione sia pure pensata del paradiso ; lasciatevelo dire da uno che vive altrettanto naturalmente in ciò che esiste quanto in ciò che si crede non esista, tanto nel vero quanto in quello che è creduto falso, tanto nel reale quanto in quello che passa per irreale, tanto nella veglia quanto nel sogno, e il quale già sente che tanto naturalmente « vivrà » nella morte, quanto naturalmente ora vive nella vita.

Alberto SAVINIO, *Nuova enciclopedia*, 1977.

RIASSUNTO :

Alberto Savinio (1891-1952), alias Andrea de Chirico, fratello del celebre pittore del movimento metafisico, è un nomade nel mondo dell'arte : a sua volta pittore, musicista, scrittore, drammaturgo, scenografo, traduttore ma anche critico, sperimenta di tutto, abolendo i confini artistici e linguistici e facendo del "gioco" il suo credo. Questo artista poliedrico rende il teatro un luogo ludico dove tutte queste forme espressive si possono trovare sul palcoscenico.

Questa tesi pensa al suo lavoro teatrale come a un teatro dell'intermezzo che va oltre l'idea di un teatro totale per raggiungere l'infinito. Al centro di questa breccia e attraverso il prisma del linguaggio, il drammaturgo mette in discussione la realtà, si interroga sul suo tempo e apre i campi del possibile.

Il teatro saviniano è infatti il luogo dove tutto si esprime: le parole, i morti e anche gli oggetti. In questo teatro dove "tutto è parola", il drammaturgo-scenografo svolge un gioco "perverso" sulle parole e sugli oggetti. La sua bacchetta di direttore d'orchestra diventa una penna o un pennello. Trasforma parole e materie in cose visibili, plastiche, sonore o parlanti e rivela al lettore-spettatore il mistero e la poesia del mondo. Alberto Savinio mostra così la teatralità e colma il vuoto del discorso. I limiti del discorso vengono poi annichiliti. La parola risuona fuori scena e in onda.

La noia non ha posto in questo teatro *trompe l'œil*. Il lettore-spettatore è sempre all'erta, mai a riposo. La sua partecipazione è attiva. Così come la sua intelligenza e il suo spirito civico. Ma, lo studio della ricezione della sua opera teatrale, in Francia e in Italia, sarà l'occasione per mettere in discussione certe carenze da parte del pubblico durante la vita dell'autore. La riabilitazione sarà tardiva ma senza limiti.

Questa tesi è un viaggio attraverso l'opera teatrale di Alberto Savinio, i cui ingressi e le cui uscite devono essere trovati, per penetrare nel cuore di questo intermezzo, uno spazio chiuso o infinito, dove si cristallizza l'attività polimorfa dell'artista. Attraverso questa "Avventura colorata", lo spettatore saviniano interroga e esplora dietro le quinte.

Parole chiave : Alberto Savinio, Teatro, Intermezzo, Linguaggio, Ricezione.

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer toute ma gratitude envers ma directrice de thèse, Madame Marie-José Tramuta, pour m'avoir fait découvrir, il y a quelques années, l'univers d'Alberto Savinio, et pour son accompagnement énergique et passionné depuis le début de mes recherches. Un grand merci pour ses encouragements chaleureux et son contagieux enthousiasme.

Je remercie vivement les membres du jury qui ont étudié avec attention mon travail : Monsieur Christophe Mileschi, pour m'avoir fait l'honneur d'être rapporteur et Président de ce jury. Ses judicieux conseils et ses précieuses remarques m'ont fourni une multitude de pistes de recherche pour les années futures ; Madame Céline Frigau Manning, rapporteure de cette thèse. Sa rigueur et son savoir approfondi de la musique m'ont permis d'enrichir ma méthode et mes connaissances ; Madame Brigitte Poitrenaud-Lamesi et Monsieur Epifanio Ajello. Leurs pertinentes questions ont enrichi le débat et ma réflexion. À tous, j'exprime ma sincère reconnaissance.

Ce travail n'aurait pu être mené à bien sans l'accueil et la disponibilité de Barbara Capuano et toute l'équipe de la Teche Rai de Bologne ; et aussi Fabio Gambetti et le personnel de la Fondazione Pergolesi Spontini de Jesi qui m'ont ouvert les portes de ce magnifique lieu où est conservé le fonds d'archives de Valeria Moriconi.

Je remercie chaleureusement tous les metteurs en scène avec qui j'ai eu la chance de travailler et qui m'ont permis d'appivoiser la scène. Merci à Vincent Poirier et la Compagnie Dodeka. Merci à Charly Venturini et Papillon Noir. Un merci particulier à Walter Le Moli pour l'aventure théâtrale et humaine partagée.

Pour leurs corrections efficaces et leurs précieux encouragements, merci à Julie Mélières et Mikys Arvor.

Un grand merci à tous mes amis d'Italie et de France qui ont soutenu ce beau projet : Anthony, Indiana, Caroline, François, Clémence, Emmanuelle, Murielle, Margaux, Astrid, Valérie, Patricia, Vincent, Jacques, Carole et bien d'autres...

Je remercie ma famille et tout particulièrement mes parents pour leur soutien constant et leur confiance inébranlable dans mes choix. Enfin, j'ai une pensée émue pour mes grands-parents qui ont rejoint, un à un, l'infini alors que je débutais cette thèse.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	10
PROLOGUE	23
ACTE I — UN THÉÂTRE ENTRE DEUX GUERRES	27
CHAPITRE 1. UNE ŒUVRE TOTALE QUI ÉCLATE	29
1.1 Chant de l'ami mort.....	29
1.2 Une œuvre totale	32
1.3 Une œuvre éclatée	40
1.4 <i>L'inutile strage</i>	45
CHAPITRE 2. ALBERTO SAVINIO ET LE <i>TEATRO D'ARTE</i>.....	48
2.1 Le fascisme et le théâtre.....	48
2.2 Le <i>Teatro d'Arte</i>	49
2.3 La salle Odescalchi : lieu d'innovation et de création.....	51
2.4 Alberto Savinio au Teatro d'Arte	60
2.5 <i>Ma io non ho fatto niente di male !</i>	69
CHAPITRE 3. L'AVENTURE COLORÉE	75
3.1 Ulysse, « ce frère en esprit »	75
3.2 Le retour de <i>Capitano Ulisse</i>	80
3.3 Deux versions pour un seul texte	82
3.4 Heureux qui comme Ulysse a fait un beau voyage.....	87

INTERMEZZO.....	93
Condamnation du théâtre d'avant-garde.....	95
Peintures dramatiques.....	100
Critique théâtral.....	105
Écritures intermédiales.....	115
ACTE II — LE HUIS CLOS : ESPACE DE L'ENTRE-DEUX, LIEU DU DIVERTISSEMENT	122
CHAPITRE 1. LE THÉÂTRE DE LA MÉMOIRE DANS UNE BOÎTE À JOUJOUX.....	124
1.1 Un récit, au cœur du récit.....	124
1.2 D'une rive à l'autre.....	129
1.3 Lodovico, « l'homme-acteur ».....	137
1.4 Illusion(s) comique(s).....	142
1.5 La solitude de Lodovico mise en scène.....	153
CHAPITRE 2. UN DIVERTISSEMENT GROTESQUE	157
2.1 De la toile au tableau.....	157
2.2 La famille Mastinu en cinq tableaux.....	164
2.3 Grotesque, absurde, dérision.....	169
2.4 En compagnie de <i>La famiglia Mastinu</i>	180
CHAPITRE 3. EMMA B. VEDOVA GIOCASTA, LA GRANDE DILETTANTE	189
3.1 <i>Pro-logos</i> : Alberto Savinio, scénographe et metteur en scène de <i>Giocasta</i>	189
3.2 Une scénographie de l'attente.....	196
3.3 Faire de l'attente une action.....	201

3.4 La parole-vérité	205
3.5 Emma B. la grande tragédienne	211
3.6 Un monologue, des comédiennes	216
ACTE III – L’ENTRE-DEUX MIS EN ŒUVRE.....	245
CHAPITRE 1. LE THÉÂTRE DE LA LOGORRHÉE	247
1.1 Un spectacle dans un fauteuil ?.....	248
1.2 Entre Mythe et Histoire	260
1.3 La fin des modèles	266
1.4 Représenter l’irreprésentable	276
CHAPITRE 2. UN THÉÂTRE SANS PAROLES : VOYAGE VERS L’INFINI	294
2.1 Le théâtre d’images : entre Mémoire et Désir	294
2.2 Le théâtre musical : théâtre de « notre temps »	302
2.3 Le théâtre sonore : théâtre de l’infini	312
CONCLUSION	323
BIBLIOGRAPHIE.....	329
ANNEXES.....	361
INDEX DES NOMS PROPRES.....	384

INTRODUCTION

Alberto Savinio naît et meurt au Théâtre. Révélé à Paris comme artiste à part entière par *Les Chants de la mi-mort* en 1914, il s'éteint brusquement à Rome en 1952, tel un coup de théâtre, après avoir mis en scène et créé les décors de l'opéra lyrique de Rossini : *Armida*. Alberto Savinio plonge alors dans l'oubli pour refaire son apparition tardivement, dans les années soixante-dix.

En effet, Leonardo Sciascia, avec son article « Testimonianza per Savinio », ouvre la porte à de nombreuses redécouvertes : Edo Bellingeri et son article « Il piacere della critica » paru dans la *Rivista italiana di drammaturgia* en 1977¹ évoque, par exemple, le critique théâtral Savinio ; Lia Lapini, quant à elle, dans « Alberto Savinio e il teatro : da *Les Chants de la mi-mort* a *Capitano Ulisse*² » étudie les premiers textes dramatiques saviniens. Dans les années quatre-vingt, Alberto Savinio obtient une certaine reconnaissance en entrant dans l'*Enciclopedia del teatro del '900*³ comme homme de théâtre.

À l'occasion du centenaire de la naissance de l'artiste, les éditions Adelphi rééditent, en deux volumes, le théâtre en prose d'Alberto Savinio : le premier⁴, en 1989 avec *Capitano Ulisse* et le second intitulé, *Alceste di Samuele e atti unici*, qui, en 1991, regroupe sa pièce la plus longue (*Alceste*) et ses pièces les plus courtes, *Il suo nome*, *La famiglia Mastinu* et *Emma B. vedova Giocasta*. La recherche fait alors un bond en avant. En effet, ces deux rééditions sont accompagnées d'une note rédigée par Alessandro Tinterri qui démontre un travail minutieux sur la genèse et la réception des pièces. Cette approche donne lieu, quelques années plus tard, à un travail de recherche plus personnel par la publication d'un ouvrage, en 1993, intitulé *Savinio e lo spettacolo*⁵, enrichi ensuite en 2018. Dans cet ouvrage, Alessandro Tinterri analyse l'œuvre théâtrale d'Alberto Savinio dans sa dimension totale. Il évoque l'artiste sous l'angle du dramaturge, du critique, du scénographe, du musicien, du metteur en scène ouvrant aussi la porte à ses projets cinématographiques ou radiophoniques.

¹ Edo Bellingeri, « Il piacere della critica », *Rivista italiana di drammaturgia*, n.5, Roma, Bulzoni, 1977, p.111-156.

² Lia Lapini, « Alberto Savinio e il teatro : da *Les Chants de la mi-mort* a *Capitano Ulisse* », *Quaderni di teatro*, II, n. 6, Firenze, Vallecchi, novembre 1979, p. 29-37.

³ Anna Maria La Torre, « Savinio » in *Enciclopedia del teatro del '900*, Milano, Feltrinelli, a cura di Antonio Attisani, Milano, Feltrinelli, 1980, p. 288-289.

⁴ Dans ces rééditions la pantomime des *Chants de la mi-mort* ou le ballet *La morte di Niobe* sont absents.

⁵ Alessandro Tinterri, *Savinio e lo spettacolo*, Roma, Bulzoni, 1991 (réédité et augmenté en 2018, Bologna, Copypress).

Ces deux rééditions donnent lieu à une première lecture interprétative du théâtre savinien : à titre d'exemple, on peut citer les articles de Stefano Zampieri, « *Capitano Ulisse* », dans la revue *Belfagor*¹ ou d'Annamaria Cascetta, *L'« Alceste di Samuele » di Alberto Savinio : una tragedia moderna*² qui, l'un comme l'autre, étudient l'actualisation du mythe chez le dramaturge. S'ensuit un travail plus global avec notamment l'ouvrage de Luca Valentino, *L'arte impura. Percorsi e tematiche del teatro di Alberto Savinio*³ ou l'ouvrage monographique consacré à l'artiste dans la revue pirandellienne *Ariel*⁴ comportant de nombreux articles inédits de l'artiste et des commentaires d'Edoardo Sanguineti, Paolo Puppa, Luca Massimo Barbero, Franco Vazzoler, Marco D'Alberto, Paolo di Sacco et bien d'autres, tous spécialistes d'Alberto Savinio. Depuis, les chercheurs italiens ne cessent de mettre en lumière cette « centrale créative » et de faire redécouvrir ce théâtre moderne.

En France, la réalité est tout autre. La recherche comme les mises en scène se font plus discrètes. Même si *Les Chants de la mi-mort*, *Capitaine Ulysse*, *Emma B. veuve Jocaste*, *La Famille Mastinu* et *Son nom*⁵ ont été traduits ou re-traduits⁶, *Alceste di Samuele*, pièce où s'exprime tout le « théâtre-monde » savinien, ne connaît aucune proposition. Toutefois, Marie-José Tramuta a fait un travail considérable pour faire découvrir ce grand dilettante et son théâtre. Elle a notamment traduit en compagnie de Mohamed Bencella, *Il suo nome*. Elle a aussi organisé de nombreux colloques comme celui en 2006, en compagnie de Yannick Butel, intitulé *France-Italie : un dialogue théâtral depuis 1950*⁷. Or, peu de thèses en France évoquent l'œuvre théâtrale d'Alberto Savinio. La dernière en date est celle de Samanta Picciaiola, *Recherches sur le théâtre de Alberto Savinio*, thèse en cotutelle entre l'université de Paris 4 et l'université de Florence et sous la direction de François Livi et Carla Papini. Par son approche systémique et synthétique de l'œuvre théâtrale savinienne (à l'exclusion de l'œuvre musicale), cette thèse, soutenue en 2008, ouvre la voie à de nouvelles perspectives de recherche.

¹ Stefano Zampieri, « *Capitano Ulisse* », *Belfagor*, XLIV, n. 5, Firenze, Olschki, 1989, p. 604-606.

² Annamaria Cascetta, « *L'Alceste di Samuele di Alberto Savinio : una tragedia moderna* », *Studia classica Iohanni Tarditi*, II, Milano, Vita e pensiero, 1993, p. 1405-1446.

³ Luca Valentino, *L'arte impura. Percorsi e tematiche del teatro di Alberto Savinio*, Roma, Bulzoni, 1991.

⁴ *Ariel*, *Quadrimestrale di drammaturgia dell'istituto di Studi Pirandelliani e sul Teatro Italiano Contemporaneo*, anno X, n. 1-2, Roma, Bulzoni, Gennaio-Agosto 1995.

⁵ Nous aborderons ces différentes traductions au cours de notre étude.

⁶ Pour *Les Chants de la mi-mort* ou *Capitaine Ulysse*, entre autres, nous verrons qu'Alberto Savinio propose une première version en français.

⁷ Marie-José Tramuta et Yannick Butel, *France-Italie : un dialogue théâtral depuis 1950. Actes du Colloque international (Abbaye d'Ardenne 1^{er}-2 décembre 2006)*, LEIA, vol. 12, Bern, Peter Lang, 2008.

Dans cet espace temporel, entre cette mort précipitée et cette reconnaissance tardive en Italie et à poursuivre en France, dans cet état de mi-mort cher à Alberto Savinio, s'entrouvre une faille, qui fait entendre un silence assourdissant : conséquence d'un malentendu, d'un *quiproquo* entre cet artiste protéiforme et le public.

La méprise du public a eu pour effet d'appréhender ce musicien, cet écrivain, ce critique, ce scénographe, ce dramaturge et metteur en scène comme un flâneur intellectuel, alors que son activité bourdonnante jusqu'à son dernier souffle s'apparentait davantage à celle d'un grand dilettante. Dans un article de 1945 en hommage à Leonor Fini intitulé « La civilisation finienne », Alberto Savinio aime à rappeler qu'il fait partie de ces grands intellectuels suprêmes :

J'entends par « dilettantisme » et « dilettante » le plus haut degré de civilisation mentale. C'est-à-dire le regard général et savant par-delà toute spécialisation. Quelques noms de *dilettanti* aideront à déterminer ce type d'intellectuel suprême : Lucien de Samosate, Montaigne, Voltaire, Stendhal, Nietzsche, moi-même¹.

Artiste léger, Alberto Savinio se délecte de tout et sur tout. Pour lui, « l'art est transformation² ». Par conséquent, cette *faille* mentionnée plus haut est en réalité une *brèche* où l'artiste aime se réfugier ; un entre-deux où réside son esthétisme. De ce fait, toujours *entre deux arts*, il devient insaisissable :

L'intérêt que je porte pour les différentes formes d'expression n'est exclusif pour aucune d'entre elles. Je passe de l'une à l'autre tout comme autrefois l'on changeait de chevaux, de poste en poste. Je réserve mon amour exclusif pour quelque chose qui va au-delà des formes³.

Le fourvoiement du public reflète donc une méconnaissance, ou plutôt, une connaissance tronquée et imparfaite de l'œuvre savinienne. Il s'est égaré. Notre thèse, quant à elle, se lance le défi de s'aventurer dans cette ouverture que propose, entre autres, son théâtre.

Dans ce « quelque chose qui va au-delà des formes » s'exprime en effet tout l'esthétisme de l'entre-deux chez Alberto Savinio, quête de toute une vie, à contre-courant des surréalistes comme nous le verrons par la suite.

¹ Alberto Savinio, « La civilisation finienne », *Scritti dispersi, 1943-1945*, Milano, Adelphi, 2004, p. 124-125 (Texte écrit en français par l'auteur).

² *Ibidem*, p. 130.

³ Id., « Il teatro è fantasia », *Palchetti romani*, Milano, Adelphi, 2009 (1^a 1982), p. 18 (Traduit par nous).

Pour Alberto Savinio, tout fait sens même l'informe. Tel un polypragmon, il passe son temps à vouloir découvrir ce qui se cache derrière les formes, derrière le visible et tenter de percer « le mystère des choses ». Pour ce faire, le théâtre devient le lieu idéal où expérimenter cette approche. Le *theatrum*, lieu d'où l'on regarde est un observatoire idéal pour scruter le monde visible et caché, les mots et les choses.

Le dramaturge devient magicien et transforme la scène en une agora qui interroge et remet en question la réalité. Il invite la *polis* à participer à cette construction utopique au cœur de ce siècle tragédie où l'Europe est en ruine. Art empirique et politique, son théâtre transcende l'existence en une représentation capable de rendre la vie possible même au-delà de la vie.

Cette portée métaphysique du théâtre prend racine dans son enfance en Grèce, siège de la tragédie et des mythes. Né à Athènes en 1891 de parents italiens, Alberto Savinio (Andrea de son vrai nom) pénétrant pour la première fois dans un théâtre, entre dans un monde où se côtoient le réel et le sacré :

La première fois que je mis les pieds dans un théâtre, j'avais environ cinq ans. Cela s'est produit à Volos, port maritime de la Thessalie, dans cette ancienne Iolcos qui a vu les Argonautes partir à la conquête de la Toison d'Or¹.

Cette référence aux Argonautes est un écho direct à la mythologie personnelle qui entoure l'artiste et son frère Giorgio de Chirico. C'est aussi l'occasion de comparer l'expérience théâtrale à un voyage, une « Aventure Colorée » comme il le précise plus tard dans sa préface de *Capitano Ulisse*, en 1934. Elle débute au théâtre Lanarà, un théâtre à ciel ouvert dont une description nous est donnée dans son roman autobiographique *Tragedia dell'infanzia* que nous évoquerons plus loin.

Dans ce *Theatrum mundi*, les mots et les choses sont protagonistes. Ce lieu de divertissement est un lieu d'apprentissage où il sera très tôt « initié aux mystères du théâtre² » ; initiation qui ne se fait pas sans crainte pour le néophyte. Dans *Tragédie de l'enfance*, il indique notamment que « sans [son] père pour [le] guider, jamais [il] ne [se serait] risqué dans un lieu aussi fascinant et terrible. Virgile est bien lui aussi descendu

¹ Id., « Aria nuova », *ibid.*, p. 80 : « La prima volta che misi piede in un teatro, avevo sì e no cinque anni. Ciò avveniva a Volo, porto marittimo della Tessaglia, in quell'antica Iolco che vide salpare gli Argonauti alla conquista del Vello d'Oro » (Traduit par nous).

² Id., « Tragedia dell'infanzia », in *Hermaphrodito e altri romanzi*, Milano, Adelphi, 1995, p. 504 (Traduit de l'italien par Michel Arnaud in Alberto Savinio, *Maupassant et l'"Autre"* suivi de *Tragédie de l'enfance* et de *C'est à toi que je parle*, Clio, Paris, Gallimard, 1977, p. 156).

aux Enfers guidé par la Sibylle¹ ». Ce lieu fascinant et terrible est un « trou » où résident Éros et Thanatos. Dans l'œuvre savinienne, ces deux entités s'incarnent dans des personnages de la mi-mort, des fantômes errant entre la vie et la mort en quête d'une liberté suprême. Lieu métaphysique par excellence, qui donne « forme à l'informe », le théâtre est une passerelle vers l'éternité. Décrit dans *La vérité sur le dernier voyage* comme étant un « vacuum cleaner », une « machine stérilisante² », le théâtre résout tous les problèmes.

Le théâtre est enfin le siège de la pratique intermédiaire. Ce genre hybride, entre texte et représentation, permet à la peinture, à la littérature et à la musique de se donner rendez-vous sur scène. Véritable espace de l'entre-deux, le théâtre est le lieu où s'exprime, à travers les mots et les choses, tout le talent de l'artiste :

Je vois le théâtre comme l'une des formes à travers laquelle s'exprime et se manifeste notre âme, notre poésie, notre intelligence³.

Projet de recherche

Comme Alberto Savinio a pu le faire pour son *Capitaine Ulysse*, notre recherche a pour visée de faire « acte de bienfaisance⁴ », non pas pour aider cet auteur à bien mourir, mais à exister parmi les grands dramaturges du XX^e siècle, et à le faire connaître davantage en France. Pour cette raison, nous aborderons, entre autres, l'œuvre théâtrale d'Alberto Savinio à travers le prisme de la réception d'hier à aujourd'hui ; approche fondamentale pour expliquer sa discrétion dans notre pays. Nous adopterons le regard du *Dramaturg*, regard qui se situe « en deçà et au-delà du spectacle⁵ » afin d'enrichir et d'approfondir l'analyse textuelle et la critique des pièces⁶. Notre recherche consiste à donner une lecture interprétative et cohérente à ses écrits.

Le titre choisi pour notre thèse, *Les mots et les choses dans l'œuvre théâtrale d'Alberto Savinio : un théâtre de l'entre-deux*, va au-delà du parallèle canonique du texte

¹ *Ibid.*, p. 508 (p. 158, pour la traduction française).

² Id., « Verità sull'ultimo viaggio », *Capitano Ulisse*, Milano, Adelphi, 2003, p. 15 (Traduit de l'italien par François Bouchard in Alberto Savinio, *Capitaine Ulysse*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2000, p. 11).

³ Id., « Il teatro è fantasia », *Palchetti romani*, *op. cit.*, p. 18.

⁴ Id., « Verità sull'ultimo viaggio », *Capitano Ulisse*, *op. cit.*, 2003, p. 11 (p. 7, pour la traduction française).

⁵ Michel Corvin, « Dramaturge », *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008 (1^{ère} éd. 1991), p.446-447.

⁶ Au début des années 90, dans les notes à la réédition du théâtre en prose d'Alberto Savinio chez Adelphi, Alessandro Tinterri propose une première étude de réception.

et de la représentation que le genre impose. Nous parlerons davantage de communication et d'échange, de passage entre ces deux langages dramatiques. Pour Alberto Savinio, le théâtre est « parole ». « Tout » est parole : les mots se convertissent en objet et les choses en langage. Il pousse donc le spectateur à abolir les frontières entre la réalité et l'imaginaire, l'invite à regarder en deçà des choses, d'user des yeux de l'esprit pour entrer dans un nouveau monde. Un monde qui dépasse le visible ou l'audible. Cette thèse apporte une nouvelle perspective d'approche qui tente de mettre en tension le monde concret du théâtre avec celui abstrait du langage.

Le verbe dans l'œuvre savinienne se fait vecteur des mots et des choses sur scène. Étrangement, nous verrons que le verbe s'incarne peu dans le corps du personnage ou du comédien à l'exception d'Emma B, car la plupart des personnages sont des êtres de la mi-mort, des fantômes dépourvus de chair qui errent entre la vie et la mort. Le verbe chez Savinio s'incarne aussi dans les choses, concept empirique par excellence. Ainsi la parole articulée et la parole non verbale, plastique et visuelle ouvrent la porte vers l'imaginaire et l'infini. C'est à travers le prisme du langage et de ses non-dits que Savinio donne à penser son monde : entre passé et présent, visible et invisible, dit et indicible, bruit et silence, il nous fait pénétrer dans ce théâtre de l'entre-deux ouvert sur la vie. Un théâtre européen ouvert sur l'infini.

Trois *actes*, divisés en plusieurs chapitres, nous serviront de repères dans ces pérégrinations de la scène théâtrale à celle du mystère des choses, afin de rendre compte de cette mise en scène du langage.

Notre corpus vise à épouser l'ensemble de l'œuvre théâtrale d'Alberto Savinio, selon un fil conducteur plus au moins chronologique. Ce choix a été défini pour des raisons de clarté et de méthodologie : derrière cette œuvre fragmentée par les aléas de la vie, le théâtre d'Alberto Savinio offre à la fois une unité et une progression sur la question du langage théâtral.

Le « premier acte » s'ouvre sur les toutes premières œuvres théâtrales d'Alberto Savinio : un théâtre « entre deux » guerres. Cette datation est importante, car elle souligne une période de bouillonnement d'idées neuves, comme nous le rappelle l'auteur lui-même :

De 1910 à 1930, moment suprême d'une période très longue de préparation mentale, de tension intellectuelle, d'illuminations : poètes et artistes, à l'instar d'une armée qui franchit pour la première fois la frontière et se déploie dans des territoires inconnus, entreprirent d'avancer, petit à petit, dans le « monde

nouveau », d'y découvrir les formes nouvelles, les aspects nouveaux, les accents neufs, tout ce que l'on nommera dès l'abord « le mystère » des choses, mais on n'allait pas tarder à s'aviser qu'il s'agissait en vérité, de sa plus vaste réalité. Et le fait était d'autant plus remarquable que, pour la première fois dans l'histoire du monde, il ne se produisait pas de manière individuelle, mais collective¹.

Ses premières tentatives mettent le théâtre en « situation de laboratoire² », pour reprendre l'expression d'Anne Ubersfeld. Alberto Savinio, comme il est indiqué dans la citation du dessus, souhaite percer le mystère des choses. Il va donc se lancer dans de nombreuses expériences collectives avec Guillaume Apollinaire et les avant-gardes tout d'abord, et la compagnie de Luigi Pirandello et son *Teatro d'Arte* ensuite. Il débute son aventure par ce qu'il est : un musicien. Or, en 1914, il note que la musique est une chose étrange et incomplète. De cette façon, il décide de s'en affranchir en l'associant au drame.

En publiant *Les Chants de la mi-mort* dans la revue de son ami Apollinaire, *Les Soirées de Paris*, il se présente comme un homme sans voix, sans yeux, sans visage « fait de douleur, fait de passion, et fait de joie [...], il parle tous les langages et il attend ». Il attend la représentation de ses « scènes dramatiques ». Il attend l'heure de monter sur scène, de parer son visage d'expressions diverses et variées : l'homme aux mille visages s'éveille. Alberto Savinio est né à Paris. En effet, dès sa première apparition sur scène, il pratique l'intermédialité entre les arts. Le succès de cette soirée inaugurale s'arrête aussi vite qu'elle a commencé puisque la guerre aux portes de l'Europe s'approche. Il est l'heure pour lui de saluer son ami Guillaume Apollinaire, ami qu'il ne reverra plus, et de s'engager dans l'armée italienne. *Les Chants* cessent au bruit des canons qui résonnent sur les champs de bataille.

Sa première véritable expérience avec le théâtre, cette forme « impure » capable de contenir en elle toutes les autres formes, a lieu lors de sa rencontre avec Luigi Pirandello et le *Teatro d'Arte* en 1924, à Rome. C'est le début d'un long voyage vers l'absolu. Le

¹ Id., « Teatro », *Nuova enciclopedia*, Milano, Adelphi, 1991 (1^a ed. 1977), p. 361 : « Nel ventennio 1910-1930, come nel momento supremo di un lunghissimo periodo di preparazione mentale, di tensione intellettuale, di illuminazione; e i poeti, gli artisti, come un esercito che per la prima volta varca la frontiera e si spiega in territorio ignoto, cominciarono a poco a poco ad avanzare nel “mondo nuovo”, a scoprire le nuove forme, i nuovi aspetti, i nuovi accenti, quello che in principio si chiamò il “mistero” delle cose ma che in breve volgere di tempo ci accorgemmo che non era se non la sua più vasta realtà; fatto tanto più notevole in quanto per la prima volta nella storia del mondo avveniva non in maniera individuale ma collettiva » (Traduit par Nino Franck in Alberto Savinio, *Encyclopédie nouvelle*, Paris, Gallimard, 1980, p. 384).

² Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996, p. 102. Alberto Savinio utilise aussi cette comparaison dans « Verità sull'ultimo viaggio », préface de sa pièce *Capitano Ulisse*, en indiquant : « La scène colorée agit sur la bactériologie du drame comme le bleu de méthylène sur les microbes observés au microscope » (p. 14, pour la traduction française).

14 mai 1925 est mise en scène sa « tragédie mimique », *La morte di Niobe*. Le spectacle s'ouvre par une danse macabre où les gestes obscènes et sensuels de femmes-fantômes font écho à une procession irrévérencieuse de religieux, le tout rythmé par une musique tempétueuse et lugubre, lorsqu'apparaît enfin Niobé. Comme sur scène, la tempête se propage très vite dans la salle, au point qu'Alberto Savinio lui-même doit intervenir et calmer le public. Mais c'est à l'occasion de la création de sa première pièce, *Capitano Ulisse*, que l'expérience est d'autant plus rude. *Capitano Ulisse* relate l'impossibilité pour « l'homme aux mille vies » de mourir et donc de se régénérer à travers la mort. Le retour d'Ulysse n'est donc pas une re-naissance mais une répétition sans fin du voyage vers Ithaque. Le dramaturge italien comprend alors qu'il est seul capable de soulager ses peines et de lui offrir son dernier voyage en le faisant, tout simplement monter sur scène pour se débarrasser de sa barbe et de son costume de héros. Par cet acte de « bienfaisance¹ », Savinio défend l'idée que le théâtre est le lieu où les problèmes se résolvent. Un « vacuum cleaner supérieur² » où l'Histoire baisse les armes et règle ses comptes ; le théâtre « complète ce que la vie laisse d'incomplet³ ». Malheureusement, Ulysse n'accèdera jamais à la scène du *Teatro d'Arte*, car très vite la compagnie se dissout.

Dans ce premier acte, on constate une fracture béante entre le texte et la scène. Alors que la publication de *Capitano Ulisse* connaît un certain succès, les représentations de *Niobe* et *Ulisse* font polémiques. Comme Alfred Jarry, Savinio s'amuse de ces sifflets. Mais après ces deux échecs et face à la période sombre que l'Europe traverse, le dramaturge s'éloigne de la scène, se tait et s'en remet à l'écriture, unique moyen, pour l'instant, de rester en contact avec le spectacle vivant et d'être vivant ! Avant *Capitano Ulisse*, le langage para-dramatique, représenté par la musique, le ballet et la pantomime, domine sur la parole. Les choses ont le dessus sur les mots. Avec *Capitano Ulisse* s'entrouvre une réflexion sur le langage performatif, vecteur d'action et de réflexion. Les mythes ont quitté leurs costumes de roi. Ils sont descendus sur terre et se mélangent aux hommes. Ce travail de démythification s'explique par l'époque qu'il traverse, période

¹ Alberto Savinio, « Verità sull'ultimo viaggio », *Capitano Ulisse*, Milano, Adelphi, 2003, p. 11 (p. 7, pour la traduction française).

² *Ibid.*, p. 15 (p. 11, pour la traduction française).

³ Id., *Alceste di Samuele e atti unici*, Milano, Adelphi, 2007 (1^a ed. 1991), p. 78 : « [Il teatro] completa quello che è incompleto »).

marquée par les guerres des plus meurtrières où la tragédie ne peut exister. La parole « sacrée » s'en est allée avec les atrocités du siècle moderne.

Comme Ulysse qui quitte la scène à la fin de la représentation, Savinio quitte l'Italie pour rejoindre Paris en 1926. Cette pause annonce un *intermezzo* dans notre thèse. Poussé par son frère Giorgio de Chirico à exposer ses tableaux, Alberto Savinio abandonne les salles de théâtre et préfère s'engouffrer dans les salles obscures des cinémas. Son activité artistique reste pourtant tournée vers le théâtre puisque nous verrons que ses premiers tableaux ont une composition « dramatique » où se remarque ici et là, un rideau, une estrade, un cadre. Il devient aussi critique théâtral en rentrant en Italie et développe ainsi son regard aiguisé pour la scène. Il publie aussi des nouvelles qui mélangent écriture narrative et écriture théâtrale, comme nous le verrons pour *Angelica o la notte di maggio*. En 1930 et pas encore parti de Paris, il assiste à la représentation de *La Voix humaine* de son ami Jean Cocteau. Au-delà de l'article plein d'humour qu'il publie dans *La Nazione* en 1934, ce spectacle change radicalement son approche dramaturgique du texte théâtral. L'acte unique devient lieu idéal de résistance, siège de la mémoire, fièvre, au milieu de ce théâtre de cendres.

Acte deux : le huis clos, espace de l'entre-deux, lieu du divertissement. De 1945 à 1949, Savinio écrit trois courtes pièces : *Il suo nome*, *La famiglia Mastinu* et *Emma B, vedova Giocasta*. Ces pièces reprennent les techniques de l'écriture narrative. Elles sont, pour la plupart, l'adaptation théâtrale d'une nouvelle¹ construite sur une action simple : l'imposture d'un jeune soldat, la mort d'une vieille femme, l'attente d'une mère. Cette simplification dans l'écriture dramatique accentue le jeu, la tension dramatique et la portée polémique de la pièce. Dans ce huis clos familial ou intime, s'exprime une tentative de représenter l'irreprésentable, l'inconscient, l'espace mental ; de faire de la scène théâtrale, comme l'a fait le cinéma, le lieu de la représentation du drame moderne où la fantaisie, l'imagination ont les premiers rôles. La parole devient incisive et poétique, légère et ludique, siège de la Mémoire.

Acte trois : l'entre-deux mis en œuvre. Nous verrons dans cette dernière partie que le théâtre d'Alberto Savinio est pris en étau entre un théâtre de la logorrhée et un théâtre sans paroles. Ce creux sera le moyen pour lui d'accéder au monde de la vie après la vie.

¹ Nous faisons notamment référence à *Il suo nome* et *La famiglia Mastinu*. Cette pratique intermédiaire sera étudiée dans le deuxième acte de notre thèse, au chapitre 1 et 2.

Comme le fera Jean Genet en 1947 avec *Les Bonnes*, c'est à travers un fait divers que l'écriture pour le théâtre reprend. En 1942, à Rome, Savinio assiste aux répétitions de *Wozzeck* de Alban Berg et apprend que la femme juive du directeur de la maison musicale qui produit ce même *Wozzeck* s'est suicidée pour ne pas compromettre la carrière de son mari. De cette anecdote tragique, Savinio voit le sacrifice moderne d'une Alceste et investit son théâtre d'une mission morale et civique. Véritable pièce-fleuve, Alberto Savinio tente, à plusieurs reprises, d'écourter le texte en suivant ainsi les conseils de son ami éditeur Valentino Bompiani, qui doute de la bonne réception du lecteur/spectateur. Or, rien n'y fait. La représentation en 1950 par Giorgio Strehler se clôt par un échec cuisant. Dès lors, son activité se tourne vers le théâtre musical et sonore, théâtre qu'il avait abandonné depuis longtemps. Dans cet espace infini, il explore un nouveau langage, trouve la consécration et accède au mystère. L'ouïe saisit l'invisible. Le son devient plastique. Les mots, les choses, la conscience plastique et civique sont continuellement en alerte. L'alchimie opère. Alberto Savinio, le polyédrique donne forme à un théâtre de l'entre-deux.

Noir. Le spectacle commence.

PROLOGUE

Pour faciliter la lecture de cette thèse, nous avons choisi, en guise de prologue, de résumer les principales œuvres théâtrales utiles à notre sujet.

En 1914, Alberto Savinio publie son premier texte littéraire, et en français : *Les Chants de la mi-mort*, « scènes dramatiques d'après des épisodes du Risorgimento¹. » Il met en scène l'homme-chauve, double de Gerolamo Ramorino, célèbre général, qui fut exécuté le 22 mai 1849 par la cour martiale pour trahison, ayant été jugé coupable de la défaite de la bataille de Novara pendant la campagne d'Italie. L'homme chauve est ici un fantôme. Malgré son état de mi-mort, il souhaite poursuivre sa quête d'unifier l'Italie. Son fils, bien vivant, l'homme jaune, peut l'aider à accomplir cette tâche. Or, avant de s'engager dans cette bataille, ce dernier doit se détacher de Daysissina, jeune femme qu'il désire tant et dont sa mère est jalouse. À l'aide de l'homme chauve, la mère tue la jeune femme à coups de fil électrique. Le fils tue sa mère en représailles et tombe à terre. Le projet fou du père s'évanouit. La mort sort victorieuse².

La morte di Niobe, tragédie mimique de 1925, met en scène le destin tragique de Niobé. Dans cette danse macabre, Niobé voit ses enfants, un à un, mourir sous ses yeux. Pétrifiée de douleur, elle n'est plus qu'une statue de marbre.

Alors que *La morte di Niobe* s'achève sur un « personnage noir [...] [qui] toujours tournant le dos au public [...], sort sa pipe et se met à fumer³ », *Capitano Ulisse* s'ouvre, rideau baissé⁴, sur le personnage d'Euryloque, assis sur l'avant-scène, à proximité des spectateurs tentant désespérément d'allumer sa pipe mais « la pipe ne tire pas⁵ ». C'est à travers cette image spéculaire, mais antithétique, cette image métathéâtrale et ironique qu'Alberto Savinio choisit de présenter au public sa toute première œuvre théâtrale stricto

¹ Premier texte publié en langue française par Alberto Savinio dans le dernier numéro de la revue *Les Soirées de Paris* (n. 23) en juillet-août 1914 dirigée par Guillaume Apollinaire. Ce texte est accompagné en 1914 d'une partition musicale. Il s'agit d'une *Suite pour voix et piano* en sept tableaux: 1. L'Homme Chauve et L'Homme Jaune; 2. L'exécution du Général; 3. Daysissina; 4. Les Anges Tués; 5. Le Roi Affolé-Le Phare; 6. Danses; 7. Abdication. Il termine de composer cette partition musicale le 16 mai 1914. *Les Chants de la mi-mort* a été ensuite réédité à Paris par Henri Parisot en 1938 dans la collection « Un divertissement », n.3.

² Voir l'étude de Rossella Maria Bondi, *À la recherche de l'homme nouveau. Alberto Savinio et les avant-gardes à Paris 1911-1937*, Bern, Peter Lang, 2020.

³ Alberto Savinio, *La morte di Niobe* in Alessandro Tinterri, *Savinio e lo spettacolo*, op. cit., p. 169 : « Il personaggio nero [...] [chi] sempre spalle al pubblico, [...] tira fuori la pipa e si mette a fumare. » (Traduit par Bona de Pisis et Henri Parisot in Alberto Savinio, « La Mort de Niobé », *Vie des fantômes*, Paris, Coll. « L'Âge d'Or », Flammarion, 1965, p. 52).

⁴ Nous avons voulu volontairement jouer sur cet antagonisme pour accentuer l'aspect provocateur et ludique du théâtre savinien.

⁵ Alberto Savinio, *Capitano Ulisse*, op. cit., p. 33 : « la pipa non tira » (p. 33, pour la traduction française).

sensu : *Capitano Ulisse* appartient, en effet, au théâtre de prose alors que *Les Chants de la mi-mort* (1914) et *La Morte di Niobé* (1925) appartiennent au théâtre musical.

L'acte I commence donc rideau fermé. Euryloque assis sur le petit escalier qui relie la scène à la salle s'entretient avec l'acteur-spectateur et se lamente de sa situation : il est oisif depuis trop longtemps sur l'île de Circé avec Ulysse et ses compagnons. Ulysse apparaît soudain du fond de la salle et demande qu'on prépare le navire. Il veut que l'on ouvre le rideau de scène et quitter l'île pour Ithaque. Tout l'équipage est prêt à embarquer quand Circé apparaît dans une loge d'avant-scène d'où elle se penche, tentant en vain de convaincre Ulysse de rester. L'acteur-spectateur la rejoint et tente de la reconforter.

L'acte II s'ouvre sur un premier tableau où le public voit le spectateur rejoindre sa place en faisant des commentaires à son voisin de fauteuil, pendant que, sur scène, Minerve¹, sous l'apparence du précepteur Mentor, souhaite convaincre Télémaque de partir à la recherche de son père. Le second tableau se situe sur l'île de Calypso où la jeune femme reçoit la visite de Mercure², en tenue d'aviateur, qui lui demande d'exaucer le désir d'Ulysse de repartir pour Ithaque. Comme à l'acte I, le spectateur tente de reconforter la jeune femme en montant sur scène. Dans le troisième tableau, Ulysse arrive à la cour d'Alcinoos et relate sa propre histoire. Touché par ce récit, on aide Ulysse à rejoindre Ithaque.

Au début de l'acte III, des armes à feu retentissent. Le rideau interne³ s'ouvre (rideau qui est resté fermé pendant tout le spectacle) sur un Ulysse maculé de sang. Arrivé à Ithaque et avec l'aide de son fils, il tue tous les prétendants de sa femme. Il retrouve Pénélope (qui est une réplique parfaite de Circé et Calypso), mais les retrouvailles sont marquées par un désaveu mutuel. Ulysse arrive enfin à se faire reconnaître de Pénélope ; tandis que lui nie toujours le fait que cette femme soit son épouse. Minerve profite de

¹Athéna-Minerve est la déesse de l'intelligence. Ce mythe parcourt toute l'œuvre savinienne. L'intelligence est, pour Alberto Savinio, le principe premier à tout acte de création, comme il défend déjà en 1918 dans un article intitulé « Arte = idee moderne » : « Io riconosco valore ad un'opera solamente quand'essa è *intelligente* » (« Je ne reconnais la valeur d'une œuvre que lorsqu'elle est *intelligente* » Traduit par nous) in Alberto Savinio, *La nascita di venere. Scritti sull'arte*, Milano, Adelphi, 2007, p. 43. À noter que dans un autoportrait de 1936 (voir Annexe 3), l'artiste se représente avec une tête de chouette (Alberto Savinio, *Autoritratto come gufo*, 1936, tempera e cartoncino su carta applicato su compensato, cm 50×70, Galleria Civica D'Arte Moderna, Torino.)

² Autre mythe fondateur de la production artistique savinienne perçu par les frères de Chirico comme « l'éveilleur ». Pour plus d'informations sur le mythe Hermès-Mercure se reporter à l'ouvrage de Marie-José Tramuta, *Alberto Savinio - Giorgio de Chirico ou Le rêve de Mercure*, Toulon, La Nerthe, 2013.

³ Ce rideau interne est une création propre à Alberto Savinio. Il ne correspond pas au rideau de scène. Il est placé derrière lui et permet de diviser le plateau. De ce fait, le jeu dramaturgique s'opère entre le visible et l'occulte.

cette impasse pour l'inciter à repartir pour un nouveau voyage. Le spectacle s'achève par un coup de théâtre : Ulysse quitte sa barbe de marin et sort du théâtre au bras de l'acteur-spectateur, laissant pour toujours sur scène Pénélope et Minerve.

1945 est une année charnière dans la vie artistique d'Alberto Savinio puisqu'elle signe son grand retour au théâtre avec la pièce intitulée *Il suo nome*¹. Alors qu'Ulysse, ce héros devenu capitaine, descend de scène et quitte la salle au bras d'un spectateur, Lodovico, protagoniste au prénom à l'étymologie *ludique*, entre avec fracas dans la salle de théâtre, brave l'interdiction des deux ouvreurs et monte sur scène pour reprendre le spectacle. Pour échapper à l'ennui qui l'accable, il rejoue inlassablement une occasion manquée. Celle de n'avoir pas pu conquérir le cœur de la fiancée de son ami Enrico, mort au combat. Le plateau se transforme en boîte à souvenir qui renferme le rire « fou » de Lodovico.

Ce rire, c'est aussi le rire de Michelino, fils cadet de la famille Mastinu. En 1948, le lecteur-spectateur pénètre au cœur d'un huis clos familial en proie à l'apathie. Mais la mort de la grand-mère va provoquer, chez cette famille, un regain de vie. Ce drame intime sera vécu comme un divertissement. Les obsèques passées, la famille retrouve son ennui.

Emma B. souhaite, quant à elle, tuer l'ennui, tuer l'absence. *Emma B. vedova Giocasta*, monologue publié en 1949, relate l'attente d'une vieille femme qui attend le retour de son fils. Pour combler cette expectative, elle re-joue leur relation passée et montre ses talents de comédienne.

Enfin, Alceste met un terme à l'attente. Elle ne joue pas. Sa vie se fera au-delà de la mort. C'est ainsi qu'elle décide de se suicider et revient parmi les vivants pour convier son mari Paul Goerz à faire de même. *Alceste di Samuele*, pièce la plus aboutie d'Alberto Savinio et publiée la même année que *Emma B. vedova Giocasta*, est le trait d'union entre la vie et la mort, le trait d'union de l'entre-deux.

¹ La version théâtrale est écrite quelques années plus tard, en 1945. La pièce est publiée dans la revue *Maschere*, le 15 juin 1945.

ACTE I — UN THÉÂTRE ENTRE DEUX GUERRES

CHAPITRE 1. UNE ŒUVRE TOTALE QUI ÉCLATE

Alberto Savinio, dans *Les Chants de la mi-mort*, œuvre conçue comme une sorte de *Gesamtkunstwerk*, comme œuvre d'art totale, associée à la musique, le texte, la scénographie et la création de costumes.

À l'instar de Marco Sabbatini, nous avons choisi de travailler sur la première version¹ publiée en août 1914 dans la revue de Guillaume Apollinaire, *Les Soirées de Paris*. Même si cette version comporte de nombreuses erreurs syntaxiques et grammaticales² dues à une maîtrise approximative de la langue française par le jeune artiste et à une certaine précipitation pour publier ce texte (l'Allemagne déclare la guerre à la France le 3 août 1914), cette version nous paraît plus judicieuse pour l'étude de notre sujet que celle publiée par Henri Parisot en 1938. En effet, l'éditeur qui promet à l'auteur de « corriger les épreuves avec le plus grand soin³ » supprime l'indication « Acte II. Deuxième tableau » à l'épisode de *L'Évêque*. Henri Parisot fait ainsi disparaître un élément indispensable à la structure de ce texte, car avec cette indication, on comprend que Alberto Savinio songe à une œuvre théâtrale découpée en actes ou tableaux. Mais la guerre, tel un obus, fait éclater en mille morceaux ce premier projet théâtral, comme nous le verrons dans la seconde partie de ce chapitre.

1.1 Chant de l'ami mort

Avant d'évoquer la conception des chants comme une œuvre totale, il semble important de revenir sur un élément indispensable de la vie d'Alberto Savinio : l'abandon de la musique. Le titre choisi par l'auteur pour illustrer sa première œuvre théâtrale nous met d'ailleurs sur la voie. Ce titre repose, en effet, sur un jeu homophonique. Aux *Chants de la mi-mort* résonnent les chants de l'ami mort. Mais de quel ami Alberto Savinio parle-

¹ Le texte publié en 1914 n'est qu'un extrait : il se compose d'une préface poétique, des scènes de « L'Évêque » et de « La tour » présentes dans le deuxième tableau. Cette publication est à retrouver dans l'ouvrage de Marco Sabbatini, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo*, Roma, Salerno editrice, 1997, p. 350-357. Nous utiliserons cette référence pour évoquer les *Chants de la mi-mort*.

² Pour plus de précisions sur ce sujet, voir l'article de Giuditta Isotti Rosowsky, « Savinio : un auteur, deux écrivains », in François Livi, *De Marco Polo à Savinio : Écrivains italiens en langue française*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, p. 182-183.

³ Lettre inédite de Henri Parisot à Savinio du 15 juin 1938 conservée dans le Fonds Savinio du Cabinet G.P. Vieusseux de Florence et reprise dans l'ouvrage de Marco Sabbatini, *op. cit.*, p.204.

t-il ? Cet ami, c'est sans doute lui. Un ami qui appartient au passé et qui fait référence à l'époque où il n'était que musicien et qu'il ne connaissait pas encore Guillaume Apollinaire. En 1914, le musicien laisse donc la place à un artiste polymorphe nommé Alberto Savinio¹ que Guillaume Apollinaire présente déjà comme étant « poète, peintre et dramaturge² ». Ce changement d'identité, cette re-naissance transformera ainsi sa façon de faire de la musique. Elle deviendra, nous le verrons, un élément fondamental de sa dramaturgie.

En 1915, Alberto Savinio décrit les musiciens comme des êtres laids et monstrueux :

Ils ont les yeux squameux, les doigts pâles et moites, les ongles généralement en deuil ; [...] quant à la chair de leurs visages elle est horrible à voir — leurs visages sont faits avec de la chair des pieds³.

Cette description d'un homme mutilé se retrouve déjà chez l'homme-chauve au début des *Chants* :

[...] ses moignons sans doigts
Informe cône de chair
Tout comme ses pieds pointus
Sont froids.
Ah ! et ses yeux inexistantes sont pleins
de larmes résineuses⁴.

Ainsi tout nous laisse penser que cet homme sans visage est un avatar de l'Andrea musicien en état de putréfaction. Willard Bohn a rapproché ce personnage au « Musicien de Saint-Merry », « homme sans yeux, sans nez et sans oreilles », protagoniste du poème écrit par Apollinaire publié dans *Les Soirées de Paris*, le 15 février 1914, quelques mois avant les *Chants* et qui a ensuite inspiré les mannequins de son frère Giorgio⁵.

¹ Pseudonyme qu'il utilise dès le mois de mai 1914 au moment où il se présente comme artiste dans le cercle culturel parisien.

² Guillaume Apollinaire, « Musique Nouvelle », *Paris-Journal*, 21 mai 1914 in Alberto Savinio, *Scatola sonora*, Torino, Einaudi Letteratura, 1977, p. 436 (Traduit de l'italien par René Ceccaty in Alberto Savinio, *La Boîte à musique*, Paris, Fayard, 1989, p. 456).

³ Alberto Savinio, « Dammi l'anatema, cosa lasciva (Donnez-moi l'anathème, chose lascive) », 291, n°4, New-York, 1915. Article publié en langue française et à retrouver in Alberto Savinio, *Scatola sonora*, op. cit., p. 431 (p. 450, pour l'édition française).

⁴ Id., « *Les Chants de la mi-mort* » in Marco Sabbatini, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo* op. cit., p. 352.

⁵ Willard Bohn, *Apollinaire et l'homme sans visage, création et évolution d'un motif moderne*, Bulzoni Editore, Roma, 1984, p. 117. Rossella Maria Bondi préfère, à juste titre, parler d'« un échange réciproque

Cette association du musicien à l'homme-chauve se justifie par le fait que cet homme sans voix et sans visage n'est qu'un chant, « [un] chant *sans* pensée, [un] chant étrange, [un] chant véritable, et pur et flamboyant comme une bannière écarlate¹ ». En effet, l'homme-chauve ne s'exprime jamais sur scène, ou alors caché derrière une tenture, et ses propos sont rapportés entre guillemets². Seule la scène finale fait entendre son chant. « En musique, le chant est beau puisqu'il *est*. Beau et atroce³ ». Tel un aède, il chante ainsi la mort⁴ de son âme de musicien. Dans le « chant de la nuit », la musique pure a disparu. Elle laisse la place à la détonation du silence et à l'éclair du phare qui scandent ce chant lyrique :

Une musique véritable atteint l'éclat d'une détonation spirituelle. Par l'intermittence, rendre à la musique toute sa vivacité ; la libérer de la formule d'égalisation où elle gît, retenue par effet de sa moralisation.⁵

Le poète se libère ainsi de la musique pure et Andrea de Chirico devient un autre :

Je suis seul :
Méfiant, mais vaincu je m'abandonne sans forces
Aux mains terribles et douces...
Ayez pitié de moi !
(éclair du phare)
(Rideau)⁶

Le rideau baissé, la mort vient chercher cet artiste-musicien, ce troubadour, pour le faire devenir autre. Ces scènes dramatiques nous laissent donc entrevoir une lecture psychanalytique défendue judicieusement par André Breton :

Nous sommes ici au cœur même du monde sexuel symbolique, tel que l'on décrit Volkelt et Scherner avant Freud. Tout comme dans les premiers tableaux de Chirico le jeu des tours et des arcades — les premières justifiant des titres qui tournent autour de la *nostalgie*, les secondes des titres qui insistent sur l'*énigme* — expriment le rapport du sexe masculin avec le sexe féminin, nous voyons, dans les *Chants de la mi-mort* de Savinio (1914) défiler « l'homme-chauve » à l'image du père, tel que Chirico l'a peint dans *Le cerveau de l'Enfant*, son visage rappelant vaguement certaines photos de Napoléon III et aussi d'Anatole France

comme il était courant chez les artistes d'avant-garde qui souvent échangeaient des idées et lisaient les textes les uns des autres », in *À la recherche de l'homme nouveau*, *op. cit.*, p. 26.

¹ Alberto Savinio, « Dammi l'anatema, cosa lasciva », *op. cit.*, p. 430 (p. 449, pour l'édition française).

² Id., *Les Chants de la mi-mort*, *op. cit.*, p. 359.

³ Id., « Dammi l'anatema, cosa lasciva », *op. cit.*, p. 430 (p. 449, pour l'édition française).

⁴ L'homme-chauve épouse la position du mort puisqu'il est décrit comme étant « immobile, les bras croisés sur la poitrine ».

⁵ Alberto Savinio, « Dammi l'anatema, cosa lasciva », *op. cit.*, p. 431 (p. 450, pour l'édition française).

⁶ Id., *Les Chants de la mi-mort*, *op. cit.*, p. 359.

à l'époque du *Lys rouge*, ce monsieur qui vous regarde en riant sous cape c'est toujours lui, le *démon tentateur*, « l'homme-jaune » poussé par un dieu-amour invisible (très probablement le moi lui-même sous les feux croisés de ses luminaires), « Daisyssina » l'Éternel féminin, « la mère de pierre » sous le masque de laquelle il est impossible de ne pas reconnaître la très hautaine et dure baronne de Chirico, dans l'ombre de qui son fils Giorgio s'est peint et abimé tant de fois (l'homme jaune « tue sa mère, puis l'embrasse ; il la lance au plafond et la rattrape ; il la jette et la piétine. Grands éclats de rire »), « les hommes de fer forgé » qui constituent la grille tout ornementale de la société, « deux anges, un roi fou, les hommes-cibles », sans oublier « le garçonnet » dont l'entrée est assez symptomatique « en chemise de nuit, tenant une bougie. Du revers de sa mule, il écrase un faucheur qui grimpeait sur le mur ; puis, tremblant, il observe la bête aplatie qui agite une antenne », situant à lui seul toute l'action aux confins mystérieux du *moi* et du *surmoi*, ce dernier figuré dans toute sa puissance comme chez Chirico par les statues généralement équestres « disséminées un peu partout » et qui, le cas échéant, se mettent à galoper¹.

1.2 Une œuvre totale

La naissance de ce nouvel artiste fait entrevoir aussi une nouvelle façon de percevoir la musique. Cet éloignement avec la musique pure ne signifie pas, rupture. Cet espacement, siège de l'entre-deux, élabore plutôt une nouvelle forme de drame musical qu'Alberto Savinio théorise dans *Le Drame et la musique* en 1914 :

La question est toute nouvelle, et j'ai la conception d'une œuvre constituée à la fois d'éléments dramatiques et musicaux, mais où ces éléments — contrairement aux méthodes usées — ne se soutiendraient par aucune dépendance mutuelle².

Pour définir cette « musique dramatique », Savinio utilise le même vocabulaire que celui employé par Guillaume Apollinaire pour défendre « l'Esprit nouveau » des peintres cubistes et la « Musique nouvelle³ » de ce jeune artiste. Cette citation souligne aussi l'originalité de mélanger la musique au drame. Un mélange qui appelle non pas à l'union, mais à une participation à parts égales, de ces deux éléments, au cœur de l'œuvre :

¹ André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, éditeur, 1966, p. 368-369.

² Alberto Savinio, « Le drame et la musique », *Les Soirées de Paris*, avril 1914. Texte en français reproduit in Alberto Savinio, *Scatola sonora*, *op. cit.*, p. 423 (C'est nous qui soulignons).

³ Guillaume Apollinaire, « Musique nouvelle », *op. cit.*, p. 435: « Un jeune musicien, M. Albert Savinio, s'est attaché à découvrir le rôle de la musique dans les arts modernes, et ses œuvres pourront constituer désormais un spécimen de musique nouvelle, dont on entendra pour la première fois des fragments dans les bureaux des « Soirées de Paris », ce dimanche 24 mai » (p. 455, pour l'édition française. C'est nous qui soulignons).

Il s'agirait, somme toute, de faire participer dans le drame l'élément musical indépendant avec la même valeur et la même liberté que cet élément possède quand il apparaît accidentellement parmi les drames continus de la vie. En voici, du reste, des exemples typiques et grossiers : en considérant le mouvement d'une rue comme une *action dramatique*, on pourrait trouver un élément musical, sinon dans les cris et les voix de cette même rue, dans le son d'un piano provenant de la maison proche ; ou bien encore en voulant placer *l'élément dramatique* dans l'intérieur d'une chambre, on pourrait y faire participer, comme élément musical, un son de trompe montant de la rue à travers la fenêtre ouverte ; des travailleurs qui accomplissent leurs besognes manuelles en s'accompagnant par des chansons constituent, sans s'en douter, des résumés de drames en musique¹.

Cette association entre drame et musique s'explique par le fait que pour l'auteur, la musique, seule, est imparfaite :

La musique est un moyen expressif incomplet ; on l'accouplera au drame, mais d'une manière accidentelle².

Cette alliance accidentelle entre ces deux arts doit selon Alberto Savinio refléter « les drames continus de la vie ³ » et la scène théâtrale, qui met en lumière Éros et Thanatos, est l'espace idéal pour cette manifestation.

Dans la scène de rue qui ouvre l'acte II des *Chants*, l'alliance fortuite de la musique et du drame est perceptible : alors que « l'homme chauve » gît sur le sol, un vacarme incessant se fait entendre. Les hommes noirs grognent et « on entend sans discontinuer un roulement de tambour ». La mort est donc audible.

Quand le spectre de « l'homme-chauve » se réveille, « le roulement de tambour cesse. Silence ». L'homme chauve fend son linceul et revient dans le monde des vivants. La voix dans un mégaphone, le chant des marins, le chant de la délivrance occupent tout l'espace. Ainsi, « la mort ne sera plus considérée comme étant inerte, car elle est un petit mystère, et que le moindre mystère exige le mouvement *prestissimo*⁴ ».

Dans la « Scène de la Tour », scène d'intérieur, c'est la « petite mort » qui est protagoniste puisqu'elle relate l'accouplement entre l'homme-jaune et Daisyssina. À la vue de cette prostituée, ce dernier pousse un cri terrible, des cris de douleur. C'est l'amour interdit qui se joue ici et le vacarme de la rue, au-dehors, nous l'annonce : des voix s'exclament, une musique militaire bruyante monte aux fenêtres et, derrière le rideau qui

¹ Id., « Le drame et la musique », *op. cit.*, p. 426 (p. 441, pour l'édition française).

² Id., « Dammi l'anatema, cosa lasciva », *op. cit.*, p. 431 (p. 451, pour l'édition française).

³ Id., « Le drame et la musique », *op. cit.*, p. 426 (p. 444, pour l'édition française).

⁴ Id., « Dammi l'anatema, cosa lasciva », *op. cit.*, p. 431 (p.450, pour l'édition française).

cache le lit, la mère entend cette scène atroce. Elle s'acharne alors sur sa guitare, en hurlant de rage et en jouant une musique tragique.

Ces éléments musicaux indépendants accentuent la tension dramatique qui se joue sur scène et fait de la musique un élément dramaturgique incontournable.

Cet usage de la musique peut nous faire penser à un musicien du passé : Modeste Moussorgski qui, à travers l'usage de « scènes détachées¹ » et de l'action fondée sur des faits historiques, faisait du geste, de la parole et du sentiment humain, une mélodie. Apollinaire évoque cette inspiration pour l'écriture des *Chants de la mi-mort* :

[M. Savinio] veut rendre [à la musique] cette chasteté de sentiment, cette poésie naturelle et ces accents héroïques et touchants que l'on trouve parfois dans les vieux mélodrames de Giuseppe Verdi — ceux-là mêmes que certains musicographes d'aujourd'hui méprisent parce qu'ils y découvrent je ne sais quelle banalité — et lui rendre cet esprit de fatalité et d'éternité qui soulève l'œuvre de Modeste Moussorgsky².

Guillaume Apollinaire évoque aussi dans cette citation, Giuseppe Verdi qu'Alberto Savinio définit ainsi dans un article publié en 1915 :

Giuseppe Verdi : Forme douce et terrible de bilboquet pointuré, enrubanné de lanières polychromes. Animal d'étrange fidélité. Ses poumons en papier rouge vif se détachaient presque du thorax ainsi que les nageoires du poisson-hirondelle — ils sont exposés dans une devanture du Boulevard Saint-Germain. — Cœur et entrailles étaient multiflores.

De pareils organes chantèrent les émotions atroces ; éclairs caressants.

[...] À quand l'anéantissement de l'anthropomorphisme ? Tuez le monstre. Prêtez la corde à l'animisme pour qu'il s'y pendre. [...] Femmes, apprenez à défaillir au cri spasmodique d'une sirène à vapeur. Hommes, apprenez à vous flageller à la vue des hommes-cibles des champs de tir, dansant la *gibigiana*³.

Les « poumons en papier rouge vif » de Giuseppe Verdi respirent l'air des *Chants* : « Il cuore di Giuseppe Verdi », musique pour voix et piano composée en 1914 et les « hommes-cibles » dont le cœur est signé « par un cœur rouge⁴ » en sont des preuves tangibles. La musique verdienne permet à Savinio de faire aussi résonner le drame du quotidien dans son œuvre :

¹ Expression empruntée à Pierre d'Alheim dans son ouvrage consacré au musicien : *Moussorgski*, Paris, Mercure de France, 1896, p. 180, dont Apollinaire avait un exemplaire. Cette expression a été ensuite reprise par Marco Sabbatini, *op. cit.*, p. 208.

² Guillaume Apollinaire, « Musique nouvelle », *op. cit.*, p.436 (p. 456, pour l'édition française).

³ Alberto Savinio, « Dammi l'anatema, cosa lasciva », *Scatola sonora*, *op. cit.*, p. 430 (p. 450 pour l'édition française).

⁴ Id., *Les Chants de la mi-mort*, *op. cit.*, p. 353.

La façon du vieux mélodrame italien — magnifique et discrédité, grossier et sincère — me paraît de beaucoup meilleure que la méthode de continuité qui infirme la musique contemporaine. Les différents pezzi s’y distinguent d’eux-mêmes, ils s’isolent dans l’ensemble, car les *recitativi* n’y figurent que comme traits d’union sans importance musicale¹.

Cette référence à Giuseppe Verdi, acteur de l’indépendance italienne, renvoie enfin au sous-titre de la pièce et rappelle que les *Chants*, sont des chants du passé, les chants du *Risorgimento* :

N’entendez-vous pas le chant dans l’exécution du général Ramorino ? (*Chants de la mi-mort*, scènes dramatiques du Risorgimento)... Tout était doux de lumière dans la citadelle de Turin — 22 Maggio 1849 — Le ciel de soie gris-perle. La bannière de l’Hôtel Lutetia claquait comme une langue de la Bénédictine. Ah, mes amis, è terribile ! è terribile ! è terribile² !

Au-delà de la référence à « Vittorio-Emanuele, re d’Italia !³ », ce chant militaire, beau et terrible, c’est le chant de l’« exécution du Général Ramorino⁴ », de « l’homme-chauve », général oublié de la campagne de 1849 qui fut fusillé le 22 mai 1849 pour haute trahison, ayant désobéi à un ordre donné par l’État-Major au cours de la bataille de Novara.

Dans l’acte II, le protagoniste n’est pas dépeint comme un traître, mais plutôt comme le martyr d’un « pouvoir aveuglement autocratique » que certains journaux, comme la brochure publiée en novembre 1849 intitulée « Le portefeuille du Général Gerolamo Ramorino » par la typographie helvétique de Capolago, mettent en avant, article conservé à La Bibliothèque Nationale de Paris et que Alberto Savinio a probablement consulté⁵.

De plus, la dernière phrase se fait l’écho d’un chant, intitulé *Storia d’Italia 22 maggio 1849*, que l’artiste achève de composer le 18 juillet 1914 et que Marco Sabbatini nous retranscrit dans son ouvrage :

È terribile ! È terribile ! È terribile ! È terribile ! Ohé Général ! Ah ! Présent [...] Voyez le joli brick aux voiles blanches [...] Ah ! Mes amis ! Voyez les portiques,

¹ Id., « Dammi l’anatema, cosa lasciva », *op. cit.*, p. 431 (p. 451 pour l’édition française).

² *Ibidem*, p. 430 (p. 449, pour l’édition française).

³ Id., *Les Chants de la mi-mort*, *op.cit.*, p. 358.

⁴ Titre de la *Suite pour piano* qui devait accompagner l’acte II, L’Évêque en 1914.

⁵ Marco Sabbatini, *L’argonauta, l’anatomico, il funambolo*, *op. cit.*, p. 214-215.

le ciel gris de perle bannière de l'Hôtel Lutetia, mes amis, c'est terrible ! Ah, mes amis... È terrible ! È terrible¹ !

Cette découverte nous permet donc de mieux comprendre pourquoi des fragments des *Chants*, comme nous le verrons plus tard, se retrouvent dans *Hermaphrodito* : Alberto Savinio même mobilisé continue d'écrire.

Cette référence au *Risorgimento*, n'est pas un hasard pour Alberto Savinio et son frère Giorgio de Chirico puisque cet esprit « libertaire » s'incarne dans l'âme de tout Italien après l'indépendance :

Notre esprit national le plus pur, le plus libre et le plus aventureux : *l'esprit du Risorgimento* ; avec ses martyrs, ses chefs militaires, ses intellectuels errants, ses penseurs utopistes et jusqu'à ses peintres, ses musiciens et ses chansonniers qui, sans presque s'en douter eux-mêmes, soulevèrent le rideau sur la véritable scène de notre âme péninsulaire. Avant et après cet événement, tous les artistes et les hommes de valeur qui travaillèrent et travaillent sur notre terre sont liés à cet esprit².

Guillaume Apollinaire, de son côté, évoque Alberto Savinio comme un paragon de la Renaissance par le fait de son activité multiforme :

M. Savinio, qui est poète, peintre et dramaturge, ressemble en cela aux génies multiformes de la Renaissance toscane³.

Ces « scènes dramatiques d'après des épisodes du *Risorgimento* » sont des « résumés de drames en musique ». Alberto Savinio souhaite nous faire entendre un condensé de la vie moderne à travers le spectre de la musique du passé. Cette conception rappelle l'esthétique de Guillaume Apollinaire qui fonde sa poétique moderne sur la référence du passé.

Ainsi ces références verdiennes ou de Moussorgski, cette musique du passé, sont utilisées pour faire jaillir l'ère moderne, « le mythe moderne », pour reprendre l'expression d'André Breton :

1 Composition inédite conservée auprès du Fonds Savinio au *GabinettoVieusseux* à Florence et reproduit in Marco Sabbatini, *op. cit.*, p. 216.

² Texte publié en français dans *La Vraie Italie*, 1^{re} année, n.3, avril 1919, Florence. Non signé. Giovanni Lista dans *De Chirico et l'avant-garde*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1983, p. 63 indique que ce texte serait de Giovanni Papini alors que Marco Sabbatini pense que Giorgio de Chirico en est l'auteur (voir, *L'argonauta...*, *op. cit.*, p. 210)

³ Guillaume Apollinaire, « Musiques Nouvelles », *op. cit.*, p. 436 (p. 456, pour l'édition française).

Tout le mythe moderne encore en formation s'appuie à son origine sur les deux œuvres dans leur esprit presque indiscernables, d'Alberto Savinio et de son frère Giorgio de Chirico, œuvres qui atteignent leur point culminant à la veille de la guerre de 1914¹.

C'est ainsi que la musique épouse ce concept de modernité. Utilisée, non pas comme une illustration de la réalité, elle fait entendre le sens caché des choses, l'idée métaphysique qui donne sens à l'abstraction :

Loin de ces âges où l'abstraction régnait complète, notre époque serait portée à faire jaillir des matières mêmes (des *choses*) leurs éléments métaphysiques complets. *L'idée métaphysique* passerait, de l'état d'abstraction, à celui de sens. Ce serait ainsi la mise en valeur *totale* des éléments qui informent le type d'homme pensant et sensible².

La musique, dans cette pièce, fait aussi *voir* le sens caché des choses. Le son structure l'action et la dessine, comme le suggère Guillaume Apollinaire :

La structure se base essentiellement sur le *dessin*. Chacun de ces dessins — pour la plupart tous très corrects — se répète deux, trois et même quatre fois, selon le besoin naturel de l'oreille ; et, après une pause d'un seul temps, un dessin musical différent intervient aussitôt.

C'est ainsi une musique point façonnée et nullement pétrie, mais dessinée et horizontale³.

Alberto Savinio dessine la musique, la fait devenir concrète, plastique, et se rapproche de la simultanéité qui consiste à associer un son à un geste. De là, s'exprime l'importance de la scénographie pour une mise en valeur totale des éléments.

Même si les décors et les costumes dessinés par l'auteur ont été perdus, il est cependant possible d'imaginer la scénographie pensée pour cette pantomime grâce aux nombreuses didascalies qui jalonnent le texte. De nombreux critiques⁴ ont établi de multiples rapprochements entre cette scénographie et les tableaux de Giorgio de Chirico. À cette époque, les deux frères travaillent en étroite collaboration et élaborent les premiers fondements du mouvement *métaphysique* de Ferrare. Les œuvres respectives des deux

¹ André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, *op. cit.*, p. 367.

² Alberto Savinio, « Le drame et la musique », *Scatola sonora*, *op. cit.*, p. 424 (p. 442, pour l'édition française).

³ Id., « Nota al programma di un concerto », concert exécuté par Alberto Savinio lui-même le 24 mai 1914 dans les salles de la revue de Guillaume Apollinaire *Les Soirées de Paris* in Alberto Savinio, *Scatola Sonora*, *op. cit.*, p. 427 (p. 446, pour l'édition française).

⁴ Nous faisons notamment référence aux études de Marco Sabbatini, Marco Sabbatini, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo*, *op. cit.*, et Luca Pietromarchi, *Dal manichino all'uomo di ferro*, Milano, Unicopli, 1984.

frères sont jalonnées de places vides, de tours, de statues équestres. Cette atmosphère mystérieuse et silencieuse se retrouve dans les *Chants*, quand l'acte II laisse apparaître « Une place rouge. Un mur ». Ce décor urbain et minimaliste rappelle *L'Énigme d'un après-midi d'automne* de 1909 ou *L'Énigme de l'arrivée et de l'après-midi à l'hiver* 1911-1912 peints par de Chirico. Le décor de « la scène de la tour » renvoie quant à lui à *La Nostalgie de l'infini* (1912) ou *La Grande tour* et *La Tour* (1913).

Comme pour la peinture, Alberto Savinio joue avec les perspectives et brise les lignes horizontales par l'usage d'éléments verticaux : un mur ou une tour viennent briser l'infini d'une place ; tout comme les nombreux rideaux, tentures, draperies qui cloisonnent la scène.

Dans ses didascalies, Alberto Savinio utilise le vocabulaire de la peinture pour nous décrire le décor, les objets ou les personnages : les hommes noirs sont « ondulés par des contorsions », la fenêtre a une « ouverture carrée », la lumière du phare produit un « rayon circulaire ». « L'homme-chauve », quant à lui, « se coule derrière la tenture » alors que « l'homme-jaune », après la mort de sa bien-aimée, se prend pour un peintre et « compose [son] corps ».

Alberto Savinio souhaite avant tout nous faire entendre « l'horrible bruit d'une toile écrue que l'on déchire¹ » et tente d'amener la peinture sur le plateau. Le procédé n'est pas nouveau, car depuis le théâtre classique, la peinture participe à la création de décors, mais l'artiste va plus loin et use de la peinture non pas comme une toile de fond, mais comme un costume qui habille les décors et les personnages. Voilà pourquoi à l'endroit du cœur les hommes-cibles sont « signé[s] par un cœur rouge² » ; voilà pourquoi les hommes sur scène sont en noir ou en jaune. La couleur est donc utilisée pour donner de la profondeur aux objets et à l'espace en jouant sur les contrastes, créant ainsi un clair-obscur : « Éclair bref verdâtre », « La lumière [est] épaisse comme l'ombre³ », « la lumière [est] sombre⁴ », « [la] [n]uit [est] complète, mais le ciel est bleu. » L'ombre ici renvoie au mystère, à l'énigme, à la face cachée des choses, la même ombre que celle présente dans la peinture métaphysique du frère Giorgio.

Alberto Savinio crée aussi des « accidents de lumière » avec notamment l'usage d'objets qui vont éclairer avec insistance une partie précise du plateau : c'est le cas

¹ Alberto Savinio, *Les Chants de la mi-mort*, op. cit., p.353.

² *Ibid.*, p.353.

³ *Ibid.*, p.350.

⁴ *Ibid.*, p. 353.

notamment pour la lampe tenue par l'homme-chauve « qui projette une lumière terriblement vive », ou encore « [la] chandelle dans un chandelier d'argent » sur le rebord d'une fenêtre et enfin « l'Éclair du phare¹ » dans la scène finale. « L'aventure colorée » du *Capitaine Ulysse* n'est pas loin.

Le *Rideau* est déjà, dans cette première expérience théâtrale, un objet important puisqu'il nous révèle l'homme nouveau, l'homme du XX^e siècle, sous les traits de l'« homme sans voix, sans yeux et sans visage² ». Ce mannequin se retrouvera chez Giorgio de Chirico et renvoie, par la même occasion, à la philosophie nietzschéenne. Le « chant de la nuit » de l'homme sans voix dans la scène finale rappelle un chapitre de *Ainsi parlait Zarathoustra*, essai qui relate la naissance du surhomme. À l'opposé de l'homme multiple de Marinetti, l'homme sans visage est seul. C'est sous la forme étrange et énigmatique qu'Alberto Savinio dessine l'homme nouveau et donne ainsi « forme à l'informe. » Il le façonne à l'image de l'époque chaotique et tragique qu'il traverse. Ainsi, c'est un nouveau langage théâtral que Savinio invente avec les *Chants* comme le suggère André Breton :

Les ressources du visuel et de l'auditif se trouvent par eux simultanément mises à contribution pour la création d'un langage symbolique, concret, universellement intelligible du fait qu'il prétend rendre compte au plus haut degré de la réalité spécifique de l'époque (l'artiste s'offrant à être victime de son temps) et de l'interrogation métaphysique propre à cette époque (le rapport des objets nouveaux dont elle est amenée à se servir et des objets anciens, abandonnés ou non, est des plus bouleversants en ce qu'il exaspère le sentiment de fatalité³).

Ce langage théâtral se fonde essentiellement, pour l'instant, sur les *choses* et non sur les mots. Il permet à Alberto Savinio de rendre compte d'une volonté d'un théâtre universel, compréhensible à tous et reflet d'une époque.

Cette première tentative dramaturgique et scénographique forge le théâtre savinien. Pour paraphraser l'artiste, on pourrait dire que tout ce qu'il est, naît de là. Tout ce qu'il a fait, vient de là⁴. Alessandro Tinterri confirme cette hypothèse :

On peut pour le moins observer que sur le chemin de Savinio vers le théâtre, *Les Chants de la mi-mort* constituent l'œuvre la plus achevée parmi les premières

¹ *Ibid.*, p.359.

² *Ibid.*, p. 351.

³ André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, op. cit., p. 367.

⁴ Alberto Savinio, « Piccola guida alla mia opera prima », *Hermaphrodito e altri romanzi*, Milano, Adelphi, 1995, p. 927 : « Tutto che io sono nasce da lì. Tutto che ho fatto viene da lì » (Traduit par nous).

tentatives de rapprochement à la scène, de la part de celui qui disait déjà, peut-être de manière encore confuse, que le théâtre pouvait être la salle où exercer une vocation polyexpressive.

De ce point de vue, il n'est pas surprenant de voir que le début en littérature de Savinio se traduit par une sorte de *Gesamtkunstwerk*.

C'est une première intuition instinctive, qui voit sur la scène le lieu de rencontre entre la musique, l'écriture et la peinture, synthèse des trois talents, que le polytechnicien Savinio sentait résonner en lui¹.

Mais la guerre éclate. Aucune représentation n'aura lieu ; seules quelques notes de musique ont eu le temps de s'échapper et de raisonner avant que cette œuvre totale se brise en mille morceaux et ne se répande dans l'œuvre littéraire savinienne. Ce caractère inachevé, fragmentaire et polysémique a suscité de nombreuses interprétations² sans pour autant interroger vraiment sur sa portée théâtrale. Nous tenterons donc de contribuer à quelques éclaircissements sur ce sujet.

1.3 Une œuvre éclatée

La guerre fait éclater cette œuvre et des fragments poétiques de ce texte se retrouvent disséminés dans les écrits successifs du jeune artiste et notamment dans *Hermaphrodito*³ :

Je prépare actuellement un nouvel article pour la « Voce ». Ce sont des fragments de courts drames écrits en français et enrichis d'un peu de prose italienne⁴.

Les « drames » écrits en français dont parle Alberto Savinio sont bien sûr ceux écrits pour les *Chants*, qu'il définit comme étant des « scènes dramatiques » en sous-titre du recueil. Dans *Hermaphrodito*, on pourrait relever aisément deux fragments qui

¹ Alessandro Tinterri, *Savinio e lo spettacolo*, op. cit., p.46 : « Si può, quanto meno osservare che, nel camino di Savinio verso il teatro, *Les Chants de la mi-mort* costituiscono il più compiuto tra gli iniziali tentativi di avvicinamento alla scena, da parte di chi avvertiva forse ancora in maniera confusa, che il teatro potesse essere la palestra dove esercitare una vocazione poliespressiva. In questo senso non ci appare privo di significato il fatto che l'esordio letterario di Savinio si configuri come una sorta di *Gesamtkunstwerk*. Si tratta di una prima istintiva intuizione, che vede nel palcoscenico il luogo d'incontro di musica, scrittura e pittura, sintesi dei tre talenti, che il politecnico Savinio sentiva urgere dentro di sé » (Traduit par nous).

² Nous faisons notamment référence aux ouvrages de Michele Porzio, *Savinio Musicista*, Venezia, Marsilio Editori, 1988, Luca Pietromarchi, *Dal manichino all'uomo di ferro, Alberto Savinio a Parigi 1910-1915*, Milano, Unicopli, 1984 et Marco Sabbatini, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo*, Roma, Salerno editrice, 1997.

³ Marco Sabbatini évoque déjà cette hypothèse, sans pour autant donner de détails (*L'Argonauta, L'anatomico, il Funambolo* », op. cit., p. 205-206) . *Hermaphrodito* a été publié pour la première fois en 1918 chez *Libreria della Voce* à Florence.

⁴ Lettre inédite d'Alberto Savinio in *Hermaphrodito e altri romanzi*, op. cit., p. 901: « Sto preparando un nuovo articolo per la « Voce » : sono frammenti di brevi drammi scritti in francese, arricchiti da un po' di prosa italiana » (Traduit par nous).

auraient pu appartenir au texte de 1914 : « drame de la ville méridienne » et « drame de l'après-midi entre deux saisons » publiés respectivement le 31 mars et le 31 décembre 1916. Le choix de ces deux extraits est simple : ils sont écrits en français et reprennent les caractéristiques de l'écriture théâtrale.

Certes, ce caractère théâtral n'a valeur que d'hypothèse puisque l'œuvre demeure, encore à ce jour, incomplète¹ et fragmentaire, mais certains textes présents dans *Hermaphrodito* vont au-delà de la référence intertextuelle aux *Chants* et s'apparentent à de véritables collages. L'épigraphe qui ouvre cette œuvre hybride le confirme :

Ce que nous appelons la modernisation de la vie n'est qu'une complication démoniaque continue et de plus en plus grande.

Extrait des *Chants de la mi-mort*²

Avec cette idée de continuité défendue dans cette épigraphe et l'usage du pluriel pour désigner ces extraits, Alberto Savinio signale implicitement qu'une série de tableaux des *Chants de la mi-mort* se retrouve dans *Hermaphrodito*. On remarque que certains éditeurs soulignent la continuité entre les deux œuvres en publiant dans le même ouvrage les *Chants de la mi-mort* suivis d'*Hermaphrodito*³.

La « complication démoniaque » est la participation active du lecteur qui est requise. C'est à lui de recomposer, de reconstruire ces *scènes dramatiques*. Ainsi, nous allons tenter de prouver qu'il existe des liens dramaturgiques entre le texte publié en 1914 et *Hermaphrodito*, et plus précisément entre l'Acte II des *Chants* et les deux scènes intitulées « drames » dans l'œuvre de 1918.

Confrontons la fin de « La rencontre » qui précède l'acte II des *Chants de la mi-mort* à l'extrait d'*Hermaphrodito* nommé « Drame de l'après-midi entre deux saisons » :

Regarde donc — où?... — Là !
Comment ? Mais tu ne vois donc pas ?
Mais où ? Mais où ?
Droit devant toi, la route qui mène au loin...
(baisse la tête, ô vil manant, protège tes yeux cillés par la lumière sombre)

¹ De ce projet, il ne reste que le texte publié dans *Les Soirées de Paris* et la *Suite pour piano* exécutée lors de la soirée du 24 mai 1914.

² Alberto Savinio, *Hermaphrodito*, *op.cit.*, p. 3 : « Quello che chiamiamo la modernizzazione della vita, non è che una continua e sempre più grande complicazione demoniaca. Extraits des *Chants de la mi-mort*. » (Traduit par René Ceccaty in Alberto Savinio, *Hermaphrodito*, Fayard, Paris, 1987, p. 29. Dans la traduction française, René Ceccaty omet le -s au substantif « extrait »).

³ À titre d'exemple, on peut citer les maisons d'éditions *Garzanti* et *Einaudi* qui, en 1974, procèdent à ce projet d'édition.

... et ils sont deux maintenant à cheminer sous le soleil de l'ombre...
Ah...
(on entend l'hymne joyeux et martial)¹

Extrait issu des *Chants de la mi-mort*

Deux hommes de marbre s'avancent lentement sur la scène. Ce sont plutôt deux formes massives où les traits figurant les corps humains sont à peine esquissés. Ils paraissent extrêmement fatigués ; ils avancent avec peine. Ils s'arrêtent au milieu de la scène.

1^{er}

Voici l'endroit, monsieur.

2^e

En effet, monsieur, je le reconnais... une raison impérieuse nous a guidés ici. C'est une sorte de communion spirituelle. C'est pour... pour...

1^{er}

... pour mourir, monsieur.

2^e

Parfaitement, monsieur.

[...]

(Ils meurent, on entend une plainte longue et infiniment douce. Presque aussitôt deux coups brefs : deux petites explosions. Deux trous nettement carrés se produisent sur les poitrines des deux hommes de pierre, dont les cœurs jaillissent en même temps, droits rouges et vifs comme deux drapeaux minuscules. Un filet de sang très mince tache le marbre sur les côtés. [...])²

Extrait issu d'*Hermaphrodito*

Cet extrait d'*Hermaphrodito* pourrait être la suite de la scène inachevée des *Chants* avant l'acte II³. Il fait la lumière sur certains points obscurs de cette première scène. Les deux personnages qui marchent sur une route « sous le soleil de l'ombre », « entre deux saisons », sont en réalité deux hommes-statues qui se dirigent vers la mort. Ces hommes « extrêmement fatigués » par une vie de labeur (« vil manant », « formes massives ») s'apprêtent à mourir sur scène. Le spectateur-lecteur va donc assister à un « drame de l'après-midi entre deux saisons », à une *scène dramatique* de la mi-mort puisque l'expression « entre deux saisons » peut se comprendre comme des hommes-statues au carrefour de leur existence, entre l'été et l'hiver, entre le soleil et l'ombre, la lumière et

¹ Alberto Savinio, *Les Chants de la mi-mort*, op.cit., p.352-353.

² Id., *Hermaphrodito*, op. cit., p. 40-42.

³ Nous parlons d'une scène inachevée puisque ce fragment comporte de nombreux points de suspension, notamment à la dernière réplique. Le texte est comme troué de toute part.

l'obscurité, la vie et la mort. Dans les *Chants*, cette mort est cachée par le rideau, le spectateur entend seulement un cri puis le silence :

Acte II

Deuxième tableau

L'Évêque

Avant la levée (sic) du rideau : un coup de feu, un cri ; le silence...¹

C'est donc au lecteur-spectateur d'imaginer cette scène, mais c'est sans compter sur l'aide de l'« Évêque ² », sorte de rétroprojecteur, présent comme titre de l'acte II. Le rideau baissé en ce début de scène permet à l'image de se projeter sur ce rideau. Ces images invisibles à l'œil du spectateur (d'où la brièveté de la didascalie et l'usage de déterminants indéfinis) sont dévoilées dans *Hermaphrodito*. Alberto Savinio nous fait donc voir ce monde visible au-delà du visible en décrivant cette scène dans les moindres détails : les modalisateurs adjectivaux et adverbiaux nous le confirment (« longue et infiniment », « deux petites explosions », « deux trous nettement carrés »). Ce monde *métaphysique* se trouve dévoilé par « *Le Rideau [qui] se lève.* » L'usage de la majuscule souligne son importance et humanise cet objet. Bien plus qu'un accessoire, le rideau est ici un procédé dramaturgique, tel un personnage qui fait avancer l'action, en dévoilant une partie du dispositif scénique. Le théâtre, et notamment la scène, est, chez Alberto Savinio, le lieu par excellence de la révélation. Le Rideau levé, le plateau nous expose une scène funeste :

Une place rouge. [...] L'homme-chauve gît par terre. Des hommes-cibles en tôle rangés contre le mur, l'endroit du cœur signé par un cœur rouge³.

Cette place rouge décrite au début de l'Acte II des *Chants* fait écho à ce « filet de sang très mince qui tache le marbre sur les côtés » dans *Hermaphrodito*. Entre la mort de ces deux hommes de pierre et le lever de rideau, la scène couverte de marbre blanc a eu le temps de se colorer de sang et devenir « une place rouge ».

Dans le « Drame de la ville méridienne », nous retrouvons aussi des éléments qui composaient déjà les *Chants*. Alberto Savinio y opère quelques modifications ou

¹ Alberto Savinio, *Les Chants de la mi-mort*, op.cit., p. 353.

² Alberto Savinio a écrit de nombreux articles sur le cinéma réunis dans l'ouvrage Alberto Savinio, *Il sogno meccanico*, Milano, Scheiwiller, 1981.

³ Id., *Les Chants de la mi-mort*, op. cit., p. 353.

précisions. L'homme-chauve qui gît sur scène, l'homme « sans voix, sans yeux et sans visage¹ » est décrit dans *Hermaphrodito* de la façon suivante :

À la place de la tête, qui lui manque, il porte un petit drapeau planté sur une antenne d'acier².

Pour reprendre le titre du livre de Luca Pietromarchi, le mannequin des *Chants* a laissé la place à l'homme de fer³. La guerre est bien évidemment responsable de ces changements. Les « hommes-cibles en tôle rangés contre le mur » sont devenus « un peloton de soldats en fer-blanc », mais le cœur, organe qui symbolise la vie et l'amour, subsiste et s'exhibe dans *Hermaphrodito*. Alors que dans les *Chants* « l'endroit du cœur [est] signé par un cœur rouge », c'est-à-dire qu'il est dessiné sur le thorax des soldats, dans *Hermaphrodito*, c'est un objet, un accessoire de scène comme le montrent les deux exemples suivants :

Arrivé au milieu de la plaque de marbre, il déboutonne sa redingote, son gilet, puis une troisième veste qui, en s'ouvrant, découvre deux ailes de chair vive et les détails anatomiques du thorax avec le jeu des organes.

Le monsieur fouille dans ses poumons ; il en sort un cœur énorme, rouge comme un boudin gonflé de sang⁴.

Et :

Les cœurs jaillissent en même temps, droits rouges et vifs comme deux drapeaux minuscules⁵.

Ainsi, les *Chants*, interrompus en 1914, reprennent *in media res* dans *Hermaphrodito*. Ce procédé fréquemment utilisé au théâtre nécessite de la part du spectateur-lecteur une certaine collaboration qui est une nouveauté dans l'univers théâtral de l'époque comme l'explique Ugo Piscopo :

Savinio commence à parler comme si le lecteur était déjà au courant et presque co-responsable avec l'auteur du déroulement des faits. De là, se profile déjà une première et importante nouveauté qui devance de plusieurs années les recherches intenses et européennes dans le théâtre, la narration, la peinture, la musique et

¹ *Idem*, p. 351.

² *Id.*, *Hermaphrodito*, *op. cit.*, p. 9.

³ Luca Pietromarchi, *Dal manichino all'uomo di ferro, Alberto Savinio a Parigi 1910-1915*, Milano, Unicopli, 1984.

⁴ Alberto Savinio, *Hermaphrodito*, *op. cit.*, p. 9-10.

⁵ *Ibid.*, p. 42.

appelle le spectateur-lecteur à collaborer avec l'artiste dans le développement et pour le développement de l'œuvre¹.

Cette portée didactique du théâtre sera davantage exploitée quand Alberto Savinio travaillera aux côtés de Luigi Pirandello. Pour l'heure, son œuvre est considérée comme « difficile² ».

1.4 *L'inutile strage*

Avec la guerre, nous l'avons déjà dit, le projet de mettre en scène les *Chants de la mi-mort* s'évanouit. Après le décès de Savinio, de nombreux concerts ou réenregistrements des musiques qui composent cette œuvre ont vu le jour, mais personne n'a osé mettre en scène ce texte. Il faut attendre Luca Valentino qui, en 2014, relève le défi. Ce spectacle a été créé pour le projet *L'inutile Strage ? C'era una volta la Grande Guerra* à l'occasion du centenaire de la Première Guerre mondiale. Le premier spectacle a lieu le 25 septembre 2014 à Alessandria³ puis à Turin le 8 octobre 2014. Luca Valentino, spécialiste d'Alberto Savinio⁴ et metteur en scène, crée ce spectacle pour faire connaître davantage l'artiste. Alberto Savinio n'a laissé aucune trace ou note d'intention pour une possible représentation, le metteur en scène a donc toute liberté de représentation. C'est ainsi que les costumes imaginés pour ce spectacle se rapprochent de l'imaginaire d'Alfred Jarry : les hommes-cibles rappellent en effet le père Ubu avec pour corps, une énorme cible. Cette idée est loin d'être absurde, car Savinio vouait une certaine affection pour ce théâtre, mais ce costume grossier endossé par les jeunes élèves du conservatoire d'Alessandria met à mal tout l'imaginaire savinien. La figure polyédrique est peu mise en valeur dans ce spectacle : les lumières sont fades, les personnages stéréotypés et le jeu théâtral inexistant, comme le note aussi le journaliste Francesco Roma :

¹ Ugo Piscopo, *Alberto Savinio*, Mursia, Milano, 1973, p. 81 : « Savinio comincia a parlare come se già il lettore fosse al corrente e quasi corresponsabile con l'autore dello svolgimento dei fatti. Ed ecco quindi già profilarsi una prima e grossa novità, che precorre di vari anni le ricerche teatrali, narrative, pittoriche, musicali europee intese a chiamare lo spettatore-lettore a collaborare con l'artista nello svolgimento e per lo svolgimento dell'opera » (traduit par nous).

² Filippo De Pisis dans un article sur *Hermaphrodito* écrit que cette œuvre est destinée à une certaine élite, susceptible de l'apprécier. Il définit ce livre comme un « livre difficile ». Pour plus de détails sur cette référence, se reporter à Alberto Savinio, *Hermaphrodito e altri romanzi*, op. cit., p.918.

³ Extrait vidéo de ce projet in, <https://www.youtube.com/watch?v=w0chje5lnD4>, consulté le 02/08/2019.

⁴ Luca Valentino *L'Arte impura, percorsi e tematiche del teatro di Alberto Savinio*, Roma, Bulzoni, 1991.

Il manquait cependant à tout ceci, le jeu théâtral. Chaque interprète exécute parfaitement sa tâche sans pour autant entrer en contact avec les autres éléments du spectacle, sans se laisser trop contaminer¹.

La critique souligne aussi l'aspect un peu trop sérieux de cette représentation qui oublie l'humour et l'ironie savinienne :

En s'immergeant dans la toile mystérieuse des *Chants*, Valentino aurait pu laisser affleurer avec davantage d'audace l'humour, qui chez Savinio n'est pas une plaisanterie irrévérencieuse, mais un accès au réel et une prise de conscience du mystère. De cette manière, le jeu anarchique entre la musique, la parole et les images aurait atteint son effet espéré par Savinio, celui de déconcerter et divertir le spectateur. Il aurait aussi permis au metteur en scène de trouver peut-être la clef pour intégrer le préambule au spectacle, en le transformant en une greffe hallucinée. Cela aurait évité l'impression d'une restitution par moments sérieuse et un peu didactique, du génie savinien².

Par conséquent, l'accueil du public est alors mitigé :

Le public des grandes occasions turinoises a répondu froidement et les tièdes applaudissements s'achèment davantage à la reconnaissance de l'abondant travail effectué et au talent des interprètes qu'au résultat final³.

Giulia Randone ajoute :

Tous les artistes impliqués dans ce projet méritent des applaudissements pour le courage avec lequel ils ont affronté un matériau aussi complexe et décourageant (l'auteur même ne souhaitait pas laisser d'indications qui favorisent l'interprétation). Ceux qui dans le public étaient familiers avec l'œuvre de Savinio ont apprécié la sensibilité et le soin avec lesquels l'ensemble, coordonné par des « saviniens » au long cours comme Valentino et Alberto Jona, a recréé son monde surréel et métaphysique. Ceux qui, par contre, ne la connaissaient pas, ont pu surtout apprécier les scènes dont ils ont reconnu la portée parodique grâce, entre autres, à l'explication préliminaire : après quelques jours, les mots du monologue se sont évaporés, alors qu'affleurent à la mémoire les trajectoires sonores et les images d'un roi à cheval, Vittorio Emanuele, qui virevolte dans

¹ Francesco Roma, « *Les Chants de la mi-mort* », *Teatri on line.com*, 9 octobre 2014, : « Mancava però in tutto questo, il gioco teatrale. Ogni interprete ha eseguito perfettamente il suo compito senza tuttavia entrare in contatto con gli altri elementi dello spettacolo, senza lasciarsi troppo contaminare » (Traduit par nous), <https://www.teatronline.com/2014/10/les-chants-de-la-mi-mort/>, consulté le 02/08/2019.

² Giulia Randone, « Incanti. Alberto Savinio. Oggi », *PAC*, 25 octobre 2014 : « Immergendosi nel tessuto straniante dei *Canti*, Valentino avrebbe potuto lasciare affiorare con maggiore audacia il registro umoristico, che in Savinio non è burla dissacrante ma accesso al reale e presa di coscienza del mistero. In questo modo il gioco anarchico di musica, parola e immagine avrebbe raggiunto l'effetto, auspicato da Savinio, di spiazzare e divertire lo spettatore e, magari, avrebbe anche ispirato al regista una chiave per inglobare la premessa nello spettacolo, trasformandola in un innesto stralunato. Si sarebbe così evitata l'impressione di una restituzione a tratti seria e un po' didattica del genio saviniano » (Traduit par nous), <https://paneacquaculture.net/2014/10/25/incanti-alberto-savinio-oggi/>, consulté le 02/08/2019.

³ Francesco Roma, *op. cit.* : « Il pubblico delle grandi occasioni torinesi ha risposto freddamente e gli applausi tiepidi finali erano forse più per il riconoscimento del grande lavoro svolto e della bravura degli interpreti che del risultato conclusivo » (Traduit par nous).

l'air comme devenu fou ou de ces anges parachutistes abattus à coup de tournesol¹.

Mettre en scène une pièce d'Alberto Savinio n'est pas chose facile. L'auteur lui-même fera bientôt ce constat auprès de Luigi Pirandello, comme nous le verrons dans le chapitre suivant.

¹ Giulia Randone, *op.cit.*: « Tutti gli artisti coinvolti nel progetto meritano un plauso per il coraggio con cui hanno affrontato un materiale così ostico e scoraggiante (lo stesso autore non volle lasciare indicazioni che favorissero l'interpretazione). Chi tra il pubblico aveva familiarità con l'opera di Savinio, ha ammirato la sensibilità e la cura con cui l'ensemble, coordinato da "saviniani" di lungo corso come Valentino e Alberto Jona, ha ricreato il suo mondo surreale e metafisico. Chi invece non la conosceva, ha potuto apprezzare soprattutto le scene di cui, anche grazie alla spiegazione, ha colto il richiamo parodico: a distanza di qualche giorno, le parole del lungo monologo sono evaporate, mentre affiorano alla memoria i percorsi sonori e le immagini di un re Vittorio Emanuele a cavallo che volteggiava nell'aria come impazzito o di angeli paracadutisti che vengono abbattuti a colpi di girasole » (Traduit par nous).

CHAPITRE 2. ALBERTO SAVINIO ET LE *TEATRO D'ARTE*

2.1 Le fascisme et le théâtre¹

Le paysage culturel et politique en Italie, au début des années 20, est tempétueux. De nombreux théâtres (comme le *Teatro d'Arte* ou le *Piccolo Teatro*) naissent et disparaissent aussi vite. À l'exception du *Teatro degli indipendenti* de Bragaglia, qui, créé en janvier 1923, résiste pendant trois ans. Cette instabilité des liens culturels s'explique par le fait que le pays est en retard du point de vue des institutions culturelles. Alors qu'en Europe, et notamment en France, les théâtres jouissent d'une popularité et d'un certain rayonnement, défendus par de grandes figures d'intellectuels (Jacques Copeau, Charles Dullin, Georges Pitoëff etc.), les théâtres italiens cherchent encore leur place.

Mais cette instabilité culturelle s'explique surtout par une instabilité politique. L'Italie d'après-guerre est en crise : des tensions entre les classes sociales agitent le pays, le sentiment d'une victoire mutilée est perceptible et l'État libéral mis en place a peu de pouvoir. C'est dans ce contexte que Benito Mussolini « marche sur Rome » le 28 octobre 1922 et devient, par la suite, Président du conseil².

Durant ses premières années de gouvernance, Benito Mussolini nourrit un certain intérêt pour le théâtre : en janvier 1924, Luigi Chiarelli et Umberto Fracchia envoient à la présidence du Conseil National du Théâtre une proposition de réforme pour la scène nationale : « Pour une réforme radicale du Théâtre en prose ». Ce projet prévoit de créer des théâtres d'État et de reconnaître les compagnies, tout comme le métier d'acteur ou de chef de compagnie. Le 4 juin 1924, *L'Idea Nazionale* publie un article intitulé « Lo Stato e il Teatro Drammatico. Il nostro Referendum » qui invite intellectuels et artistes à s'interroger sur des actions de l'État en faveur du théâtre dramatique. Le 7 juin, Luigi Pirandello³ y répond en proposant notamment la création d'un Théâtre d'État. Son *Teatro d'Arte* se dessine.

¹ Nous nous intéresserons à la période 1922-1925. Pour plus d'informations sur le théâtre et le fascisme, voir Alberto Cesare Alberti, *Il teatro nel fascismo, Pirandello e Bragaglia*, Bulzoni, Milano, 1974.

² Benito Mussolini devient Président du conseil le 31 octobre 1922.

³ Le 17 septembre 1924, dans une lettre ouverte publiée dans *L'Impero*, Luigi Pirandello demande de s'inscrire au parti Fasciste.

Le gouvernement de Benito Mussolini investit des fonds publics dans la création de théâtres en Italie dont le *Teatro d'Arte*, à Rome, de Luigi Pirandello fait partie. Stefano Landi, le fils de Luigi Pirandello, dans une lettre du 1^{er} octobre 1924, à Claudio Argentieri, confirme le bon déroulement de la création de ce théâtre grâce au soutien des autorités fascistes :

Nous nous sommes rendus chez Mussolini : papa, Beltramelli, Bontempelli, Vergani, Picasso et moi. Nous avons été reçus chaleureusement. [...] Il nous a assuré que le gouvernement assumait intégralement le financement du projet avec un octroi de 250 000 liras : 50 nous ont été données aussi, pris de son portefeuille personnel¹.

Mais derrière cette grande générosité se cache le sombre projet de Mussolini de contrôler totalement le pays. Le théâtre et surtout le cinéma seront des lieux de propagande et de censure. Intéressons-nous à cette belle chimère qu'est le *Teatro d'Arte*.

2.2 Le *Teatro d'Arte*²

À l'automne 1923, Stefano Landi et quelques amis, comme Orio Vergani et Corrado Alvaro, ont pour projet de créer un *Piccolo Teatro* qui veut se distinguer de celui des *Indipendenti* par le soin apporté aux mises en scène.

En février 1924, Lamberto Picasso et Luigi Amaro souhaitent créer, de leur côté, un *Teatro d'Arte* que Benito Mussolini accueille favorablement. Il suggère qu'il soit appelé *Teatro della Chimera*, clin d'œil au théâtre fondé par Gaston Baty à Paris deux ans auparavant.

En mars 1924, Enzo Ferrieri demande à Luigi Pirandello de lui écrire un texte pour l'inauguration du *Teatro del Convegno* à Milan prévue en novembre. Le dramaturge pense à la *Sagra del Signore della Nave*, mais ce texte ne sera pas représenté à Milan à cause de la capacité restreinte de la salle de spectacle. Cette pièce sera remplacée par *All'uscita*³. À cette occasion, Luigi Pirandello en profite pour confesser son envie de

¹ Alessandro d'Amico et Alessandro Tinterri, *Pirandello capocomico, La Compagnia del Teatro d'Arte di Roma*, Sellerio editore, Palermo, 1987, p. 14 : « Da Mussolini siamo stati : Papà, Beltramelli, Bontempelli, Vergani, Picasso ed io. Siamo stati accolti con affetto. [...] Ci ha assicurato che il Governo si assumeva interamente il finanziamento dell'impresa con una erogazione di duecentocinquanta mila lire: cinquanta ce le ha consegnate subito dal suo portafoglio personale » (Traduit par nous).

² Nombreuses de nos informations sur le *Teatro d'Arte* de Luigi Pirandello et du Théâtre Odescalchi émanent du catalogue réalisé par Alessandro d'Amico et Alessandro Tinterri, *Pirandello capocomico, La Compagnia del Teatro d'Arte di Roma, ibid.*

³ Brève comédie en un acte écrit par Luigi Pirandello en 1916 qui, au départ, n'était pas destinée à la représentation mais à la narration.

fonder bientôt à Rome, un *Piccolo Teatro d'Arte* au profit de « quelques jeunes qui depuis quelques années travaillent autour de [lui] sérieusement et noblement¹ ». Ce projet fait référence à celui de Lamberto Picasso, mentionné plus haut.

Le 20 mai 1924, Pirandello sur la scène du Filodrammatici de Milan annonce publiquement la création d'un *Teatro d'Arte* à Rome qui s'appellera le *Teatro dei dodici*² dont la direction artistique lui reviendra. Ce théâtre a pour ambition de présenter douze spectacles par saison : huit italiens et quatre étrangers qui ont la particularité d'être des spectacles de jeunes artistes ; un théâtre à la manière de la *Stage Society* de Londres chapeauté par George Bernard Shaw que Luigi Pirandello connaît déjà³. Le dramaturge évoque même l'hypothèse de renouveler la distribution à chaque spectacle, permettant ainsi de choisir les acteurs les plus adaptés aux textes sélectionnés, se rapprochant par là même du système anglais ou français :

J'aurais, par exemple, pour les premiers rôles quatre comédiennes et trois comédiens de façon à pouvoir choisir les individus les plus adaptés aux différents textes⁴.

La Compagnie d'acteurs se forme à partir de février 1925. Elle est constituée, entre autres, de Lamberto Picasso et Marta Abba pour les premiers rôles. On remarque aussi la présence de la jeune actrice et future épouse d'Alberto Savinio, Maria Morino. En mars 1925, se joint au groupe, le chorégraphe russe Giorgio Kroll et sa femme, la danseuse Raïssa Lork, future épouse de Giorgio de Chirico.

En novembre 1924, Luigi Pirandello donne de nombreuses interviews pour présenter son nouveau théâtre et insiste sur sa modernité du point de vue technique et artistique. En amont de la représentation s'opère un travail considérable dans le domaine scénographique et des lumières. De plus, l'accent sera mis sur la direction des acteurs qui rend superflu le recours au souffleur :

¹ Alessandro d'Amico, Alessandro Tinterri, *Pirandello capocomico...*, *op. cit.*, p. 11 : « A profitto di alcuni giovani che da qualche anno lavorano attorno a me seriamente e nobilmente » (Traduit par nous).

² La terminologie le « Théâtre des douze » est en rapport au nombre d'adhérents de la Compagnie. En réalité, ils ne seront que onze puisqu'en octobre 1924, Corrado Alvaro, Silvio d'Amico, Leo Ferrero et Cesare Giulio Viola quittent le groupe, remplacés par Claudio Argentieri, Antonio Beltramelli et Renzo Rendi.

³ Au début de l'année 1924, Luigi Pirandello effectue un voyage à New-York et rencontre la Compagnie théâtrale de George-Bernard Shaw.

⁴ Alessandro d'Amico, Alessandro Tinterri, *Pirandello capocomico...*, *op. cit.* p.15 : « Io avrò, per esempio, quattro prime attrici, tre primi attori e via discorrendo in modo di poter scegliere gli individui più adatti ad interpretare i vari lavori » (Traduit par nous).

Tout devra contribuer à rendre parfait le cadre scénique et à réaliser une œuvre d'art accomplie¹.

Le 30 août 1924, la revue *Il Convegno* publie un document non officiel et présente les douze associés (à l'exclusion de Luigi Pirandello) : on note la présence de Lamberto Picasso, Stefano Landi et Massimo Bontempelli qui ont renoncé à leur propre projet pour se lancer dans l'aventure pirandellienne. Il faudra attendre le 6 octobre 1924 pour que la société anonyme soit actée officiellement.

Mais une Compagnie, sans un lieu de résidence, reste fragile. Le Théâtre Odescalchi sera l'espace rêvé pour promouvoir les spectacles du *Teatro d'Arte*.

2.3 La salle Odescalchi : lieu d'innovation et de création

En septembre 1924, ce théâtre situé au numéro 19 de la via Santi Apostoli, à Rome est inoccupé puisque Vittorio Podrecca qui le dirige depuis 1914 quitte l'Italie pour s'installer à l'étranger. Orio Vergani obtient la location de ce théâtre par le propriétaire, Romano Fidora, et contacte le jeune architecte Virgilio Marchi² pour rénover la salle et restructurer la scène.

Luigi Pirandello souhaite une salle fonctionnelle, accueillante et bien équipée. Virgilio Marchi lui suggère un style noble avec des réminiscences baroques : les lustres et le bois verni des balustrades illuminent le gris et le violet des murs et des fauteuils où le spectateur pourra confortablement s'asseoir.

Les travaux qui commencent le 6 octobre 1924 doivent durer deux mois afin d'inaugurer la salle avant Noël. Mais l'ambition de créer un théâtre moderne provoque des retards : afin d'accueillir 350 spectateurs, Virgilio Marchi crée une galerie en béton armé et en gradin. La salle, elle aussi en gradin et sur trois rangées de fauteuils, a été abaissée de 2,50 m pour faciliter l'inclinaison vers la scène. Ainsi, chaque spectateur peut voir parfaitement la scène sans bouger la tête. Cette initiative permet surtout à la scène de gagner en profondeur et en hauteur puisque le plateau n'est que de 53 m². Ce dispositif permet aussi à la rampe d'être à un mètre de hauteur, une première en Italie, et résout les inconvénients d'avoir une avant-scène trop élevée.

¹ Alessandro d'Amico, Alessandro Tinterri, *Pirandello capocomico...*, *op. cit.*, p. 15 : « Tutto dovrà concorrere a rendere perfetto il quadro scenico e compiuta la realizzazione dell'opera d'arte » (Traduit par nous).

² Virgilio Marchi (1895-1960) avait restauré, en 1922, le *Teatro degli Indipendenti* dirigé par Anton Giulio Bragaglia.

Pour faire oublier la dimension réduite de l'espace scénique, Virgilio Marchi invente un plateau démontable qui permet un accès sous la scène à n'importe quel endroit afin de faciliter le passage des acteurs, de l'orchestre ou pour entreposer des objets scéniques. La fosse d'orchestre est aussi modulable qui offre trois fonctions : une rampe fermée avec un petit escalier central, des estrades latérales pour faciliter les sorties ou enfin, une authentique fosse d'orchestre située sous la scène. Notons que la communication entre scène et salle par deux escaliers fut un désir insistant de Luigi Pirandello afin d'en tirer profit pour ses spectacles comme *La Sagra del Signore delle nave* ou *Sei personaggi in cerca di autore*. Ces escaliers seront aussi utilisés par Alberto Savinio pour *Capitano Ulisse* comme nous le verrons dans le chapitre suivant.

Mais l'une des grandes innovations dans ce théâtre est l'implantation électrique créée par l'ingénieur Alberti. Les feux de la rampe sont abolis, substitués par une série de réflecteurs à résistance de cinq couleurs implantés hors et sur scène. Les lumières qui proviennent de ces appareils sont comme un bain de couleur dans lequel est plongé le plateau. Grâce à ces réflecteurs, on peut obtenir d'intéressantes gradations de lumière qui permettent de créer des effets étonnants d'éloignement ou de rapprochement avec l'objet et le comédien baignés dans une lumière chaude et chaleureuse. Ces réflecteurs permettent aussi de compenser le plateau peu profond.

De plus, une toile, dite panoramique, recouvre les trois murs de la scène et permet à la lumière des réflecteurs de se couvrir de diverses tonalités et de donner la couleur d'ambiance à la scène, système qui était déjà utilisé dans nombre de théâtres à l'étranger. Là encore, nous le verrons, *Capitano Ulisse* profitera de ces prouesses techniques pour entreprendre son voyage.

Les dépenses sont colossales. Pour investir ce lieu, Luigi Pirandello décide donc d'augmenter le prix du billet et laisse s'envoler l'idée d'un théâtre populaire. Il annonce dans « Il Giornale d'Italia » du 31 janvier 1925 que le public du *Teatro d'Arte* à Rome sera « un public totalement différent de celui des théâtres ordinaires de prose. » Un public élitiste se dessine :

[...] Rome avec ses Ambassades, sa Cour, avec sa foule multiple d'étrangers, d'écrivains et de journalistes¹.

¹ Alessandro d'Amico, Alessandro Tinterri, *Pirandello capocomico...*, op. cit., p.16 : « Un pubblico del tutto diverso da quello dei comuni teatri di prosa » [...] « Roma, con le sue Ambasciate, con la Corte, col numeroso stuolo di stranieri, di letterati, di giornalisti » (Traduit par nous).

Le 2 avril 1925, au soir de l'inauguration de la salle Odescalchi, Benito Mussolini¹ et l'aristocratie romaine sont présents. Le spectacle d'ouverture est une pièce inédite de Luigi Pirandello : *Sagra del Signore della Nave* suivi de *Gli dei della montagna* de Lord Dunsany. Corrado Alvaro revient sur cette soirée :

Le spectacle a débuté par un discours de Pirandello qui, hier soir, était joyeux et resplendissant dans son frac. Il a commencé par dire que le *Teatro d'Arte* construit à Rome avec l'aide du gouvernement fasciste, de la Municipalité et d'un groupe d'amateurs, promet de réaliser un programme qui ne dépend d'aucune école, d'aucune tendance, ni parti politique².

L'aventure durera soixante-trois jours dans ce théâtre écrivain. Privée d'un lieu fixe, la compagnie continue d'exister encore quelques années, grâce à des tournées en Europe et dans toute l'Italie, mais en août 1928, « après quatre années de lutte, le rêve de Pirandello fait naufrage dans une ultime représentation face au public de la *Dame de la mer* d'Ibsen³ ».

Dans les années 30, le lieu sera transformé en cinéma de seconde zone. De l'expérience du Teatro d'Arte, il ne reste, aujourd'hui, plus rien.

La version italienne⁴ de *Capitano Ulisse* marque l'entrée sur scène d'Alberto Savinio comme dramaturge, metteur en scène et acteur de la vie intellectuelle italienne de l'époque et au sein du Teatro d'Arte de Luigi Pirandello. Cette brève expérience est la preuve manifeste d'une vive collaboration entre les deux artistes où la métathéâtralité est au cœur de leurs recherches. Tous deux croient en une renaissance du théâtre italien alors que s'ouvrent devant eux les portes de la modernité.

Par la riche investigation menée par Alessandro Tinterri, nous apprenons que les premières lectures de *Capitano Ulisse* effectuées par la compagnie du *Teatro d'Arte*

¹ Quelques jours auparavant, le 29 mars 1925, Luigi Pirandello avait invité officiellement Benito Mussolini à l'inauguration du théâtre par le biais d'un courrier. Dans cette lettre, le dramaturge évoque le *Teatro d'Arte* à Mussolini en usant l'expression « notre théâtre » et montre ainsi l'implication du gouvernement fasciste dans cette aventure culturelle.

² Alessandro d'Amico, Alessandro Tinterri, *Pirandello capocomico, op. cit.*, p. 20 : « Apri lo spettacolo un discorso di Pirandello che iersera era lieto e candido nel suo frac. Egli cominciò col dire che il Teatro d'Arte, sorto a Roma con l'aiuto del Governo fascista, del Comune e di un gruppo di amatori, si ripromette di svolgere un programma che prescinda da qualsiasi scuola, da qualsiasi tendenza, da qualsiasi politica » (Traduit par nous).

³ Lucio d'Ambra, *Comoedia*, 15 octobre-15 novembre 1928 in *Ibid.*, p. 50 : « Dopo quattro anni di lotte, il sogno di Pirandello capocomico naufraga in un'ultima rappresentazione, davanti alle panche, della *Donna del mare* di Ibsen » (Traduit par nous).

⁴ Nous verrons dans le chapitre suivant qu'il existe en effet une version en langue française de *Capitano Ulisse* écrite par Alberto Savinio.

débutent le 19 et 20 mai 1925¹, c'est-à-dire, quelques semaines après son inauguration, le 2 avril. En confrontant, ces dates de répétitions et celle du manuscrit italien qui indique juin 1925, nous remarquons qu'Alberto Savinio continue d'écrire et de modifier sa pièce jusqu'à sa première potentielle représentation. Cette simultanéité entre écriture et répétitions semble donc démontrer qu'un véritable travail en compagnie s'opère autour de ce texte. Nous verrons que le dramaturge se nourrit des remarques des membres de la compagnie et utilise l'architecture de la salle Odescalchi² pour achever son texte, comme le confirme sa femme :

C'est expressément pour ce théâtre que Savinio a écrit *Capitaine Ulysse*, que nous n'avons jamais monté³.

L'action se déroule, tout d'abord, dans des espaces spécifiques du plateau. Le fond de la scène, les entrées latérales, tout comme les trappes menant sous la scène sont pleinement exploitées et permettent au plateau de gagner en superficie et en profondeur. L'exemple le plus frappant est sans doute lorsque, après un long suspense, le rideau se lève pour la première fois. Or, le dramaturge choisit de ne l'ouvrir qu'en partie pour jouer avec les perspectives et « le mystère des choses » :

*D'un geste brusque, Euryloque ouvre en partie le rideau, de sorte à ne laisser voir qu'un tiers de la scène. On aperçoit un espace étroit et profond qui aboutit au pied de la digue à laquelle on accède par une volée de marches creusées dans la roche. Le grand mât du navire d'Ulysse se dresse de l'autre côté du quai.*⁴

Dans sa correspondance avec Guido Salvini, le présumé scénographe du spectacle, Alberto Savinio mentionne, à plusieurs reprises, cette volonté de donner profondeur et perspective à la scène. Dans une lettre du 18 novembre 1925, il insiste sur le fait que chaque spectateur, assis dans son fauteuil, doit être capable de voir le décor que le rideau

¹ Alessandro Tinterri, in Alberto Savinio, *Capitano Ulisse*, op.cit., p. 138.

² Les études d'Alessandro Tinterri in Alberto Savinio, *Capitano Ulisse*, Milano, Adelphi, 2003, p.136. et de Silvia Acocella, « Da spettro a spettatore. Il «teatro fatato» dell'Odescalchi e l'*Ulisse* di Savinio », in *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena, Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero*, 19-22 settembre 2012, Roma, Adi editore, 2014, confirment notre hypothèse.

³ Maria Savinio, *Con Savinio*, Palermo, Sellerio editore, 1987, p. 28 : « Savinio scrisse per il Teatro d'Arte Capitan Ulisse che da noi non fu mai rappresentato » (Traduit par Annemarie Sauzeau dans Maria Savinio, *Aux côtés d'Alberto Savinio*, Paris, Sabine Wespieser éditeur, 2002, p. 39).

⁴ Alberto Savinio, *Capitano Ulisse*, op. cit., p. 48 : « Euricolo apre il sipario con impeto ma incompletamente, e così da lasciare visibile solo un terzo della scena. Appare uno spazio stretto e lungo che mena ai piedi del molo, cui si accede per mezzo di gradini scavati nel sasso. Di là dal molo, spunta l'antenna maestra della nave di Ulisse » (p. 51, pour la traduction française).

veut bien lui montrer. En aucun cas, la perspective ne doit être brisée, car l'effet de profondeur doit atteindre son paroxysme :

Dans l'acte I, le rideau [...] ne s'ouvre pas complètement, mais suffisamment pour laisser voir le muret avec l'escalier dans le fond et, derrière, la voile du navire. Il faudra cependant que les deux bords extrêmes du rideau soient maintenus (à la main, par deux agents techniques) vers le fond de la scène, pour permettre à tous les spectateurs de voir le fond de la scène.¹

L'avant-scène est aussi utilisée. Cet espace réalisé à un mètre de hauteur par Virgilio Marchi, comme déjà évoqué dans le chapitre précédent, est un espace souvent utilisé dans *Capitano Ulisse*. En faisant asseoir, au début du spectacle, Euryloque sur les marches de l'escalier de l'avant-scène, le rideau baissé, Alberto Savinio souhaite surprendre et créer une certaine connivence avec le spectateur, lui indiquant d'entrée de jeu que le mythe d'Ulysse est désormais à hauteur d'homme. Même chose pour le petit escalier qui relie la salle à la scène, et absolument souhaité par Luigi Pirandello pour la nouvelle version de *Six Personnages en quête d'auteur* (1925) et *L'Offrande au seigneur du navire* (1925). Euryloque, nous l'avons déjà dit, y est assis en ouverture de pièce. Au début de l'acte I, le Spectateur l'utilise pour accéder à la scène² d'où très vite on le chasse. Ulysse, quant à lui, arrivant du fond de la salle, fait « une halte devant l'escalier qui donne accès à la scène³ » pour ensuite l'emprunter sans hésitation, à la fin de l'acte III, et se noyer parmi le public, au bras du Spectateur⁴. Alberto Savinio fait donc de cet élément technique un véritable objet dramaturgique qui symbolise l'entre-deux : l'escalier qui permet au protagoniste de faire ce va-et-vient entre la scène et la salle est une passerelle « métaphysique » entre Ulysse, héros homérique, et Ulysse, homme ordinaire. C'est cette idée même qu'Alberto Savinio précise dans la postface de la pièce, publiée en 1934 :

Ce qui a nui énormément à la réputation d'Ulysse, c'est le titre de *Héros* que, dans sa sottise, l'Histoire a accolé à son nom sur le registre d'état civil. Héros et Ulysse ; ces deux termes contradictoires ne vont de pair que dans les documents *officiels*, dans les textes faussés par quarante siècles d'incompréhension. [...]

¹ *Ibidem*, p. 142 : « Nel I atto il sipario [...] non si apre completamente, ma appena tanto da lasciar vedere nel fondo il muretto con la scala e, dietro, la vela della nave. Sarà però necessario che i due lembi estremi del sipario siano portati (a mano, da due macchinisti) verso il fondo della scena, per dare modo a tutti gli spettatori di vedere il fondo della scena. » (Traduit par nous)

² *Ibidem*, p. 35 : « SPETTATORE (*sale precipitosamente sul palcoscenico*). (p.36, pour la traduction française : « SPECTATEUR (*monte précipitamment sur la scène*) »).

³ *Ibidem*, p. 43-44 : « *Ulisse traversa la platea e si ferma davanti alla gradinata che sale al palcoscenico.* » (p. 46, pour la traduction française)

⁴ *Ibidem*, p. 131 : « *Prende lo Spettatore sotto braccio, e scendono assieme in platea.* » (p.156, pour la traduction française : « *Il prend le Spectateur par le bras et tous les deux descendent dans la salle.* »)

Pouvais-je laisser Ulysse affublé d'un nez en carton et d'un déguisement de carnaval ? J'ai voulu entendre de nouveau la voix de mon ami abandonné de tous ; j'ai voulu compter les battements de son cœur. Un *cœur d'airain* rend un son grêle ; le timbre odieux d'une cloche. Il fallait ramener le *commendatore* Ulysse à ses dimensions naturelles¹.

De plus, le Rideau dans cette pièce n'est pas utilisé dans son usage traditionnel. Le *sipario* n'a ici pas pour fonction de *séparer* la salle et la scène comme nous venons de le voir pour l'ouverture de l'acte I ; il n'a pas non plus la fonction de délimiter le temps de la représentation, puisque le spectacle débute avant son ouverture et se poursuit à sa fermeture, laissant ainsi Ulysse divaguer indéfiniment dans la salle et qui explique sans doute pourquoi Alberto Savinio indique « Fin » et non « Rideau » au terme de *Capitano Ulisse*. Non, le rideau est ici essentiel à l'action. L'auteur l'indique lui-même à Guido Salvini :

Le rideau est aussi important dans le drame que les protagonistes eux-mêmes².

Ce commentaire est à prendre au pied de la lettre : au-delà de son omniprésence, Alberto Savinio veut faire bouger le rideau comme tout protagoniste qui se meut dans l'espace scénique. C'est ainsi que le 14 novembre, il dévoile son idée à Guido Salvini de créer un double rideau :

La mise en scène sera très simple. J'espère ne devoir utiliser que les toiles de fond. Ce qui est indispensable, c'est le double rideau, à moins que vous n'arriviez à obtenir les mêmes effets avec le rideau d'avant-scène. Nous verrons³.

Et précise quelques jours plus tard, le 18 novembre précisément :

Comme je vous l'ai écrit dans ma précédente lettre, j'attache une grande importance au rideau intérieur. [...] Si, comme je vous l'ai dit, les mêmes effets peuvent être obtenus avec le rideau d'avant-scène, le rideau intérieur devient superflu. Mais cela me semble difficile. En fait, comment pouvons-nous garder

¹ *Ibidem*, p. 11-12 : « Ciò che ha enormemente nociuto al buon nome di Ulisse è la qualifica di Eroe che l'anagrafe della Storia ha stupidamente collocato davanti al suo nome. Eroe e Ulisse, queste due antinomie non combaciano se non nei documenti ufficiali, nei testi interpolati da quaranta secoli d'incomprensione. [...] Potevo lasciare a Ulisse un naso di cartone e un abito da carnevale ? Ho voluto riudire la voce del mio amico abbandonato da tutti, contare i palpiti del suo cuore. Un cuore di bronzo dà il suono fesso, l'odioso suono delle campane. Era necessario riportare il commendatore Ulisse alla sua statura naturale » (p. 7-8, pour la traduction française).

² Alberto Savinio, « Nota da Alessandro Tinterri », *Capitano Ulisse, op. cit.*, p.140 : « Il sipario ha nel dramma un'importanza altrettanto grande quanto gli stessi protagonisti » (Traduit par nous).

³ *Ibidem*, p. 140 : « La messa in scena sarà semplicissima. Spero poter servirmi unicamente di fondali. Quello che è indispensabile, è il doppio sipario, a meno che lei riesca a ottenere gli stessi effetti col sipario comune. Si vedrà » (Traduit par nous).

une moitié du rideau d'avant-scène fermé et ouvrir l'autre moitié ? En plus du début du deuxième acte et à la fin du troisième, tout comme au début du troisième, il y a un jeu des deux rideaux qui est nécessaire à l'action¹.

Cet usage du demi-rideau, ou du double rideau, n'est cependant pas nouveau et rappelle les transformations scéniques opérées par Edward Gordon Graig au début des années 20. Le théâtre est pour Edward Gordon Graig un art de l'espace et du mouvement. Par l'usage de multiples panneaux, une scène unique se transforme à la vue du spectateur. Ainsi, peu à peu, le plateau accueille des accessoires utiles au drame qui se joue sur scène. Nous retrouvons bien ce procédé scénique dans *Capitano Ulisse*, notamment dans les deux tableaux de l'acte II, comme le dramaturge l'explique à Guido Salvini :

Dans le premier tableau, seule la partie gauche du rideau intérieur s'ouvre, laissant la salle d'étude de Télémaque visible. Dans le deuxième tableau, la moitié droite du rideau s'ouvre, révélant le salon de Calypso².

Ainsi le rideau crée une scène architectonique qui s'éloigne du figuratif. Mais le rideau joue surtout une fonction dramaturgique. Loin de laisser libre cours au personnage ou de les arrêter³ net sur scène, le rideau représente « le “mystère” des choses⁴ ». Ce mystère que Mentor explique à Télémaque de la façon suivante dans l'acte II :

MENTOR – Mon garçon, un problème, ça n'est ni compliqué ni simple. L'essentiel, c'est d'en percer le mystère, d'en saisir l'harmonie... Comprends-tu?... Je peux parler de mystère pour autant que je n'aie pas encore abordé le problème. Mais, cela va de soi, le mystère n'en est plus un dès lors que je l'ai pénétré. On saute le pas... C'est le lot des arts, de la poésie et du jeu subtil des âmes... Tu me suis⁵ ?

¹ *Ibidem*, p.141-142 : « Come le scrissi nella mia lettera precedente, Io do grande importanza al sipario interno. [...] Se, come le dissi, gli stessi effetti si possono ottenere col sipario comune, il sipario interno diventa superfluo. Ma mi pare difficile. Come riuscire infatti a tener chiusa una metà del sipario comune e ad aprire l'altra metà ? Oltre che al principio del II atto e alla fine del III, come pure a principio del III, c'è un gioco dei due sipari che è necessario all'azione » (Traduit par nous).

² *Ibidem*, p. 144 : « Nel I quadro si apre la parte sinistra soltanto del sipario interno, lasciando visibile la stanza di studio di Telemaco. Nel II quadro si apre la metà di destra del sipario, scoprendo il salotto di Calypso » (Traduit par nous).

³ Minerve à la toute fin du spectacle ne peut rattraper Ulysse qui descend dans la salle. Elle se trouve empêchée par le rideau d'avant-scène qui se referme brusquement sur elle.

⁴ Alberto Savinio, *Nuova enciclopedia, op. cit.*, p. 361 : « il “mistero” delle cose » (p. 384, pour la traduction française).

⁵ Id, *Capitano Ulisse, op. cit.*, p. 69 : « MENTORE.- I problemi, figliolo, non sono né facili né difficili. L'essenziale è penetrare il mistero, l'armonia... Capisci?... Dico « mistero » perché faccio conto di trovarmi di qua dal problema : di là, il mistero – inutile dirtelo – non è più mistero. Si varca la sponda... Così nelle arti, in poesia, nel gioco sottile delle anime... Mi segui ? » (p. 79, pour la traduction française).

Ce mystère des choses comme il explique dans *Encyclopédie nouvelle* ouvre sur une plus « vaste réalité ». Alberto Savinio, poète dramatique, prend par la main Ulysse et le spectateur et les aide à franchir cette frontière et à découvrir « ce monde nouveau¹ » là où « la réalité continue d'être² » comme il le définit déjà en 1919 dans *Valori Plastici* ; là où le visible est au-delà du visible.

Le rideau, véritable objet de l'entre-deux, incarne ce passage d'un monde à un autre et sa couleur crée une réelle rupture entre le visible et l'invisible, entre l'opacité et la clarté, entre l'ici et l'au-delà :

Sur les croquis, la couleur du rideau interne est ocre foncé. Mais ce n'est pas une couleur obligatoire. Si cela vous semble plus commode ou pour résoudre les difficultés pratiques, je vous laisse choisir une autre couleur : rouge foncé, bleu foncé, violet foncé ou gris foncé. Il suffit que la teinte soit très sombre (voire noire peut-être, sauf que le noir est une couleur dure et esthétisante) de sorte à faire ressortir le tableau intérieur³.

Mais ce passage ne se fait pas sans crainte ni appréhension. Dans la pièce, de nombreux personnages éprouvent une certaine appréhension face à l'inconnu ; seul Ulysse est confiant et franchit le rideau sans crainte.

Pour percer ce mystère des choses, la lumière a, elle aussi, un rôle à jouer. Alberto Savinio use de l'implantation électrique moderne qu'offre ce théâtre, pour une mise en scène toute en lumière. En référence sans doute à Adolphe Appia, Savinio joue de ces nouvelles « lumières » pour fonder son « *Aventure colorée*⁴ ». Il crée notamment des jeux d'ombre, qui, selon Claudio Vicenti⁵, rappellent ceux utilisés par Luigi Pirandello dans le final des *Six Personnages*, notamment au moment où Ulysse quitte Calypso :

¹ Id., *Nuova enciclopedia*, *op. cit.*, p. 361 : « i poeti, gli artisti, come un esercito che per la prima volta varca la frontiera e si spiega in territorio ignoto, cominciarono a poco a poco ad avanzare nel “mondo nuovo”, a scoprire le nuove forme, i nuovi aspetti, i nuovi accenti, quello che in principio si chiamò il “mistero” delle cose ma che in breve volgere di tempo ci accorgemmo che non era se non la più vasta realtà. » (« poètes et artistes, à l'instar d'une armée qui franchit pour la première fois la frontière et se déploie dans des territoires inconnus, entreprirent d'avancer, petit à petit, dans le « monde nouveau », d'y découvrir les formes nouvelles, les aspects nouveaux, les accents neufs, tout ce que l'on nommera dès l'abord « le mystère » des choses, mais on n'allait pas tarder à s'aviser qu'il s'agissait, en vérité, de sa plus vaste réalité. », p. 384, pour la traduction française.)

² Id., « Anadioméon », *La nascita di Venere*, Milano, Adelphi, 2007, p. 48 : « Ciò che della realtà continua l'essere oltre » (Traduit par nous).

³ Id., « Nota da Alessandro Tinterri », *Capitano Ulisse*, *op. cit.*, p. 142 : « Nei bozzetti, il colore del sipario interno è ocre scura. Ma non è un colore obbligatorio. Lascio a lei la facoltà, se le parrà più conveniente o per appianare qualunque difficoltà pratica, di scegliere un altro colore : rosso scuro, blu scuro, viola scuro o grigio scuro. Basta che la tinta sia molto scura (anche nera magari, salvo che il nero è colore duro ed estetizzante) e tale da far risaltare il quadro interno » (Traduit par nous).

⁴ Id., « La verità sull'ultimo viaggio », *Capitano Ulisse*, *op. cit.*, p. 18 (p. 15, pour la traduction française).

⁵ Alessandro Tinterri, *Savinio e lo spettacolo*, *op. cit.*, p. 54.

Il court sur la terrasse et disparaît sur la droite : son ombre ramassée sur elle-même et penchée sur les flots reste visible sur le mur que viennent dorer les rayons obliques du soleil¹.

La lumière symbolise la fonction cathartique qu'opère le théâtre sur le spectateur. Cette opération résolutive ou révélatrice chez Alberto Savinio porte le nom d'« Aventure Colorée » :

Il va de soi que le théâtre doit sa capacité résolutive essentiellement aux couleurs. La catharsis est d'autant plus efficace et complète que celles-ci sont vives, ostentatoires et criardes. La scène colorée agit sur la bactériologie du drame comme le bleu de méthylène sur les microbes observés au microscope. Elle l'étale au grand jour, elle simplifie son examen, elle facilite sa solution².

Voilà pourquoi, pendant tout l'acte I la salle est baignée de lumière³. Sous les feux des projecteurs, le public, par ce jeu cathartique, se purge, lui aussi, de tous ses maux/mots.

L'action se déroule aussi hors de la scène. Les personnages occupent peu à peu toute la salle : Alberto Savinio exploite les différents balcons du théâtre pour faire apparaître Circé⁴ à l'acte I ou Pénélope à la fin de l'acte III⁵.

Ainsi, par cette dramaturgie de l'entre-deux, Alberto Savinio brise délibérément le quatrième mur et marque l'union entre les personnages et le public, entre le mythe et les hommes. Entre le réel et la vraisemblance, entre le visible et l'invisible. Ce théâtre *fatato*⁶, magique, est le théâtre de tous les possibles. Or, nous le verrons, la magie sera éphémère.

¹ Alberto Savinio, *Capitano Ulisse*, op. cit., p. 93 : « Fugge sul terrazzo e scompare da destra: la sua ombra, raccolta in sé, china a guardare il mare, rimane visibile sul muro dorato dai raggi obliqui del sole » (p. 108, pour la traduction française).

² *Ibidem*, p. 17 : « Resta inteso che la forza solutrice del teatro è data soprattutto dai colori. Quanto più vivi, orgogliosi, mordenti i colori, tanto più efficace, completa l'operazione catartica. La scena colorata opera sulla batteriologia del dramma come il blu di metilene sui microbi sotto la lente del microscopio. Lo mette in bella luce, ne semplifica l'esame, ne facilita la soluzione (p. 13-14, pour la traduction française).

³ *Ibidem*, p. 63 : « ATTO SECONDO, Primo Quadro : *si spengono i lumi nella sala : lo SPETTATORE si avvia frettoloso al suo posto* » (p. 71, pour la traduction française : « Acte II, Premier Tableau : *Les lumières s'éteignent dans la salle. Le spectateur regagne sa place en toute hâte.*»).

⁴ *Ibidem*, p. 50 : « *Circe [...] si affaccia e sorge da un palco di proscenio.* » (p. 54, pour la traduction française : « *Circé [...] apparaît au même instant dans une loge d'avant-scène d'où elle se penche vers l'extérieur.*»)

⁵ *Ibidem*, p. 131 : « *PENELOPE (appare al sommo della galleria). Ulisse !* » (p. 157, pour la traduction française : « *PENELOPPE (apparaît au poulailler). Ulysse !* »)

⁶ Expression empruntée à l'architecte de la salle Odescalchi, Virgilio Marchi qui définissait son œuvre comme un théâtre magique.

2.4 Alberto Savinio au Teatro d'Arte

Peu de jours après l'inauguration de la salle Odescalchi, Luigi Pirandello lance une nouvelle initiative : chaque jeudi, le théâtre présentera des spectacles variés. Cohabitent un bref travail dramatique, un extrait musical et une lecture de vers ou de prose. La salle Odescalchi en a connu trois : le 16 avril, le 29 (qui était un mercredi), et le 14 mai 1925. C'est lors de ces trois séances que l'on remarque la présence et la collaboration d'Alberto Savinio. À cette époque, il fait partie de la *Corporazione delle Nuove Musiche* qui organise ces « jeudis » et connaît déjà Luigi Pirandello. Dans *Narrate, uomini, la vostra storia*, il relate, en effet, sa rencontre avec le dramaturge sicilien à l'époque où le théâtre Odescalchi était encore en travaux :

Un jour, en 1924, je me trouvais au Théâtre Odescalchi qui était alors en construction à Rome. Entre un petit journaliste qui crie : « Salut Luigi ! ». Je me retourne : « Luigi » était Luigi Pirandello¹.

Pendant ces trois « jeudis », Alberto Savinio déploie ses talents et s'empresse de montrer au public romain toute sa palette artistique.

Sa présence confirme le fait que Luigi Pirandello souhaite soutenir de jeunes et nouveaux artistes, comme le souligne le commentaire ironique du journaliste Marco Ramperti dans *L'Ambrosiano*, le 14 avril 1926 à l'occasion d'une représentation d'un texte de Marinetti par Luigi Pirandello sur la scène de l'Odescalchi :

À la première du *Teatro d'Arte*, les médisants habituels avaient laissé entendre que celui-ci n'aurait servi qu'à représenter les comédies de son fondateur. Il n'en était rien. On le vit rassembler autour de lui un groupe de jeunes talents — Vergani, Savinio, Stefani [...]. Il s'agissait avant tout de forces nouvelles, mais intactes, et Pirandello, en assumant leur protection, n'était pas moins saint que cette sainte Ursule [...] qui abrita toutes ces vierges sous son manteau².

¹ Alberto Savinio, « Arnold Böcklin », *Narrate, uomini, la vostra storia*, Adelphi, Milano, 2013 (1^{ère} éd., 1984), p. 32 : « Ero un giorno del 1924 al Teatro Odescalchi, che allora si stava costruendo a Roma. Entra un piccolo giornalista e grida: "Ciao, Luigi!". Mi volto: "Luigi" era Luigi Pirandello » (Traduit par Sandra Ducrot in Alberto Savinio, *Hombres, racontez-vous*, Paris, Gallimard, 1^{ère} éd. 1978, p. 34).

² Note 18 in Luisa Curinga, « La Mort de Niobé, un mito disarmonizzato », *Musiche e Immagini dagli anni Dieci*, DVD, a cura di Guido Salvetti, SidM, 2013 («*Musiche del Novecento Italiano*», vol. III), p. 4 : « S'era mormorato dai soliti maledici, al primo apparire del Teatro d'Arte, ch'esso non avrebbe servito che a rappresentare le commedie del suo fondatore. Non era vero. Lo videro raccogliere intorno a sé una schiera di giovani d'ingegno – Vergani, Savinio, Stefani [...] Anzitutto si trattava di forze nuove, ma intatte, e Pirandello, assumendosene la protezione, non era meno santo di quella santa Orsola che [...] s'è messa tutte quelle vergini in fila sotto il mantello » (Traduit par nous).

Le 29 avril 1925, le « deuxième » jeudi, Alberto Savinio se présente comme musicien et exécute au piano *La Mort joyeuse (La gaia morte)* de Nicolas Evreinov¹ avec Orio Vergani sur scène dans le rôle d'Arlequin. Les spectateurs présents cet après-midi-là retrouvent toute l'agressivité qui caractérisait le pianiste face à son instrument dix ans plus tôt² :

Au son d'une musique infernale frappée sur le piano par les reconnaissables mains d'Alberto Savinio, la Mort, pendant ce temps, se met à danser de façon obscène autour du lit d'Arlequin³.

Le 28 et le 29 avril 1925, il change de costume et se présente comme traducteur du livret de *l'Histoire du soldat* de Igor Stravinsky qu'il commente plus tard, dans un article où il questionne la langue au théâtre⁴. Ce spectacle est une première en Italie. L'orchestre est dirigé par Hermann Scherchen en présence de Igor Stravinsky.

Alberto Savinio est un fervent admirateur du compositeur russe qu'il suit depuis ses années parisiennes. Il a, en effet, eu la chance d'assister, en compagnie de son ami musicien et traducteur, Michel Dimitri Calvocoressi, aux premiers spectacles des ballets russes donnés à Paris (Compagnie créée par Sergej Diaghilev et dont Calvocoressi était un proche collaborateur). C'est ainsi que le 13 juin 1911, au théâtre du Châtelet, il est présent à la première de *Petrushka* tout comme le 29 mai 1913 au *Sacre du printemps (Théâtre des Champs-Élysées)*. Ces premiers spectacles font scandale dans l'intelligentsia parisienne ; scandale provoqué par la musique de Stravinsky comme nous le rappelle Sébastien Arfouilloux :

¹ Nicolas Evreinov (1879-1953) est un dramaturge et écrivain russe, historien et théoricien du théâtre. *La Mort joyeuse*, arlequinade en un acte écrite en 1909, après avoir été jouée dans toute la Russie est créée en France en mars 1922 au théâtre du Vieux-Colombier à Paris. La mise en scène est de Jacques Copeau et Nathalie Boutkovsky ; la traduction de Denis Roche.

² Guillaume Apollinaire, «Musique nouvelle » in Alberto Savinio, *Scatola sonora, op. cit.*, p. 435 : « Les privilégiés qui auront l'honneur d'assister à ce premier concert de musique nouvelle seront étonnés de la brutalité avec laquelle le jeune musicien traite son instrument. / Elle est un témoignage de l'énergie qui anime notre artiste. / On le verra touchant son piano : Il s'y tient en bras de chemise, monocle à l'œil, se démène, hurle tandis que l'instrument fait ce qu'il peut pour atteindre le diapason enthousiaste du musicien » (p. 455, pour l'édition française).

³ Vincenzo Cardarelli, *La poltrona vuota*, Milano, Rizzoli, 1969, p. 252 : « Al suono di una musica infernale pestata sul pianoforte dalle riconoscibili mani di Alberto Savinio la Morte, frattanto, si mette oscenamente a danzare intorno al letto d'Arlecchino » (Traduit par nous). Cette description de l'exécution faite par Alberto Savinio rappelle son premier concert donné en mai 1914 dans les bureaux des *Soirées de Paris*.

⁴ Alberto Savinio, « Scoperta del teatro », *La Nazione*, 24 aprile 1934. Voir aussi Michele Porzio, *Savinio musicista, op. cit.*, p. 64-65.

La partition du *Sacre*, vigoureusement rythmée, est irréalisable en chorégraphie classique. Cette musique oblige à d'autres recherches, par lesquelles Nijinski traduit la scansion de la musique. Une vive désapprobation se manifeste lors de la première par des cris et des sifflets. L'impression très forte produite par la chorégraphie de Nijinski s'allie à la musique d'Igor Stravinsky pour produire une de ces œuvres dont le scandale qu'elle provoque est un indice sûr de la nouveauté¹.

Après avoir assisté à ces spectacles russes, Alberto Savinio compose ses premières musiques pour ballet. La danse lui apporte un langage nouveau :

Dans la civilisation musicale, l'opéra finit et la danse commence².

Même si son enthousiasme pour Igor Stravinsky s'estompe les années suivantes³, il se dessine déjà, dans l'esprit du jeune artiste, un rapport étroit entre les mots, *le verbe* et les choses, *le silence de la parole*. En hiver 1913, il compose trois ballets dont *Persée* pour le chorégraphe Michel Fokine (chorégraphe de *Petrushka*). Cette première composition est structurée sur le mode du *collage* et de la musique *désharmonisée*⁴ : la musique traduit en notes les mouvements dramatiques qui ont lieu sur scène⁵. C'est ainsi qu'Alberto Savinio puise dans ce théâtre dansant les prémices de ses « *scènes dramatiques* » des *Chants* comme nous avons pu le voir dans le chapitre précédent :

¹ Sébastien Arfouilloux, *Que la nuit tombe sur l'orchestre. Surréalisme et musique*, Paris, Fayard, 2009, p. 31.

² Alberto Savinio, « Senza parole », *Scatola sonora, op. cit.*, p. 259 : « Nella civiltà musicale, il melodramma finisce e comincia la danza » (p. 275, pour la traduction française).

³ Id., « La musica negli ultimi 50 anni », *Il Borghese*, n°1, 15 marzo 1950, p. 16 : « Le speranze riposte dagli 'intellettuali' nel balletto russo erano giustificate anche dalla superiorità che il balletto, o musica danzata, ha in confronto all'opera, o musica cantata; poiché è sottinteso che lo stato supremo ideale cui la musica tende è la 'musica silenziosa'; ma quelle speranze andarono deluse. I balletti russi ebbero vita breve, molto più breve del melodramma che dovevano sostituire; e diremo meglio: i balletti russi vissero la vita del loro padrone » (« Les espoirs placés par les «intellectuels» dans le ballet russe étaient également justifiés par la supériorité que le ballet ou la musique dansée a par rapport à l'opéra ou à la musique chantée ; puisqu'il est entendu que l'état idéal suprême vers lequel tend la musique est la «musique silencieuse»; mais ces espoirs ont été déçus. Les ballets russes connurent une vie courte, beaucoup plus courte que le mélodrame qu'ils devaient remplacer ; et on dira mieux: les ballets russes ont vécu la vie de leur maître » (Traduit par nous).

⁴ Id., « Nota al programma di un concerto », *Scatola sonora, op. cit.*, p. 426 : « Pour ce qui concerne la conception purement musicale de M. Savinio, nous remarquons dans la façon de son œuvre [...], l'absence complète de toute polyphonie, ainsi que l'insouciance la plus grande pour toute recherche harmonique. La musique de M. Savinio n'était point *harmonieuse*, ni même *harmonisée*, est, pour ainsi dire, une musique *désharmonisée* » (p. 446, pour la traduction française).

⁵ Michele Porzio, « *Persée* o il mito Stravinsky », *Savinio Musicista, op. cit.*, p. 76 : « La compatta unitarietà del linguaggio di *Persée* entro gli schermi del collage e della disarmonizzazione [...] risale, almeno in parte, allo scalpore e all'influenza prodotte pochi mesi prima dal tumultuoso esordio sulle scene della *Sagra della primavera* » (Traduit par nous).

La partition complète comprend, en outre, des chants (voix groupées ou isolées) des cris, des appels, des sanglots, des bruits, et surtout — surtout ! — des danses, des danses, des danses¹.

Ces danses et ces chants, qui cohabitent dans ses premières œuvres, rappellent un célèbre commentaire de Stravinsky au sujet de *Petrushka* :

En composant cette musique, j'avais nettement la vision d'un pantin subitement déchaîné qui, par ses cascades d'arpèges diaboliques, exaspère la patience de l'orchestre, lequel, à son tour, lui réplique par des fanfares menaçantes².

Le triptyque de 1913 s'achève par la composition de *Niobé*. Le 24 mai 1914, soirée au cours de laquelle Guillaume Apollinaire présente Alberto Savinio à ses amis intellectuels dans les locaux du journal *Les Soirées de Paris*, le pianiste fait entendre pour la première fois sa musique à un public trié sur le volet. *Niobé*, « musique pour un drame ballet », sera le dernier morceau joué au cours de cette représentation.

À la lecture du programme (voir annexes), Alberto Savinio n'apparaît pas comme le compositeur de *Niobé* : c'est son ami Calvocoressi. Ce choix est « calculé » : le compositeur grec jouit, à cette époque, d'une visibilité et d'une reconnaissance accrues. Alberto Savinio rectifiera cette idée dans une *Note au programme d'un concert*³. Dix ans plus tard et grâce au Teatro d'Arte, *La morte di Niobe* voit enfin le jour.

L'unique représentation de *La morte di Niobe* a lieu le 14 mai 1925, troisième et dernier jeudi au *Teatro d'Arte*. Ce même jour sera présenté au public *Le Pèlerin* de Charles Vildrac avec Lamberto Picasso dans le premier rôle et la reprise de *La Mort joyeuse* de Nicolas Evreinov.

La morte di Niobe est publiée dans la *Rivista di Firenze* en mai 1925 puis⁴ d'une justification de l'auteur dans le *Tevere*⁵. Cet article « Hommage au piano » comporte le titre *La morte di Niobe* et non *Niobe*, choisi en 1914 ; ce n'est plus un « drame ballet », mais une « tragédie mimique en un acte ». De ce fait, on peut se demander si *La morte di*

¹ Alberto Savinio, « Nota al programma di un concerto », *Scatola sonora, op. cit.*, p. 428 (p. 447, pour l'édition française).

² Igor Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël, 2000, p. 44-45.

³ Alberto Savinio, « Nota al programma di un concerto », *Scatola sonora, op. cit.*, p. 427-428 (p. 446-447, pour l'édition française).

⁴ En 1938, Alberto Savinio propose à Henri Pariset de publier ce texte en français. L'éditeur refuse car le texte ne convient pas à son projet d'éditeur à cause de sa brièveté. Il faudra attendre 1965 pour que le texte (qui indique la date de 1925) soit traduit par Henri Pariset et Bona de Pisis dans le recueil *Vie des fantômes*, Paris, Flammarion, coll. « L'Age d'or », 1965.

⁵ Alberto Savinio, « Hommage au piano », *Tevere*, 14 mai 1925. Cette justification aurait dû figurer, contrairement à ce qui a eu lieu, en tête du livret de l'œuvre dans la *Rivista di Firenze*. Cet article est à lire in Alberto Savinio, *La Boîte à musique, op.cit.*, p. 471-472.

Niobe a réellement été achevée en 1913 ou si cette « tragédie mimique » n'a pas été modifiée pour le *Teatro d'Arte* de Luigi Pirandello comme en doute, par exemple, Fedele d'Amico, au lendemain d'une représentation de *La Mort de Niobé* en 1981 :

Savinio a affirmé l'avoir écrite en 1913, se contentant en 1925 de l'instrumentaliser ; mais qui peut croire à une boutade de Savinio¹ ?

Le doute naît de la modification du titre et de l'absence de date autour de ce changement. Lors de ses recherches à l'*Archivio Vieusseux* de Florence où est conservé le fonds Savinio, Luisa Curinga retrouve deux documents dactylographiés en français et non datés qui font remarquer que l'artiste hésite entre *Histoire de Niobé* et *Mort de Niobé*. Luisa Curinga suppose que le premier texte est sans aucun doute un premier jet, avec des corrections manuscrites et autographiées en noir et rouge. Le second est une belle copie qui ne présente que quelques corrections à des fautes de frappe. L'en-tête du premier document est le suivant : ~~MORT~~ [rayé au crayon à papier] HISTOIRE DE NIOBÉ/tragédie mimique en un acte. Le second, quant à lui, dactylographié correctement, indique : LA MORT DE NIOBÉ/Tragédie mimique en un acte/en musique/Époque actuelle/Sujet et musique de : A. Savinio. La boîte 10.15 contient le texte en italien, dactylographié avec des corrections autographiées, version littérale du texte français².

Mettons pour l'instant de côté le second document correctement dactylographié³ et intéressons-nous uniquement au premier qui manifeste, par la rature au crayon à papier, l'indécision d'Alberto Savinio. L'hésitation entre « Mort » et « Histoire » dans le titre pourrait dater de 1925. En effet, à cette époque, il traduit le livret de l'*Histoire du Soldat* pour le *Teatro d'Arte*, œuvre de Stravinsky qu'il compare d'ailleurs à la sienne au lendemain de sa représentation boudée par le public :

Et cela ne m'étonnera pas de la part d'un public qui aujourd'hui encore considère Wagner comme un musicien obscur et indigeste, et qui quinze jours avant l'exécution de *La morte di Niobé*, pendant celle de l'*Histoire du soldat* de

¹ Fedele d'Amico, « Niobe al Luna Park », *L'Espresso*, Roma, 23 marzo 1981 in *Con Savinio*, Firenze, Electra, 1981, p. 216-217 : « Savinio affermò di averla scritta nel 1913, limitandosi nel '25 a strumentarla; ma chi farà carico d'una *boutade* a un Savinio ? » (Traduit par nous)

² Voir la note 16 de Luisa Curinga in « La mort de Niobé, un mito disarmonizzato », *op. cit.*, p. 6.

³ Dans la partie intitulée « Intermezzo », nous reviendrons sur ce deuxième document écrit en français par l'auteur quand il sera temps d'évoquer le projet avorté d'Antonin Artaud de représenter *La Mort de Niobé* à Paris.

Stravinsky, chahutait, se tordait de rire et tempêtait sur les sièges moelleux du Teatro d'Arte, comme si ces fauteuils, au lieu d'être recouverts de velours et rembourrés de crin, étaient hérissés de clous très pointus¹.

Si le titre a pu être modifié en 1925, les documents écrits en français nous guident, en revanche, vers une version de 1913. Par conséquent, Alberto Savinio ne ment pas. Si le doute est si présent dans l'esprit des critiques, c'est que ce texte épouse parfaitement les idées défendues depuis toujours par Luigi Pirandello. En effet, quand ce dernier lui demande de lui fournir une œuvre musicale², il pense à *Niobé* qu'il lui faut finir d'orchestrer³. Cette œuvre reprend en effet un concept artistique défendu par Pirandello dès 1898 : le Sincérisme. Rosita Tordi évoque la collaboration entre Pirandello et Savinio⁴ et cite l'extrait d'un article signé par le dramaturge sicilien dans la revue *Ariel*, le 24 avril 1898, intitulé « sincerità » :

De nature vient le naturalisme ; du réel, le réalisme ; du vrai, le vérisme, de l'idéal, l'idéalisme et ainsi de suite. Aurons-nous demain de sincérité, le sincérisme ? Ah ! à l'idée que demain quelqu'un, pour me remettre à ma place, me dise : toi, un sincériste ! ? Eh bien, à cette idée, j'ai envie de poser mon stylo et de ne plus jamais écrire une ligne, de toute ma vie. [...] Et pourtant de nos jours, ce n'est pas tant d'être sincère qui importe que d'être taxé et qualifié de sincériste. Nature, réel, vrai, idéal etc. sont des termes abstraits, tels des vases extensibles, que chacun peut remplir de ses propres sentiments ou de ses propres pensées. Pour nous, il suffit que ces sentiments ou pensées soient sincères : sincères dans l'essence et sincères dans l'expression⁵.

Le « sincérisme » était une véritable école de pensée à l'époque. Il s'agit d'un concept dont Antonio Gnoli se souvient parfaitement et dont il faisait partie :

¹ Alberto Savinio, « Mei non obliuiscar », *La Boîte à musique*, op. cit., p. 475.

² Alberto Savinio, « Io e la musica », *Il Corriere della Sera*, 3 giugno 1950 : « [...] Per dieci anni (1915-1925) stetti lontano dalla musica. Nel 1925, Luigi Pirandello, al quale i Dodici avevano affidato la direzione del Teatro dell'Arte (a Roma), mi chiese un lavoro in prosa e uno in musica. Come lavoro in prosa scrissi Il capitano Ulisse, come lavoro in musica diedi a Pirandello un mio balletto scritto tredici anni prima (1912), *La morte di Niobe*. Questo balletto ebbe un esito burrascoso » (Traduit par nous).

³ Id., « Hommage au piano », *La Boîte à musique*, op. cit., p. 471 : « *La morte di Niobe*, action et musique, je l'ai composée durant l'hiver 1913. [...] L'orchestration de *Niobe* n'était pas faite. » (C'est nous qui soulignons). Il faudra donc attendre 1925 pour voir achever ce ballet.

⁴ Rosita Tordi, « Pirandello, Savinio e il Teatro d'arte », ... *Centomila Pirandello : saggi critici*, Firenze, LoGisma editore, 2014, p. 115-225.

⁵ Citation de Luigi Pirandello issue de l'article de Rosita Tordi, *Ibid.*, p. 218 : « Di natura s'è fatto naturalismo ; di reale, realismo; di vero, verismo; di ideale, idealismo, e via dicendo. Avremo domani da sincerità sincerismo? Ah, se ci penso, se penso che domani qualcuno, per mettermi a posto, vorrà dirmi: «Va' là, tu sei un sincerista!» ecco, mi viene di posar la penna e di non scrivere mai più un rigo, vita natural durante. Eppure oggi non giova tanto esser sincero, quanto gioverebbe esser chiamato e qualificato sincerista. Natura, reale, vero, ideale ecc., son termini astratti, quasi vaselli elastici, che ciascuno può riempire del proprio sentimento e del proprio pensiero. Per noi basta che questo sentimento e questo pensiero siano sinceri: sinceri nell'essenza e sinceri nell'espressione » (Traduit par nous).

La nouvelle école en herbe fêtait en littérature la venue du sincérisme. Je me souviens que Pirandello s'enthousiasmait pour cette parole qu'il avait forgée, et disait mi-sérieux, mi-facétieux, qu'il faudrait faire une annonce officielle pour cette nouvelle formulation¹.

Quelques années plus tard, Alberto Savinio parle d'une « œuvre musicale sincère et véritable² » qui inclut « tout ce qui s'entend et que l'oreille imagine ou se rappelle³ » pour évoquer *Niobé*. Ainsi, comme pour les *Chants de la mi-mort*, l'insertion des sons de la vie quotidienne fait partie intégrante de la dramaturgie de l'œuvre :

Les sons du chœur et de l'orgue se diffusent à nouveau sur la place après que le ciel, en réaction à la superbe provocation de Niobé, s'est obscurci et que la tragédie se prépare. La fonction dramaturgique de ces épisodes est évidente ; les éléments d'étrangeté qui sont ici introduits, outre à créer une atmosphère métaphysique, permettent dans le même temps de donner une plus grande importance ou d'encadrer les moments clefs du spectacle. Dans la transcription orchestrale, Savinio ne fait qu'enrichir l'idée originale en insérant des percussions, créant ainsi un effet « désharmonisant » en déplaçant d'un demi-ton les accords au piano et en ajoutant les cris ou les éclats de rire au loin⁴.

C'est donc par l'usage de l'orchestration que ces sons du quotidien se font entendre. De plus, cette remarque montre bien la connivence intellectuelle qui existe entre les deux hommes avant et après leur rencontre. Cette connivence tend même vers la familiarité pendant l'expérience du *Teatro d'Arte*. En effet, leur différence d'âge, presque 25 ans, crée un rapport filial ou paternel entre eux. La dédicace que Savinio fait à Pirandello en mai 1925 pour *La casa ispirata* le confirme :

À Luigi Pirandello/comme fils et disciple/au père et au maître. Alberto Savinio⁵.

¹ *Ibid.* : « La nuova scuola in erba auspicava in letteratura l'avvento del sincerismo. Ricordo che Pirandello si riscaldava per questa parola da lui coniatà, e diceva, fra il serio e il faceto, che bisognava bandire una crociata in nome di questa nuova insegna... » (Traduit par nous).

² Alberto Savinio, « Nota al programma di un concerto », *Scatola Sonora, op. cit.*, p. 447. (p. 427, pour l'édition française).

³ *Ibid.* (p. 426, pour l'édition française).

⁴ Luisa Curinga, « La mort de Niobé, un mito disarmonizzato », *op. cit.*, p. 16 : « L'espandersi dei suoni del coro e dell'organo nella piazza ha nuovamente luogo dopo che il cielo, in reazione alla provocazione superba di Niobe, si è oscurato e la tragedia si prepara. È dunque chiara la funzione drammaturgica di questi episodi; gli elementi di straniamento che essi introducono, oltre a creare un'atmosfera metafisica, servono nel contempo a dare maggior rilievo o a incorniciare i momenti topici dello spettacolo. Nella trascrizione orchestrale Savinio non fa altro che arricchire l'idea originale inserendo le percussions, creando un effetto 'disarmonizzante' grazie all'impiego dello spostamento semitonale degli accordi dei pianoforti, e aggiungendo le grida e gli scrosci di risate in lontananza » (Traduit par nous).

⁵ En 1925, Alberto Savinio offre un exemplaire dédicacé de *La casa ispirata* à Luigi Pirandello qu'il conserve ensuite dans sa bibliothèque. En ce début de recueil, on peut lire la phrase suivante : « A Luigi Pirandello come figlio e discepolo, al padre e al maestro », in Alberto Savinio, *Capitano Ulisse, op. cit.*, p. 137 » (Traduit par nous).

Tout comme dans *Nuova enciclopedia* :

J'ai encore présent à mon oreille le « pââ » par quoi Luigi Pirandello, célèbre et tout, saluait en sortant son vieux père penché à la fenêtre¹.

Il est évident qu'à cette époque, le jeune Savinio cherche par tous les moyens à intégrer le cercle des intellectuels italiens et voit en Pirandello un véritable accès au théâtre qui est pour lui le moyen d'expression par excellence pour exhiber tous ses talents.

Mettre en scène *La morte di Niobe* en 1925, c'est donc revenir aux années parisiennes, tenter de rattraper le temps et reprendre son analyse sur le mythe de Niobé.

Luisa Curinga, dans son étude sur cette œuvre, revient sur cet aspect et indique que « le mythe classique de Niobé touche la fantaisie de Savinio et stimule sa réflexion jusque dans les années 30. Celui-ci vient dans un certain sens le *désharmoniser*, non seulement parce qu'il est traité dans l'époque actuelle, mais aussi parce qu'il permet de faire une amère satire de la bourgeoisie de l'époque² ». Giovanni Lista résume la pièce en ces termes :

L'action est [...] imprégnée d'ironie et d'absurde. Sur la petite place d'un port, la nuit, des prêtres et des fantômes dansent pendant que des statues, descendues de leurs socles, se promènent tranquillement. Au lever du jour, tout rentre dans l'ordre. Un personnage mystérieux, entièrement habillé de noir, entre alors et, sans jamais montrer son visage aux spectateurs, se place debout sur l'avant-scène. Il conservera le dos au public jusqu'à la fin de l'action. Se déroule alors l'histoire malheureuse de Niobé qui, orgueilleuse de ses enfants, osa lancer un défi aux dieux. L'épisode se produit avec l'allure d'un fait divers dans une rue moderne, tandis que l'intervention divine se manifeste dans une dimension parodique : Apollon et Diane tuent les enfants de Niobé en décochant leurs flèches à travers deux petites fenêtres qui s'ouvrent dans le ciel. À la fin de l'action, la scène vide, le personnage en noir [...] fait des gestes d'exorcisme et allume sa pipe³.

La musique et la pantomime accompagnent cette version où aucun enfant n'est épargné. De plus, deux écrits inédits⁴ de l'artiste consultés par Luisa Curinga⁵, nous montrent l'importance de ce mythe au début de son activité littéraire. Le premier écrit

¹ Alberto Savinio, *Nuova enciclopedia*, *op. cit.*, p. 289. « Ancora si risuona all'orecchio il « pââ » col quale Luigi Pirandello salutava dalla strada il padre affacciato alla finestra » (p. 304, pour la traduction française).

² Luisa Curinga, « La mort de Niobé, un mito disarmonizzato », *op. cit.*, p. 4 : « Il mito classico di Niobe colpisce la fantasia di Savinio e ne stimola la riflessione fino agli anni Trenta; esso viene in un certo senso "disarmonizzato", non solo perché viene calato nell'epoca contemporanea, ma anche perché fornisce lo spunto per un'amara satira della borghesia dell'epoca » (Traduit par nous).

³ Giovanni Lista, *De Chirico et l'avant-garde*, *op. cit.*, p. 47-48.

⁴ Textes non datés, compris entre 1914 et 1930.

⁵ Luisa Curinga, « La mort de Niobé, un mito disarmonizzato », *op. cit.*, p. 10.

s'intitule *La morte di Niobe/Lady Aboot, ovverosia la tragedia di una madre*. Il reprend la trame du spectacle, mais il s'y ajoute davantage de narration, le décor est d'autant plus bourgeois et les enfants sont vus comme des pantins. Le second, *Lady Aboot, ovverosia la tragedia di una madre*, implanté sur une scène de théâtre, nous montre la sévérité et la monstruosité d'une mère face à ses enfants. Cette femme autoritaire nous fait penser à la baronne Gemma Cervetto, mère austère de Giorgio et Alberto.

La morte di Niobe est en fait une pièce grotesque, à la manière d'un Rosso di San Secondo ou d'un Massimo Bontempelli, lequel fait partie lui aussi du *Teatro d'Arte*. Ce théâtre naît après le premier conflit mondial et montre la crise engendrée face à une telle catastrophe. Les dramaturges de l'époque cherchent à renouveler les formes à travers des effets insolites. La marionnette, héritière du Grand-Guignol, devient la quintessence du comique et du tragique humain.

La scénographie épouse ce grotesque et permet de retrouver la complicité artistique des deux frères pendant leurs années parisiennes. Comme pour les *Chants de la mi-mort*, nous retrouvons la présence de Giorgio de Chirico. Le peintre signe la création du décor et des costumes. Le spectacle renvoie à l'ambiance métaphysique des années d'avant-guerre où Giorgio peignait des places vides. La tragédie s'ouvre sur « une place, devant une église. Dans le fond, un mur, par-dessus lequel se dressent les mâts et la cheminée d'un bateau. Deux socles de statues, vides¹ ». Les dessins de cette mise en scène ont été perdus. Le seul exemple qu'il nous reste est celui qui figure comme frontispice de l'édition papier en mai 1925 publié dans la *Rivista di Firenze* où l'on voit Niobé, coiffée d'une perruque blanche (voir Annexe 1). Guido Sommi la remarque le soir de la représentation :

L'extrême audace de Savinio, habillant Niobé comme une souillon coiffée d'une perruque blanche, ses innocents rejetons en vêtements colorés, et faisant apparaître Diane et Apollon postés à une petite fenêtre, dans le ciel, telles deux joyeuses créatures en attente d'un passe-temps passager, est énorme².

¹ Alberto Savinio, « La Mort de Niobé », *Vie des fantômes*, Paris, Flammarion, coll. « L'Âge d'Or », 1965, p. 45 (Traduit par Bona de Pisis et Henri Parisot).

² Guido Sommi, « *La morte di Niobe* di Alberto Savinio », *L'impero*, Roma, 16-17 maggio 1925 in Alessandro Tinterri, *Alberto Savinio e Il Teatro d'Arte di Luigi Pirandello*, «Teatro Archivio», 3/1980, p. 248 : «Il coraggio leonino di Savinio nel vestire Niobe come una sguattera in parrucca bianca, e i suoi innocenti figlioli in variopinti vestitini, e nel far apparire Diana e Apollo, affacciati a un finestrino, nel cielo, come due fanciulle allegre in attesa d'un passatempo passeggero, è enorme» (traduit et souligné par nous).

D'autres dessins bien différents à celui qui est présent sur la première de couverture de *La Rivista di Firenze*, ont été retrouvés en 1980. Selon Luisa Curinga¹ et Flaminio Gualdoni², ils seraient les croquis pour une mise en scène parisienne. En effet, Antonin Artaud aurait eu pour ambition de présenter ce spectacle lors de la saison 1926-1927 du Théâtre Alfred Jarry. Nous reviendrons un peu plus loin sur ce projet inachevé.

Par cette première tentative théâtrale, dansée et musicale, le mythe, chez Alberto Savinio, sonne faux dans le monde contemporain. *Capitano Ulisse* ou *Alceste di Samuele* déstructureront davantage le mythe : le désamorçage du mythe ne passera plus par les corps désarticulés, mais bien par la libération du verbe par le truchement des mots et des choses.

2.5 Ma io non ho fatto niente di male³ !

De nombreuses répétitions ont eu lieu pour la préparation du spectacle : la première a été une lecture à l'italienne chez Massimo Bontempelli, le 22 mars 1925. Elle est dirigée par Georg Kroll (sa femme Raïssa Lork dansait dans ce spectacle et incarnait le rôle de Niobé). Puis, du 25 mars et pendant tout le mois d'avril, les répétitions ont lieu au plateau, d'abord au théâtre Metastasio puis au Teatro d'Arte (enfin éligible en avril) à un rythme assez soutenu, entre quatre à cinq jours par semaine jusqu'à des répétitions quotidiennes au mois de mai.

La générale a lieu le jour même de la première, le 14 mai dans l'après-midi, à 14 h 30. Parmi le public qui assiste et participe à cette répétition, on note la présence des élèves de la Scuola di Recitazione de Santa Cecilia.

Mais le soir de la représentation, le public, pendant les quarante minutes du spectacle, « rit et se tait pour faire bonne figure⁴ ». « L'ironique divertissement » sur le mythe de Niobé choque l'assistance dès le début : la première scène s'ouvre sur un ballet nocturne de fantômes suivi d'une procession irrévérencieuse de prêtres qui, en réponse aux avances des femmes-fantômes, préfèrent se caresser entre eux. Savinio, par goût de

¹ Luisa Curinga, « La mort de Niobé, un mito disarmonizzato », *op. cit.*, p. 8.

² Flaminio Gualdoni, *Otto figurini per "La Mort de Niobé"*, Edizioni della Galleria Fonte d'Abisso, Modène, 1980, in <http://flaminiogualdoni.com/?p=1242>. consulté le 4/05/2020.

³ Maria Savinio, *Con Savinio. Ricordi e lettere*, Sellerio, Palermo, 1987, p. 28 : « Ma io non ho fatto niente di male ! » (Traduit par Annemarie Sauzeau dans Maria Savinio, *Aux côtés d'Alberto Savinio*, Abbeville, Sabine Wespiesser éditeur, 2002, p. 39)

⁴ Guido Sommi, *L'impero*, 16-17 maggio 1925, *op. cit.*, p. 248 : « Ha riso ed ha zittito per darsi un contengo » (Traduit par nous).

la provocation sans doute, abandonne, à la fin du spectacle, sa baguette de chef d'orchestre et se tourne vers le public avec ces mots :

Du calme, Mesdames et Messieurs, après tout, il n'y a rien de mal¹.

Au sein de la critique, les avis sont partagés. Alfredo de Donno refuse totalement ce spectacle :

Savinio a aussi aboli la musique et l'a substituée par des miaulements, des bruits et des amalgames en tous genres².

Tout comme Guido Sommi :

La morte di Niobe est une œuvre souterraine, boueuse et ardue, qui n'a pas d'éléments brillants en soi et qui semble être née dans un laboratoire de chimie, entre une fiole d'acide sulfurique et une poignée de poudre pyrique, par une nuit de tempête et de sirocco³.

Seul le critique Alberto Cecchi semble avoir compris cette œuvre, comme le suggère Alessandro Tinterri :

Le goût et le style de cette « Tragédie mimique en un acte avec musique » résident dans le décor au sein duquel se déroule l'intrigue. Le peintre métaphysique Giorgio de Chirico a réalisé une sorte de monde mythologique transporté au Levant et plus précisément à Salonique, avec un plaisir qui tient du marin et du collégien, avec en toile de fond des paquebots aux couleurs gaies et tout ce qu'il faut pour enfoncer dans la tête des spectateurs l'aiguillon du mot bazar⁴.

Au lendemain de la représentation, Alberto Savinio s'empresse de se justifier :

Il m'est apparu [...] qu'une grande partie de mes fervents auditeurs ignoraient jusqu'au mythe de Niobé, tel qu'il est décrit dans les petits manuels d'éducation

¹ Cette citation est empruntée à Alfredo De Donno, « Novità al Teatro d'Arte », *La voce Repubblicana*, 16 mai 1925 et confirmée par Maria Morino, la femme de Savinio, dans la note 1 de cette même page : « Tranquilli signori, dopo tutto, non c'è nulla di male » (Traduit par nous).

² Alfredo de Donno, « Novità al Teatro d'Arte », *ibid.* in Alessandro Tinterri, *Alberto Savinio e Il Teatro d'Arte di Luigi Pirandello*, *op. cit.*, p. 247: « Savinio ha abolito anche la musica, e l'ha sostituita con miagolii, rumori, impasti di ogni gusto » (Traduit par nous).

³ Guido Sommi, *L'impero*, p. 16-17 maggio 1925, *op. cit.*, p. 248 : « *La morte di Niobé* è un lavoro sotterraneo, fangoso e cretoso, che non ha elementi brillanti in sé, e che pare nato in un laboratorio chimico, fra una fiala di acido solforico ed un pugno di polvere pirica, in una notte di tempesta e di vento sciroccale » (Traduit par nous).

⁴ Alberto Cecchi, *Il Tevere*, 15 maggio 1925 in Alessandro Tinterri, *Alberto Savinio e Il Teatro d'Arte di Luigi Pirandello*, *op. cit.*, p. 248 : « Il gusto e lo stile di questa «tragedia mimica in un atto con musica» è tutto quello che risulta dallo scenario dentro quale si svolge l'azione. Il metafisico pittore Giorgio de Chirico ha realizzato una sorta di mondo mitologico trasportato in Levante e più che altro a Salonico, con una soddisfazione fra marinaresca e collegiale, con in fondo piroscafi dai colori divertenti e tutto ciò che ci vuole per cacciare nella testa degli spettatori il solletico della parola *bazar*. » (Traduit par nous)

populaire édités par Sonzogno. D'autres, en revanche — et c'étaient les érudits —, se sont indignés parce que j'ai eu l'audace de transposer la douloureuse mère de quatorze enfants dans l'époque moderne, en l'enlevant donc à son époque d'origine. À ces érudits, je voudrais demander quelle fut précisément l'époque où vécut Niobé et sa nombreuse progéniture ; après quoi, je les inviterais à penser qu'un mythe, n'importe quel mythe, n'a pas une valeur historique, mais une valeur d'éternité, c'est pourquoi il peut s'adapter à n'importe quelle époque, et mieux refluir dans une époque vivante, plutôt que dans une époque fossilisée dans les catalogues d'histoire. D'autres encore trouvèrent bon de me reprocher l'humeur grotesque qui caractérise mon interprétation du mythe de Niobé, sans s'apercevoir que tout ce qui leur paraissait grotesque n'était que la forme apparente de cette ironie (autant dire une pudeur consciente) dans laquelle j'ai voulu limiter et donc renforcer le pathos d'une femme qui, par excès de son amour maternel, encourt la colère des dieux¹.

Ce commentaire évoque sa vision du mythe : une vision atemporelle, infinie, qui épouse l'époque moderne autant que l'époque antique ; une vision revivifiée par l'ironie. Or, face à un public « ignorant » de culture et de savoir comment faire revivre ce mythe ? Les artistes sont comme ces « missionnaires qui vont propager la parole du Christ parmi les cannibales qui vivent encore au cœur du Congo² ». Alberto Savinio, quant à lui, choisit le silence :

Je fus alors assailli par les inévitables questions qui ne veulent rien dire. Toujours : Mais qu'est-ce que cela signifie ? Qu'est-ce que cela veut dire ? — comme si une œuvre d'art pouvait s'expliquer par des raisons pratiques, à la manière d'un aqueduc, d'un pont ou d'un hospice pour l'enfance abandonnée³ !

Si Savinio se tait, c'est parce que le public se pose les mauvaises questions, ou plutôt, s'adresse à la mauvaise personne. C'est ainsi qu'un fossé se creuse peu à peu entre l'artiste et le public. Le public aura donc pour mission de participer et de percer le mystère savinien pour abolir ainsi le « quatrième mur », frontière invisible entre l'auteur et son public. Il lui faudra du temps. Le 7 mars 1981 (voir Annexe 1), le public applaudit enfin cette « farce » mise en scène par Lorenzo Salveti⁴ :

¹ Alberto Savinio, « Mei non obliviscar », *La Boîte à musique*, *op.cit.*, p. 474-475.

² *Ibid.*, p. 475.

³ *Ibidem.*

⁴ Cette représentation de *La morte di Niobe* a eu lieu le 7 mars 1981 au *Teatro delle Arti* à Rome. La mise en scène de Lorenzo Salveti est inspirée des croquis de Giorgio de Chirico. Les costumes sont de Santuzza Cali. Vittorio Parisi dirige l'orchestre avec Paolo Terni, coordinateur à la direction artistique. La distribution est la suivante : Maria Grazia Grassini (Niobe), Marco Valerio De Rubis, Miko De Rubis et Cecilia Romina Palma (Niobidi), Michela Caruso (La signora smancerosa), Giorgio Giuliano (Suo marito), Michele Sanzò et Tony Domenici (Due litiganti), Carlo Caloro e Natale Russo (Due vecchioni), Domilde Humphreys e Giusi saiija (Due beghine), Stefano Cianca e Stefano Murè (Due forzuti). Gruppo Strumentale Musica d'Oggi et Coro Madrigal Studio.

La morte di Niobe, revenue sous une forme aussi proche que possible de la production originale, a été mise en scène, il y a quelques jours à Rome, au *Teatro delle Arti* : une sorte de confrontation à l'américaine entre un public plus expérimenté de cinquante ans et un « message » lancé par l'avant-garde de l'époque, pour constituer le sceau final d'une exposition intitulée *Musique et Théâtre à Rome dans les années vingt*.

La nouveauté naît, ici, de la fraîcheur — du moins en ce qui concerne la partie narrative et plastique — de la tragédie *buffa* de Savinio : orageuse et sculpturale ; païenne et moderne ; courte ; en un éclair, l'intuition vive sur le mythe classique se matérialise uniquement par les gestes et la musique¹.

Comme l'indique Rodolfo di Giammarco dans *La Repubblica* au lendemain des deux représentations du ballet : « Le succès posthume de Savinio a un nom et un protagoniste hors programme, l'Intelligence² ». L'intelligence, arme du Capitaine Ulysse.

Alors que *La Tragédie mimique* de Niobé qui, comme à la fin d'une tragédie de Shakespeare, s'achève dans la quiétude et le retour à l'ordre³, *Capitano Ulisse* met en lumière le *drame moderne*⁴ du personnage homérique. Dans cette pièce, Ulysse est un anti-héros : peu à peu, il échappe au sort que le mythe lui impose et devient un contemporain du spectateur en proie au drame du quotidien. Un homme quelconque qui se fond dans la foule anonyme, un homme sans ambition et sans espoir, à l'heure où l'Italie fasciste rêve d'impérialisme et de grandeur. La déconstruction du mythe est en marche. Alberto Savinio abandonne la musique et la danse pour le théâtre en prose où sont protagonistes les mots et les choses.

L'écriture de la pièce achevée, Alberto Savinio, souhaite voir *Capitano Ulisse* représenté au plus vite. Par le travail critique d'Alessandro Tinterri, on apprend qu'au lendemain de la représentation de *La morte di Niobe*, une lecture à l'italienne est organisée le 19 et 20 mai 1925. Les répétitions sont cependant interrompues pour cause de tournée de la compagnie à Londres et à Paris. Très vite, un premier obstacle se lève au

¹ M.S.P, « Questa Niobé vi sembra scandalosa ? », *l'Unità*, 10 marzo 1981, p. 9 : « *La morte di Niobe*, restituita in forme il più possibile vicine all'allestimento originale, è andata in scena nei giorni scorsi a Roma, al Teatro delle Arti: una sorta di confronto all'americana fra un pubblico più esperto di cinquant'anni e un "segnale" lanciato dall'avanguardia di allora, a costituire la sigla finale d'una rassegna *Musica e teatro a Roma negli anni venti*. La novità nasce, qui, proprio dalla freschezza – almeno per quanto riguarda la parte narrativa e plastica – della "buffa" tragedia di Savinio: tempestosa e statuaria; pagana e moderna; brevissima; in un lampo affidato solo ai gesti e alle musiche, materializza la vivace intuizione sul mito classico. » (Traduit par nous)

² Rodolfo di Giammarco, « Ma com'è bella l'Intelligenza! », *La Repubblica*, 10 marzo 1981 : « Il successo postumo di Savinio ha un nome e una protagonista fuori programma, l'Intelligenza » (Traduit par nous).

³ Alberto Savinio, *La morte di Niobe*, *op. cit.*, p. 169 : « S'intende quindi che tutto è rientrato nell'ordine e nella tranquillità, come al termine delle tragedie di Shakespeare. »

⁴ Sous-titre de la pièce *Capitano Ulisse*.

projet de représentation : la compagnie est en faillite. Elle n'a plus de théâtre et se voit contrainte de demander l'hospitalité dans les théâtres « amis » pour continuer à jouer. Les répétitions reprennent donc en novembre 1925 pour une représentation du *Capitano Ulisse* du 1^{er} au 17 février 1926 au *Teatro dei Filodrammatici* à Milan. Très vite, elles sont de nouveau interrompues. Inquiet, Alberto Savinio écrit le 28 novembre 1925 à Lamberto Picasso, ami et acteur de la troupe :

Mon cher Picasso, j'ai appris que les répétitions d'Ulysse ont été interrompues après trois jours. J'ai écrit au *Maestro*, mais je vous demande, mon cher Picasso, de me dire ce qu'il se passe, si les répétitions reprennent, quel air respire-t-on, en somme. Je suis convaincu que Ulysse n'est pas difficile scéniquement. Il suffirait d'un peu de bonne volonté, d'un peu d'attention pour pénétrer l'esprit de ce travail : le reste viendrait de lui-même. Je tiens à *Ulysse* pour de nombreuses, de très nombreuses raisons¹.

Le 9 décembre, toujours à Picasso, il poursuit :

Je n'ai réussi à savoir de personne les raisons précises qui ont interrompu de manière si singulière les répétitions d'*Ulysse*. [...] Si je vois réaliser mon travail en 1926, je n'aurai pas à me repentir d'un tel retard. Mais j'aimerais que vous le réalisiez. Je n'arrive pas à concevoir mon personnage sinon à travers la personne et l'art de Picasso. [...] Tout le monde vous considère aujourd'hui comme le plus grand artiste de l'art dramatique italien. Vous donnez à l'Italie ce théâtre que finalement tous, nous attendions. Nous pourrions maintenant oublier sans rancœur, le triste passé².

La raison de cette interruption est pourtant simple : la Compagnie de Luigi Pirandello va de plus en plus mal. Les représentations, prévues en février à Milan, n'auront pas lieu. Mais le 21 février 1926, Luigi Pirandello dans un interview au *Resto del Carlino* annonce toujours la représentation de la pièce. Il la définit d'ailleurs comme une « œuvre d'ironie lyrique sur l'éternel mythe de l'inquiétude d'Ulysse³ ». Le spectacle est reporté, du 3 au 25 avril 1926, toujours à Milan, au *Teatro Filodrammatici*, mais là

¹ Alberto Savinio, *Capitano Ulisse, op.cit.*, p. 147 : « Mio caro Picasso, so che le prove dell'Ulisse, dopo tre giorni, sono state sospese. Ho scritto al Maestro, ma prego anche lei, mio caro Picasso, di sapermi dire che cosa succede, se le prove ricominceranno e che aria spira, insomma. Sono convinto che Ulisse non è difficile scenicamente. Basterebbe un po' di buona volontà, un po' di attenzione a penetrare lo spirito del lavoro : in seguito, il resto verrebbe da sé. [...] Io all' *Ulisse* ci tengo per molte, per moltissime ragioni » (Traduit par nous).

² *Ibidem*, p. 148 : « Non sono riuscito a sapere da nessuno le ragioni precise che hanno interrotto in modo così singolare le prove di Ulisse. [...] Se nel 1926 vedrò realizzato il mio lavoro, non avrò a pentirmi molto del ritardo. Ma lo vorrei vedere realizzato da lei. Il mio personaggio non riesco a vederlo se non attraverso la persona l'arte di Picasso. [...] lei ormai, considerato da tutti come il più grande artista dell'arte drammatica italiana, può dettar legge. [...] dia finalmente all' Italia quel teatro d'arte che tutti aspettiamo. Potremo allora dimenticare senza rancori, il triste passato » (Traduit par nous).

³ *Ibidem*, p. 149 : « Opera di ironia lirica sull'eterno mito dell'inquietudine di Ulisse » (Traduit par nous).

encore, les représentations sont annulées ; à cause, sans doute, du départ de Lamberto Picasso de la compagnie. Il forme, en effet, une nouvelle société avec le comte Ferrari. Alberto Savinio ne se décourage pas et profite de cette occasion pour tenter une nouvelle possibilité de représentation, hors du *Teatro d'Arte* :

J'ai fait envoyer à la Società P. Giordani le texte d'*Ulysse* au comte Ferrari, qui à Rome me l'avait demandé. [...] Écris-moi, je t'en prie, sur les intentions que tu as pour *Ulysse*. Quand penses-tu le mettre en scène ? Et où¹ ?

Mais là encore, le rêve s'évanouit. À l'été 1926, la compagnie Ferrari-Picasso se dissout. Le premier volet de *Capitaine Ulysse* se referme donc sur un goût amer, sur un goût d'échec. Alberto Savinio mettra du temps à revenir au théâtre. Il faut attendre 1938 pour que de nouveau s'ouvre le rideau de la scène. Mais cette expérience malheureuse lui a permis d'être bien plus qu'un auteur de théâtre. Par cette ironie du sort, il devient un auteur *pour* le théâtre.

En effet, tout au long de sa correspondance avec Guido Salvini, Alberto Savinio revendique la faisabilité de représenter *Capitaine Ulysse*. Ce martèlement incessant se justifie par son incompréhension à ne pas voir sa pièce représentée, comme nous avons pu le constater dans les lettres précédentes. Sans explication de la Compagnie, le dramaturge pense que la raison est « scénique » et n'hésite pas, à plusieurs reprises, à modifier sa mise en scène. Or, la raison est plus prosaïque. La Compagnie, sans argent, ne peut produire de spectacles. Cependant, ce silence le pousse à repenser sans cesse sa scénographie, l'oblige à se confronter davantage au plateau et à devenir un metteur en scène aguerri. Son vocabulaire au fil de sa correspondance devient de plus en plus précis et juste. L'amateur laisse donc peu à peu la place à un professionnel du théâtre.

¹ *Ibidem*, p. 151 : « Ho fatto spedire dalla Società P. Giordani il copione dell'Ulisse al conte Ferrari, che qui a Roma me lo aveva richiesto. [...] Scrivimi ti prego che intenzioni hai per l' "Ulisse". Quando pensi di metterlo in scena e dove ? » (Traduit par nous)

CHAPITRE 3. L'AVENTURE COLORÉE

Je tiens à Ulysse pour de nombreuses, de très nombreuses raisons¹.

3.1 Ulysse, « ce frère en esprit² »

Si la représentation n'a pas encore eu lieu, le texte, lui, paraît à Rome en 1934. Il est publié, en volume, à 110 exemplaires dans les carnets *Novissima* avec une justification de l'auteur. Il faut savoir qu'une première tentative de publication avait vu le jour dès 1926. En effet, le texte devait être publié en trois parties (un numéro par acte) dans le journal *Corriere del Teatro*. Dans une lettre à Lamberto Picasso datée du 24 décembre 1925, Savinio nous le confirme :

Dès que le *Corriere del Teatro* aura achevé la publication de mon travail, je vous enverrai le recueil de ce journal³.

Mais ce journal, né en 1925, cesse à l'été 1926⁴. L'édition de 1934 fait oublier très vite cette publication avortée, car elle est intéressante pour deux raisons. La première est la modification du titre : *Capitan Ulisse* est remplacé par *Capitano Ulisse*. La seconde est l'ajout d'une préface, en guise de justification de l'œuvre⁵. Ce texte « postduction⁶ » permet de percevoir une position extrêmement ambiguë de l'artiste. Une position, dans un premier temps, proche des idées fascistes et à charge contre la démocratie qui, selon l'auteur, banalise l'art⁷ :

¹ Lettre d'Alberto Savinio à Lamberto Picasso datée du 28 novembre 1926 in Alberto Savinio, « Nota di Alessandro Tinterri », *Capitano Ulisse*, Milano, Adelphi, 2003, p. 147 : « Io all' *Ulisse* ci tengo per molte, per moltissime ragioni » (Traduit par nous).

² Marie-José Tramuta, « Alberto Savinio ou l'œil à la fenêtre », *Rome 1920-1945, Le Modèle fasciste, Son Duce, sa mythologie*, Paris, Autrement, 1991, p.194.

³ Alberto Savinio, *Capitano Ulisse, op. cit.*, p. 150 : « Non appena il "Corriere del Teatro" avrà finito di pubblicare il mio lavoro, le manderò la raccolta di questo giornale » (Traduit par nous).

⁴ Alessandro Tinterri ne peut confirmer complètement cette hypothèse car il a été impossible de recueillir l'ensemble du journal, *Ibidem*, p. 150.

⁵ La pièce *Capitaine Ulysse* est publiée pour la première fois en volume en 1934 à Rome dans *Quaderni di « Novissima »* avec une « Giustificazione dell'autore ». Puis, en 1976, dans la revue *Scena*, 5, octobre-novembre 1976, précédé du texte d'Alberto Savinio, *La verità sull'ultimo viaggio*. Quand les éditions Adelphi décident de publier la pièce en 1989, ils superposent les deux titres : « *La verità sull'ultimo viaggio, giustificazione dell'autore.* »

⁶ Gian Polo Renello, « Folie et normalité du héros : *Capitaine Ulysse* de Alberto Savinio », *Métamorphoses du mythe, Réécritures anciennes et modernes des mythes antiques*, sous la direction de Peter Schnyder, Paris, Orizons, 2008, p. 706.

⁷ Il est à noter qu'Alberto Savinio pendant la Première Guerre prône des idées antisociales et belliqueuses. Le chapitre intitulé « Guerre » dans *Hermaphrodito* en 1918 en est une preuve tangible. Pendant le régime

Lorsque nous sommes arrivés, Ulysse et moi, le théâtre avait suspendu ses activités depuis un certain temps et le pompier de service nous apprit qu'il allait être transformé en musée. En effet, la démocratie a entraîné le théâtre dans sa chute. C'était à prévoir. La démocratie a voulu que le théâtre soit à son image : qu'il ait le teint jaune et les traits hâves. Elle s'était toujours montrée incapable de comprendre l'intime raison d'être du théâtre, l'utilité de cet appareillage dont la mauvaise réputation n'a d'égaux que la frivolité des apparences, la nécessité de cet instrument chatoyant, la fonction de ce prisme. Mis entre les mains de la démocratie, le théâtre a subi le même sort qu'un appareil Kodak confié à une girafe. Soit ignorance, soit jalousie, la démocratie a fini par ternir les teintes rutilantes du théâtre pour le parer de sa couleur favorite qui, comme chacun sait, est le noir le plus sinistre : elle lui a fait porter son propre deuil¹.

Sa position, nous le verrons, bascule quelques lignes plus loin quand il évoque le théâtre de Luigi Pirandello, comme théâtre d'exception :

Le théâtre de Pirandello — le seul qui ait survécu au naufrage du théâtre —, le théâtre de Pirandello — si grave et si sérieux que, ne trouvant plus le logis où se reposer il doit battre l'estrade comme un dieu sans temples — ; le théâtre de Pirandello est un théâtre *noir*².

En effet, l'évocation du théâtre pirandellien, au cœur de cette postface, semble être l'élément déclencheur d'un retournement de situation, d'un « coup de théâtre », pour rester dans la métaphore théâtrale chez l'artiste. Entre 1925, date à laquelle le Parti national fasciste est déclaré parti unique et la création du *Teatro d'Arte*, et 1934, année de publication de *Capitano Ulisse* et la rédaction des *Giganti della montagna* par Luigi Pirandello, s'opère une nouvelle conception du théâtre chez les deux artistes.

fasciste, on note une certaine proximité de l'artiste avec le régime : il collabore notamment aux revues *Antieuropea* de Asvero Gravelli et *Lavoro fascista* avant de s'en éloigner définitivement à partir de 1939.

¹ Alberto Savinio, *Capitano Ulisse*, *op. cit.*, p. 15-16 : « Quando arrivammo, Ulisse e io, il teatro da un pezzo aveva dimesso ogni attività, e come ci disse il pompiere di servizio, stava per essere trasformato in museo. Infatti, la democrazia ha trascinato il teatro nella sua propria rovina. Questa fine c'era da aspettarsela. Prima di tutto, la democrazia ha voluto che il teatro somigliasse a lei, mostrasse una cera da itterico e una faccia sparuta. La ragione intima del teatro, l'utilità di questo apparecchio di apparenza frivola e di pessima riputazione, la necessità di questo strumento brillante, la funzione di questo prisma essa non era mai riuscita a capirla. In mano alla democrazia, il teatro condive la sorte della Kodak affidata alla giraffa. Sia incompiensione sia gelosia, la democrazia tanto fece che spense i bei colori del teatro, gli mise addosso il suo colore preferito che come tutti sanno è il nero più tetro, lo vesti del suo stesso lutto » (p. 12-13, pour la traduction française).

² *Ibidem*, p. 18 : « Il teatro di Pirandello, il solo che sia sopravvissuto alla rovina del teatro, il teatro di Pirandello che pure è così grave, così serio che non trova più alberghi da riposare e gli tocca andar ramingo come un dio senza templi, il teatro di Pirandello è un teatro *nero* » (p. 14-15, pour la traduction française).

Selon Alberto Savinio, le dramaturge sicilien avec cette dernière œuvre inachevée, commençait, en effet, une expérience inédite. Luigi Pirandello quittait le noir pour la couleur :

Combien étions-nous à nous rendre compte que l'aventure « noire » de Pirandello était terminée, que commençait l'aventure « colorée » ; et que, stupéfait par cette grande « apparition » du bonheur, Pirandello, s'était assis, fatigué, avait baissé la tête, et sur ces couleurs si nouvelles pour lui, si prometteuses, si réconfortantes avait fermé les yeux¹ ?

« Pirandello, comme Moïse, est mort en vue de la Terre Promise. *Les Géants de la montagne* sont sa Terre Promise² ». L'œuvre du dramaturge est restée enfermée dans « le drame du passage ». Ses personnages n'ont pas trouvé la porte de sortie vers ce monde supérieur, et sont condamnés, comme des lions en cage, à rester sur scène, poursuivis par leurs ombres :

Que l'œuvre de Luigi Pirandello se soit enfermée « dans le drame du passage, que la solution ait été à peine visible, l'angoisse continue nous le dit, la volonté d'espérer, la nostalgie intangible, la tristesse, le « noir » qui, comme une grande soif la dévore. Toutefois, aucun autre dramaturge ne s'est aventuré aussi près de la frontière entre drame et solution du drame³.

Pour Alberto Savinio, Luigi Pirandello fait partie de ces artistes « voyageurs » qui se sont acheminés vers « l'art supérieur », celui qui est capable de résoudre le problème de la vie en obéissant aux lois et à l'éthique du monde⁴. Avec *Les Géants de la montagne*, le théâtre se pare de poésie et de couleurs :

C'est la première fois que, sous les étoiles de ce pôle et de l'autre pôle, nous pouvons voir un spectacle pensé, parlé, coloré (la couleur sur la scène a une grande importance)⁵.

¹ Alberto Savinio, *Palchetti romani*, op. cit., p.65-66 : « In quanti eravamo ad accorgerci che l'avventura "nera" di Pirandello era terminata, che cominciava l'avventura "colorata"; ma che, sopraffatto da questa grande "apparizione" di felicità, Pirandello s'era seduto, stanco, aveva chinato il capo, e su quei colori così nuovi per lui, così promettenti, così confortanti aveva chiuso gli occhi? » (Traduit par nous).

² *Ibidem*, p. 64-65 : « Anche Pirandello, come Mosè, è morto in vista della Terra Promessa. *I Giganti della montagna* sono la "Sua" Terra Promessa » (Traduit par nous).

³ *Ibidem*, p. 65 : « Che l'opera di Luigi Pirandello sia "chiusa" nel dramma del passaggio, che la soluzione sia appena intravista, ce lo dice l'angoscia continua, la volontà di speranza, la nostalgia inestinguibile, la tristezza, il "nero" che come un gran sete la divora. Comunque, nessun altro drammaturgo si è spinto così avanti verso il confine fra dramma e soluzione del dramma » (Traduit par nous).

⁴ *Ibidem*, p.64 : « L'arte, questa "soluzione superiore", obbedisce a leggi precise, a una sua etica » (Traduit par nous).

⁵ *Ibidem*, p. 67 : « La prima volta che sotto le stelle di questo e dell'altro polo, ci avviene di vedere uno spettacolo pensato, parlato, colorato (il colore sulla scena ha un'importanza enorme) [...] » (Traduit par nous).

En effet, pour Savinio, le théâtre coloré est seul capable de résoudre le drame de la vie, car «le théâtre incolore ne saurait résoudre le moindre drame. Il le bloque d'autant. [...] Ce théâtre né de l'association de deux non-couleurs est mort d'occlusion intestinale¹».

Par ce jeu de polychromie, « *l'homme acteur* accède à une biologie supérieure. Il a une perception totale et acquiert une maîtrise absolue de soi² » ; *l'homme acteur* accède au monde métaphysique, qui se manifeste par un ciel céleste et les rayons obliques du soleil. La projection de l'ombre du Capitaine Ulysse en est la représentation. « Le drame d'Ulysse est donc le même que celui de Pirandello : le drame d'un passage qu'il n'arrive pas à accomplir³ ». Dans *Capitaine Ulysse*, son ombre est omniprésente sur scène comme pour renforcer l'idée qu'il ne trouve aucune issue. « Toutes les portes se ferment à grand fracas devant son nez sensible et charnu⁴. [...] C'est la tragique situation du navigateur errant et la cause inavouable de son malheur⁵ ». Savinio va donc prendre Ulysse par la main et comme acte de « bienfaisance » va l'accompagner dans ce voyage supérieur, dans ce voyage poétique, dans son dernier voyage :

Personne avant moi n'avait découvert le point faible d'Ulysse, sa secrète flétrissure. Il est vrai que ni lui ni moi ne sommes enclins à la tenir pour telle. Je suis le seul qui puisse appréhender Ulysse, qui sache le prendre comme il est. Et si je ne prête pas au *capitaine* cette délicate assistance dont il a tant besoin, nul ne la lui donnera jamais. Les hommes lui regardent l'oreille : moi seul l'ai regardé dans les yeux. Et il fallait voir le regard de reconnaissance que m'a lancé Ulysse — un regard de chien, un regard d'Argos — lorsque nous nous sommes croisés et que je lui ai discrètement désigné la porte donnant sur la scène ! D'emblée, il a compris que j'avais trouvé le seul moyen qui pût dénouer son drame. Il a compris que le cadre et l'ambiance du théâtre, son plongeon dans les sphères supérieures de la scène, son passage à travers cette machine stérilisante, ce *vacuum cleaner* souverain, allaient enfin accomplir un miracle, dissoudre les grumeaux qui depuis des siècles engorgeaient son existence et rompre les amarres au rivage maudit. Et, aussi confiant qu'un enfant sage, Ulysse, Ulysse dit *le héros*,

¹ *Ibidem*, p. 17 : « Il teatro incolore non risolve il dramma : lo ingorga maggiormente. [...] Questo teatro nato dall'associazione di due non colori, è morto per occlusione intestinale » (p.13-14, pour la traduction française).

² *Ibidem*, p.18 : « L'uomo attore sale a una biologia superiore. Acquista il senso totale, assume il comando supremo di se stesso » (p.15, pour la traduction française).

³ Francesca Golia, « Il “fantasma” di Pirandello nella Casa ispirata di Alberto Savinio », *Fillide*, numero 16, aprile 2018 : « Il dramma di Ulisse è dunque lo stesso di Pirandello: il dramma di un passaggio che non riesce a compiere » (Traduit par nous), in <https://www.fillide.it/index.php/numeri-precedenti/19-articoli/412-francesca-golia-il-fantasma-di-pirandello-nella-casa-ispirata-di-alberto-savinio>, consulté le 14/12/2019.

⁴ Alberto Savinio, *Capitano Ulisse*, *op. cit.*, p. 13 : « Davanti al suo naso sensibile e carnoso, [...] tutte le porte si chiudono con gran fracasso » (p.10, pour la traduction française).

⁵ *Ibidem*, p. 14 : « Questa tragica situazione del navigatore senza meta, l'inconfessabile ragione della sua infelicità » (p.11, pour la traduction française).

le commendatore et le capitaine, s'est laissé tout doucement conduire par la main dans l'*Aventure colorée*¹.

C'est sous un "ciel bas et lourd [...] comme un couvercle"² que le drame du passage s'effectue et qu'Ulysse apprend à mourir. Or, ce dernier voyage d'Ulysse permet au dramaturge de commencer le sien. « Savinio a écrit un texte théâtral sous la forme de catharsis personnelle, autopsychodrame et autoanalyse, tentative de libération du même syndrome qui appartient à Ulysse, dont la situation tragique de solitude, l'existence mal comprise, sont données par excès de fatalité³ ». Depuis les contestations du public, après la première de *La morte di Niobe* et la non-représentation du *Capitano Ulisse* au *Teatro d'Arte* de Rome, Savinio est seul, incompris. À travers cette œuvre de « bienfaisance », l'auteur sauve Ulysse et par la même occasion se sauve aussi. Tous deux re-trouvent leur identité : Ulysse a quitté le masque du héros pour celui de l'humain ; Andrea Francesco Alberto de Chirico a abandonné son patronyme et choisi le pseudonyme de Alberto Savinio ; cet Autre, cet artiste aux multiples visages, qui n'est ni Italien ni Grec.

Le théâtre, « ce projet de vie⁴ », qui relate les choses « telles qu'elles devraient être⁵ » est le lieu qui permet d'atteindre cette quête. À la fin de la pièce, le rideau d'avant-scène se referme brusquement sur Minerve qui tente de s'élancer dans la salle à la conquête d'Ulysse. Trop tard. « Ulysse a enfin appris à vivre, il lui sera également loisible de mourir quand bon lui semblera⁶ ». « Ulysse est arrivé au terme de l'*Aventure colorée*⁷ ». Embarqué sur le navire du théâtre italien de l'époque, il est le seul rescapé du

¹ *Ibidem*, p. 14 : « Nessuno prima di me aveva scoperto il punto debole di Ulisse, la sua segreta vergogna. Vero è che né lui né io siamo disposti a considerarla tale. Sono il solo che possa capire Ulisse, che lo sappia pigliare per il suo verso. E se quel delicatissimo aiuto di cui tanto ha bisogno il *capitano* non gli viene da me, non gli verrà mai da nessuno. Gli uomini gli guardano l'orecchio : io solo l'ho guardato negli occhi. E quando c'incontrammo e gli accennai discretamente la porticina del palcoscenico, bisognava vedere che sguardo da cane, che sguardo da Argo ! Ha capito subito che gli avevo trovato il solo mezzo che potesse risolvere il suo dramma. Ha capito che il quadro, l'aria del teatro, la sua immersione nelle alte atmosfere del palcoscenico, il suo passaggio attraverso questa macchina sterilizzatrice, questo *vaccum cleaner* superiore avrebbe finalmente operato il miracolo, sciolto i grumi che da tanti secoli ingorgavano la sua esistenza, rotto le ancore che lo tenevano attraccato alla riva maledetta. È dolce, fidente come un bambino molto bravo, Ulisse, Ulisse detto *l'eroe, comandante e il capitano*, si lasciò condurre per mano nella *Avventura Colorata* » (p. 11 pour la traduction française).

² Charles Baudelaire, « Spleen », *Les Fleurs du Mal*, 1857.

³ Gian Paolo Renello, « Folie et normalité du héros : *Capitaine Ulysse* de Alberto Savinio », *op. cit.*, p. 706-707.

⁴ Alberto Savinio, *Capitano Ulisse*, *op. cit.*, p. 16 : « Il teatro è un progetto di vita » (p. 13, pour la traduction française).

⁵ *Ibidem*, p. 16 : « La *Storia* dice le cosa com'è, il *Teatro* come dovrebbe essere » (p. 13, pour la traduction française).

⁶ *Ibidem*, p. 30 : « Ulisse, quando ne avrà voglia, potrà anche morire » (p. 28, pour la traduction française).

⁷ *Ibidem*, p. 29 : « Ulisse è arrivato alla *stretta* dell'*Avventura Colorata* » (p. 26, pour la traduction française).

nauffrage : il quitte le théâtre « noir » pour le colorer ; il quitte la scène pour la salle ; il quitte sa fausse barbe pour se mêler à la foule et Alberto Savinio, cet Argonaute, en quête d'un destin d'artiste, l'accompagne.

3.2 Le retour de *Capitano Ulisse*

Le 8 janvier 1938, et jusqu'au 11 janvier, *le Teatro delle Arti* de Anton Giulio Bragaglia à Rome accueille enfin la première représentation de *Capitano Ulisse*. La mise en scène est de Nando Tamberlani, la scénographie de Vinicio Paladini, les costumes de Maria Signorelli. La distribution est la suivante :

Ennio Cerlesi (Capitano Ulisse)
Giovanni Dal Cortivo (Euriloco)
Renato Ferrari (Telemaco)
Giovanni Giacchetti (Eumeo)
Adelmo Cocco (Alcinoo)
Carlo Duse (Mercurio)
Marcello Giacchetti (Margalone)
Salvo Libassi (Pàndaro e Ufficiale alla corte di Alcinoo)
Enzo Farulli (Filalète)
Enzo Donadoni (Senòdulo)
Giovanni Pezzinga (Primo Ministro alla corte di Alcinoo)
Armando Farnelli (Ministro della Marina alla corte di Alcinoo)
Romolo Costa (Primo spettatore)
Cesare Fantoni (Secondo spettatore)
Tina Lattanzi (Circe, Calipso e Penelope)
Delizia Pezzinga (Minerva)
Bianca Bonivento (Euriclea)
Emma Baron (Mademoiselle Porcher e Prima Ancella di Circe)
Pina Borrione (Cameriera di Calipso e Seconda Ancella di Circe)
Maria Polese (Regina dei Feaci)¹

La critique n'accueille pas chaleureusement la pièce. Il est vrai que la figure de l'anti-héros Ulysse n'est guère dans l'idéologie du temps. De plus, les critiques jugent cette pièce comme dépassée, appartenant au théâtre d'avant-garde des années vingt. Le critique Osvaldo Gibertini ne mâche pas ses mots dans *La Tribuna*, le 11 janvier 1938 :

Savinio ne s'est pas rendu compte qu'il a cédé aujourd'hui à une simple mode, dont la bizarrerie extérieure ne se trouvant pas soutenue par un fondement intime d'une authentique originalité spirituelle, était fatalement destinée à une rapide décadence, si bien que de la voir représenter aujourd'hui produit la gêne

¹ *Ibid.*, p. 153.

mélancolique des choses obsolètes, vieilles, décrépites, qui tentent en vain de brandir d'audaces galanteries juvéniles¹.

Luigi Antonella, dans « Il Giornale d'Italia », toujours le 11 janvier 1938, nuance, quant à lui, son propos :

Même si le baroque de ces incrustations a perdu le sens de la mesure par l'excessive ostentation scénique, l'élément dérisoire, entre la revue et la farce, reste et garde sa fonction profane et polémique².

La représentation reportée de cette pièce écrite en 1925 fait donc débat. Mais ce décalage entre l'auteur et le public n'est pas sans déplaire à l'artiste qui retrouve ici la provocation d'un Alfred Jarry ou l'anticonformisme des futuristes, comme le constate Stefano Lanuzza :

En vrai artiste d'avant-garde, il ne souhaite pas les applaudissements du public, mais la rupture, presque l'inimitié. C'est en pensant à la *jarryenne* « volonté d'être sifflé » que l'on peut reconnaître à la dramaturgie de Savinio, une empreinte chaudement polémique, provocatrice et anticonformiste, vive et active, dont les modèles les plus immédiats sont le théâtre du *défoulement* théorisé par Marinetti et la recherche surréaliste d'un langage qui ait une fonction heuristique et soit un moyen de connaissance³.

Il faut attendre le 15 mai 1938 et le commentaire de Anton Giulio Bragaglia dans *Dramma* pour qu'une certaine reconnaissance voie le jour :

Le *Capitaine Ulysse* d'Alberto Savinio a été une nouveauté à caractère expérimental et d'avant-garde (fut-ce d'une avant-garde un peu vieillie) : comédie qui a suscité de très vives discussions, mais qui à tous a semblé à la hauteur du théâtre expérimental⁴.

¹ *Ibid.*, p. 154 : « [...] Savinio non si [è] accorto oggi di aver allora ceduto soltanto a una semplice moda, la cui esteriore bizzarria, non sostenuta da un intimo fondamento di autentica originalità spirituale, era fatalmente destinata ad una rapida decadenza, sicché il vederla ripresentare oggi produce il fastidio melanconico delle cose passatissime, vecchie, decrepite, che tentano invano di sbandierare audaci galanterie giovanili » (Traduit par nous).

² *Ibidem* : « Tuttavia il barocchismo di queste incrostazioni se pure ha smarrito il senso della misura per l'eccessiva ostentazione scenica, permane elemento irrisore – che sta tra la rivista e la farsa – e ha una sua funzione profanatrice e polemica » (Traduit par nous).

³ Stefano Lanuzza, *Savinio*, Venezia, La Nuova Italia, 1979, p. 91 : « [D]a vero artista d'avanguardia, non il plauso vuole dal pubblico, ma la rottura, quasi l'inimicizia. Ma è proprio pensando alla jarryana “voluttà di essere fischiati” che si può riconoscere alla drammaturgia di Savinio un'impronta caldamente polemica, provocatoria e anticonformista, quindi viva e attivante, nei cui modelli più immediati si ravvisa il teatro di *défoulement* teorizzato da Marinetti e la ricerca surrealista di un linguaggio che abbia funzione euristica e sia mezzo di conoscenza » (Traduit par nous).

⁴ Alberto Savinio, *Capitano Ulisse*, *op. cit.*, nota 14, p. 155 : « Una novità a carattere sperimentale e d'avanguardia (sia pure di avanguardia un po' vecchiotta) è stata il *Capitano Ulisse* di Alberto Savinio :

De son côté, Alberto Savinio répond non sans ironie :

La seule raison qui pourrait m'empêcher de faire entrer *Capitaine Ulysse* parmi les œuvres les plus remarquables révélées par le *Teatro delle Arti*, c'est que je suis l'auteur de *Capitaine Ulysse*. Mais ce n'est pas une raison suffisante. Certains journalistes ont dit que *Capitaine Ulysse* était une œuvre « dépassée », mais sans spécifier, comme ils auraient dû, par quoi. Actuellement, l'adjectif « dépassé » est utilisé commodément par les médiocres pour défendre leur propre médiocrité. Sur le même *Capitaine Ulysse*, un dramaturge et journaliste de grande valeur, Sante Savarino a dit qu'elle est une des œuvres les plus significatives de toutes les époques et de toutes les littératures. Et personne ne me demande pourquoi je partage cet avis de Sante Savarino¹.

À la lecture de ces quelques articles critiques, nous remarquons que ce qui pose problème dans cette pièce, ce n'est pas le texte, mais sa représentation. Ainsi, quand il est question de publier le texte en France, Alberto Savinio, avec mauvaise foi, écrit à son ami et éditeur Henri Parisot, le 16 février 1939 :

Cette pièce a été jouée l'année dernière à Rome. J'ai pu constater qu'elle est « jouable » et qu'elle porte sur le public. En effet, le public s'est intéressé, il s'est amusé, a applaudi².

La correspondance avec Henri Parisot permet, ici, de faire une pause dans notre aventure colorée et de s'arrêter sur la version française de cette pièce.

3.3 Deux versions pour un seul texte

Évoquer la rédaction de *Capitano Ulisse* n'est pas chose aisée puisqu'il existe de ce texte, deux versions. En effet, Marie-José Tramuta, lors de ses recherches au centre Vieusseux de Florence où est conservé le Fonds Alberto Savinio, découvre que l'écriture

commedia che ha suscitato discussioni vivacissime, ma che a tutti è parsa degna dell'esperimento scenico. » (Traduit par nous).

¹ *Ibidem*, p. 155 : Alessandro Tinterrì précise dans sa note de bas de page que cet article qui devait être publié dans *Omnibus* n'a jamais été publié. On peut retrouver cette note dactylographiée dans *l'Archivio Savinio*. « La sola ragione che mi vieterebbe di collocare *Capitano Ulisse* tra le opere più notabili rivelate dal *Teatro delle Arti*, è che l'autore di *Capitano Ulisse* sono io. Ma non è ragione sufficiente. Alcuni giornalisti hanno detto che *Capitano Ulisse* è un lavoro “superato”, ma senza specificare, come sarebbe stato loro dovere, da che cosa. Attualmente, l'aggettivo “superato” è comodamente usato dai mediocri a difesa della propria mediocrità. Dello stesso “Capitano Ulisse”, un commediografo e giornalista di grande valore, Sante Savarino, ha detto che è una delle opere più significative di tutte le epoche e di tutte le letterature. E non mi si domandi perché io condivido il giudizio di Sante Savarino » (Traduit par nous).

² *Un'amicizia senza corpo, La corrispondenza Parisot-Savinio 1938-1952*, a cura di Giuditta Isotti Rosowsky, Testo francese a fronte, Palermo, Sellerio editore, 1999, p. 144.

de la pièce est « en français et simultanément ou presque, en italien ¹ ». De plus, la rédaction des deux manuscrits s'achève plus ou moins à la même période. Dans la version française, il est indiqué après le mot « fin », la date de « février 1925 » alors que la version italienne indique « Rome, juin 1925 », période qui correspond à l'époque où l'artiste collabore à l'aventure du *Teatro d'Arte* de Luigi Pirandello. Cette version en langue italienne est, de plus, agrémentée d'une dédicace à sa future femme Maria Morino, comédienne de la Compagnie :

« À Maria, celle que Ulysse cherchait² ».

Les motivations qui ont poussé Alberto Savinio à commencer l'écriture de cette pièce en français et non en italien restent, encore à ce jour, un mystère. À cette époque, il réside en Italie depuis de nombreuses années, après un départ de la France en 1915, pour s'engager dans l'armée italienne pendant la Première Guerre mondiale. Le français ne fait donc pas partie de son quotidien. Sans doute, cette langue le ramène à une période chère à son cœur en compagnie du regretté Guillaume Apollinaire et à ses premiers écrits qui ont fondé sa figure d'artiste. Faut-il rappeler que les *Chants* ont été écrits en français ?

En 1938, Alberto Savinio débute une correspondance avec Henri Parisot. Cette correspondance est motivée par le fait que l'éditeur souhaite publier un texte de l'auteur dans sa nouvelle collection « Un divertissement » après la lecture enthousiaste de l'*Introduction à une vie de Mercure* que Paul Éluard, ami des deux artistes, lui avait transmis. Alberto Savinio choisit de confier à Henri Parisot les *Chants de la mi-mort* pour agrémenter le troisième cahier de sa collection³. Fort de ce succès de publication, Alberto Savinio en profite pour lui transmettre aussi d'autres textes dans l'espoir de les voir paraître. C'est ainsi que le 29 décembre 1938, il écrit de Rome à Henri Parisot :

¹ Marie-José Tramuta, « L' « Aventure colorée » d'Alberto Savinio » in *France-Italie : un dialogue théâtral depuis 1950, Actes du Colloque international, (Abbaye d'Ardenne les 1er-2 décembre 2006)*, LEIA, Vol 12, Bern, Peter Lang, 2008, p. 70.

² Id., « Savinio traducteur : des *Dames galantes* De Brantôme à l'auto-traduction », *Écrivains-traducteurs, La traduction à l'œuvre*, Cahiers de la Maison de la Recherche en sciences humaines, n°16, oct. 1998, p. 86 : « A Maria : colei che Ulisse cercava » (Traduit par nous).

³ Lettre d'Alberto Savinio à Henri Parisot du 4 juin 1938 in *Un'amicizia senza corpo, op. cit.*, p. 132-133 : « Je vous suis reconnaissant de vouloir consacrer aux *Chants de la mi-mort* le 3^{ème} cahier de votre très belle collection » (« Le sono grato di voler dedicare ai *Chants de la mi-mort* il terzo quaderno della sua splendida collana. »).

Dans quelques jours, je vous enverrai les textes promis depuis si longtemps. Je vous enverrai aussi un petit roman de moi, *Angélique ou la nuit de mai* et une pièce de théâtre, *Le Capitaine Ulysse*¹.

Et précise, le 16 février 1939 :

Je vous ai [...] expédié la traduction française de ma pièce *Le Capitaine Ulysse*, et celle du petit roman dont je vous ai parlé : *Angélique ou la nuit de mai*. La traduction d'*Angélique* je l'ai faite moi-même, elle a donc besoin d'être revue et corrigée. Ce petit livre je l'ai écrit en 1925 [...]. *Le Capitaine Ulysse* est de la même époque : 1925. La traduction française est de M. Calvocoressi qui était critique musical à Paris avant la guerre et qui est actuellement chargé de cours à l'université d'Oxford².

À cette date, Henri Parisot reçoit donc la traduction de M. Calvocoressi de *Capitaine Ulysse*. Giuditta Isotti-Rosowsky indique dans son article « Savinio : un auteur, deux écrivains » que les deux hommes avaient repris contact après la guerre et qu'ils s'étaient revus en 1924 à Monte-Carlo³. C'est sans doute à cette occasion qu'Alberto Savinio lui confie son manuscrit en français. Henri Parisot l'aura en sa possession en septembre 1942, à la suite d'une anecdote cocasse.

En effet, quand l'éditeur se rapproche de l'auteur début août 1942, il n'a plus en sa possession le manuscrit envoyé en 1939. Mobilisé à cette époque, il a décidé de le confier à Giorgio de Chirico. C'est donc tout naturellement que Henri Parisot demande un nouvel exemplaire à Alberto Savinio. Sa demande se justifie par l'annonce d'une éventuelle publication et d'une représentation possible de *Capitaine Ulysse* par le Théâtre de l'Œuvre :

Je vous ai écrit tout dernièrement pour vous signaler que les éditions de la *Nouvelle Revue Belge* seraient disposées à éditer votre livre *Le Capitaine Ulysse*. Voici maintenant qu'un de mes amis, qui dirige la C^{ie} Théâtrale *Le Rideau des Jeunes*, et à qui j'avais également beaucoup parlé de cet ouvrage, me propose

¹ *Ibidem*, p. 141 : « Tra qualche giorno le manderò i testi promessi da tanto tempo. Le manderò anche un mio piccolo romanzo, *Angelica o la notte di maggio* e una commedia, *Capitano Ulisse* » (p. 140, pour la traduction française).

² *Ibidem*, p. 145 : « Le ho spedito pure la traduzione francese della mia commedia *Capitano Ulisse* e quella del breve romanzo di cui le avevo parlato : *Angelica o la notte di maggio*. La traduzione di *Angelica*, l'ho fatta io stesso, ha quindi bisogno di esser rivista e corretta. Questo libricino, l'ho scritto nel 1925 [...]. *Capitano Ulisse* è della stessa epoca : 1925. La traduzione francese è di Calvocoressi che prima della guerra era critico musicale a Parigi e attualmente è professore incaricato all'Università di Oxford » (p. 144, pour la traduction française).

³ Giuditta Isotti Rosowsky, « Savinio : un auteur, deux écrivains » in *De Marco Polo à Savinio, Écrivains italiens en langue française*, Études réunies par François Livi, Paris, Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, p.184.

de l'étudier en vue de le représenter au *Théâtre de l'Œuvre*¹ — qui donne actuellement *La Ville Morte* d'Annunzio. Voyez donc s'il est possible — au cas où l'une ou l'autre de ces propositions vous intéresserait — de me faire parvenir au plus vite une nouvelle copie de votre manuscrit — celle que je possédais m'ayant été reprise par votre frère en 1939, et vraisemblablement confiée par lui à M. Edmond Jaloux².

En toute hâte, Alberto Savinio lui expédie non pas la copie de la traduction de Calvocoressi mais très probablement une copie dactylographiée de son manuscrit en français qui comporte de nombreuses fautes et manquements dont Henri Parisot se lamente le 11 septembre 1942 :

J'ai reçu [...] la copie dactylographiée du *Capitaine Ulysse*. Malheureusement, un premier examen de l'état de ladite copie me réservait une assez amère déception ! En effet, la personne qui a dactylographié votre texte, éprouvant sans doute quelques difficultés à déchiffrer le manuscrit original, a laissé en blanc à chaque page des mots, souvent même des fragments de phrases, voire des répliques entières, qu'il m'est évidemment impossible de reconstituer de mémoire — surtout en n'ayant pas sous les yeux le texte italien (dont je pourrais, à la rigueur, deviner le sens en m'aidant d'un dictionnaire). Je ne parle pas des coquilles ou des fautes de frappe, dont la copie en question fourmille littéralement ! Avant d'aller plus loin, il serait donc infiniment souhaitable que vous me fassiez parvenir, soit une autre copie exactement revue et corrigée de la main du traducteur ou de la vôtre, soit une liste complète des errata contenus dans la copie que je possède actuellement — l'une ou l'autre accompagnée si possible, pour permettre un contrôle rigoureux en cas d'incertitude, d'un exemplaire de l'édition italienne du *Capitaine Ulysse* [...] ³.

L'éditeur ne sait pas, bien qu'il ait des doutes⁴, que cette copie dactylographiée est la version française de la pièce écrite par l'auteur lui-même. Ce dernier a toujours évoqué, comme nous avons pu le constater dans les précédentes lettres, la traduction de Calvocoressi. Il faudra attendre le 2 juillet 1946, après la publication de *Capitaine Ulysse* par l'éditeur pour que l'artiste évoque de nouveau cette version :

¹ Cette représentation n'aura pas lieu comme l'indique Henri Parisot à Alberto Savinio le 25 mai 1943 : « Quant à la mise en scène de votre pièce, elle se trouve malheureusement différée du fait de la dispersion des membres du Rideau des Jeunes, dont plusieurs ont dû être touchés par les mesures relatives à la Relève et au service obligatoire de Travail. » in *Un'amicizia senza corpo, op. cit.*, p. 100. À noter que la même année, George Vitaly émet l'hypothèse de mettre en scène *Capitaine Ulysse* mais, là encore, cette proposition n'aboutira pas.

² *Ibidem.*, p. 82.

³ *Ibidem.*, p. 86.

⁴ Henri Parisot dans une lettre adressée probablement à Ugo Gheraldi du 10 octobre 1942 émet cependant des doutes sur l'identité du traducteur puisqu'il écrit : « Nous aimerions savoir *de qui* est cette traduction [...] ? », in *Ibidem.*, p. 92.

Je crois qu'il faudrait avertir les journaux qui voudraient parler du *Cap. Ulysse* que cet ouvrage n'a pas été écrit maintenant, mais en 1920¹.

L'usage par Alberto Savinio du verbe « écrire » et non « traduire » a ici toute son importance. À cette époque, il n'est pas en contact avec Calvocoressi. Il ne le retrouve, nous l'avons dit plus haut, qu'en 1924. De plus, la date de 1920 souligne qu'une première rédaction de *Capitaine Ulysse* a été faite avant sa rencontre avec le *Teatro d'Arte* et renforce ainsi l'hypothèse de Marie-José Tramuta énoncée au début de ce chapitre et dans son article « Savinio traducteur : Des *Dames Galantes* de Brantôme à l'auto-traduction². Par conséquent, les blancs et les fragments de phrases que constate Henri Parisot dans la version qu'il reçoit en 1942, se combleront en 1925 par la version italienne, quand Alberto Savinio participera à l'aventure du Teatro d'Arte de Luigi Pirandello.

En attendant, le 27 septembre 1942, Alberto Savinio, de peur de se faire démasquer comme auteur de ce manuscrit, répond non sans mauvaise foi et humour. Il réitère que Calvocoressi est bien le traducteur de la pièce :

J'ai bien reçu vos lettres dans lesquelles vous me parlez du texte non corrigé du *Capitaine Ulysse*. Cela est dû à une grosse distraction de ma part. Aujourd'hui même, je vous expédie par le moyen déjà employé de la Société Italienne des Auteurs et de son représentant à Paris M. Ugo Gheraldi (dont vous avez l'adresse) un exemplaire corrigé du *Capitaine Ulysse*. [...] Le *Capitaine Ulysse* a été traduit en français par M. D. Calvocoressi qui, il y a assez longtemps, avait traduit des contes d'Edgard Poe pour le *Mercure de France*. Je ne suis pas en état d'apprécier (sic) la qualité de cette traduction ; je puis assurer seulement qu'elle est fidèle au texte original. Mais cela va sans dire que s'agissant d'une œuvre qui demande une grande tenue littéraire, vous pouvez y faire toutes les corrections que vous jugerez nécessaires. Il ne faut pas songer à demander l'autorisation du traducteur. Il y a des années déjà, il avait quitté Paris pour s'établir à Londres. Vit-il seulement ? ... je n'en sais rien.³

¹ *Ibidem*, p. 177 : « Credo che occorrerebbe avvertire i giornali che volessero parlare di Cap. Ulisse che quest'opera non è stata scritta adesso, ma nel 1920 » (p. 176 pour la traduction française).

² Marie-José Tramuta, « Savinio traducteur : des *Dames galantes* de Brantôme à l'auto-traduction », *op. cit.*, p. 77-91.

³ *Un'amicizia senza corpo*, *op. cit.*, p. 157 : « Ho ricevuto le sue lettere in cui mi parla del testo non corretto di *Capitano Ulisse*. Ciò è dovuto a una grossa distrazione da parte mia. Oggi stesso le spedisco con il tramite già impiegato – la Società Italiana degli Autori e il suo rappresentante a Parigi, Signor Ugo Gheraldi (di cui ha il recapito) – una copia *corretta* di *Capitano Ulisse*. [...] *Capitano Ulisse* è stato tradotto in francese da M. D. Calvocoressi che molti anni fa aveva tradotto alcuni racconti di Edgar Poe per il *Mercure de France*. Non sono in grado di giudicare la qualità della traduzione; posso soltanto garantire che è fedele al testo originale. Ma va da sé che trattandosi di un'opera che richiede un alto tenore letterario, lei potrà farci tutte le correzioni che riterrà necessarie. Non è il caso di chiedere il permesso del traduttore. Da molti anni ha lasciato Parigi per stabilirsi a Londra. Chissà se è ancora vivo? ... non ne so niente » (p. 156, pour la traduction française).

En jouant sur “le texte non corrigé” et “l’exemplaire corrigé”, Alberto Savinio s’en sort par une astucieuse pirouette et enfonce le clou en proposant à Henri Parisot de participer à la correction de cette traduction. Ainsi en février 1946, *Capitaine Ulysse* paraît aux Éditions de la Revue Fontaine avec comme indication : “traduit de l’italien par Calvocoressi. Texte revu par Henri Parisot. Frontispice de l’auteur”. À noter qu’en 2000, François Bouchard propose une nouvelle traduction de *Capitaine Ulysse* aux éditions Christian Bourgois. Marie-José Tramuta regrette que cette récente publication ne mentionne ni la publication antérieure de 1946, ni “la version française manuscrite de la main de Savinio¹”, même si la préface, tant désirée par l’auteur pour la publication de 1946², est bien réintroduite.

3.4 Heureux qui comme Ulysse a fait un beau voyage³

Le 2 septembre 1978, à Gênes, à l’occasion de la *Festa dell’Unità*, une nouvelle représentation de *Capitano Ulisse* voit le jour par *Il Gruppo Libero di Bologna* dont voici la distribution⁴ :

Cristina Zanoni
Vittorio Viviani (Alcinoos)
Fabio Romano
Bianca Pirazzoli (Circé, Calpso et Pénélope)
Arnaldo Picchi (Capitaine Ulysse)
Claudia Palombi
Lorenzo Minelli
Renzo Morselli
Mara Mazzucchini
Mario Chiappuzzo (Télémaque)

Musique : Stefano Marcucci
Mouvements chorégraphiques : Roy Bosier
Costumes : Laura Sassoli
Techniciens : Daniele Dainelli, Giorgio Buffa
Accessoires : Piero Landi
Scénographie : Giovanni Soccol
Mise en scène : Arnaldo Picchi
(Réduction d’Ubaldo Soddu)

¹ Marie-José Tramuta, « L’ “Aventure colorée” d’Alberto Savinio », *op. cit.*, p.70.

² Alberto Savinio à Henri Parisot, le 2 juillet 1946, *op. cit.*, p. 176 : « L’édition est très belle, le texte d’une correction parfaite. Il est regrettable que la préface n’ait pas été incluse, ni les illustrations que j’avais destinées pour accompagner le texte. »

³ Joachim Du Bellay, *Les Regrets*, 1558.

⁴ Il n’a pas été possible de retrouver le rôle incarné par chaque comédien. Cette distribution a pour avantage de valoriser l’idée du « groupe » au service d’une création artistique.

La compagnie s'appuie sur une version écourtée d'Ubaldo Soddu et de la mise en scène Arnaldo Picchi (voir Annexe 2). Etta Cascini, critique théâtral pour la revue *Sipario* semble satisfaite de cette nouvelle version :

Arnaldo Picchi qui l'a mis en scène et interprété avec son "Groupe théâtral de Bologne" d'expérimentation, en a conservé de façon opportune le sens complexe par l'usage de mouvements mimés et de gestes symboliques. Spectacle intéressant et intelligent dans lequel alterne un rythme désormais raccourci, exprimé à la fois dans les dialogues et les mouvements, et dilué et raréfié dans des déplacements extrêmement lents qui tendent vers une plastique hiératique. Le voyage d'Ulysse est réalisé à travers des "rencontres-adioux" avec les femmes : Circé, Calypso, Nausicaa, Pénélope, dans des tableaux qui se différencient par leur interprétation stylistique. La suggestion visuelle prévaut, comme dans le déplacement rythmé de Circé avec le long drapé noir au fond de la scène ou dans l'allusion comique du massacre des prétendants vu comme un règlement de compte de gangsters des années trente. Ulysse est un personnage problématique, héros moderne et cultivé, souvent baigné dans un isolement ironique en quête d'auto-analyse. Son langage est tantôt balbutiant, tantôt réduit à des sons. Vraie expérience que celle d'Arnaldo Picchi et de son groupe, riche de propositions stimulantes, particulièrement efficaces du point de vue intellectuel, remarquable recherche d'une expression scénique originale et composite¹.

En mars 1990, le *Teatro Biondo Stabile* de Palerme se lance à son tour dans l'aventure. La mise en scène de Mario Missiroli choisit la parodie comme clef de lecture. Le spectacle part en tournée dans toute l'Italie et à l'étranger. Ce spectacle rencontre, entre autres, le public étranger de New York et de Toronto.

En 1995, le projet "Teatro tra le righe" né à Berlin avec la collaboration de *Humboldt-Universität* et la *Freie Universität* explore le *Capitano Ulisse* par le biais d'un laboratoire de la langue italienne à travers le théâtre. Ce projet invite les étudiants à participer à des lectures de textes d'Alberto Savinio, à différents ateliers avec des metteurs en scène et acteurs, à assister à des conférences comme celles tenues par Alessandro

¹ Etta Cascini, *Sipario*, Anno XXII, n. 390, novembre 1978 : « Arnaldo Picchi che l'ha portato in scena interpretato insieme al suo "Gruppo teatrale bolognese" di sperimentazione, ne ha conservato opportunamente il complesso senso originale affidandolo soprattutto ai movimenti mimici e ai gesti simbolici. Spettacolo interessante e intelligente in cui si alterna un ritmo ora concitato, espresso sia nei dialoghi sia nei movimenti, ora diluito e rarefatto in movenze lentissime che rendono una sorta di plastica ieraticità. Il viaggio di Ulisse è realizzato attraverso gli incontri-addio con le donne : Circe, Calipso Nausicaa, Penelope, in quadri che si differenziano per interpretazione stilistica. Prevale la suggestione visiva come nel muoversi ritmico di Circe con il lungo drappo nero sul fondo del palcoscenico, o nella comica allusività della strage dei Proci vista come regolamento dei conti tipo gangster 1930. Ulisse è personaggio problematico, eroe moderno colto spesso con ironico distacco in un tentativo di autoanalisi. Il suo linguaggio è a volte balbettante a volte ridotto a suoni. Un esperimento questo di Arnaldo Picchi e del suo gruppo, ricco di proposte stimolanti, particolarmente efficaci sul piano intellettuale, notevole ricerca di un'espressione scenica originale e composita» (Traduit par nous).

Tinterri (au musée de l'acteur à Gênes) ou par la propre fille de Savinio, Angelica de Chirico et bien évidemment à monter cette pièce. La première représentation aura lieu le 28 juin 1995 au Theater Zerbrochene Fenster sous la direction de Wolfgang Barth. En 1998, lors de la quatrième édition du projet, *Capitano Ulisse* revient sous les feux de la rampe sous le titre de *L'aventure colorée dans le théâtre d'Alberto Savinio*. Le spectacle est mis en scène cette fois-ci par Henryk Baranowski et mis en musique par Lucio Gregoretti. Le spectacle est joué à Berlin et en Italie, à Parme notamment.

En janvier 2002, Giuseppe Schirillo tente une nouvelle mise en scène au *Teatro Tordinona*, à Rome, mais sans grande conviction, comme le signale la critique Letizia Russo dans son article paru dans *La Critica* du même mois :

Douze ans après la dernière représentation, *Capitaine Ulysse* arrive au Tordinona. La mise en scène (collaboration entre Gli Insoliti Ignoti et La Sapienza) respecte les propos de l'auteur et les didascalies. Mais le caractère visionnaire du texte (pour lequel, entre autres, Giorgio de Chirico, frère de l'auteur, a mis à disposition des croquis scéniques), la patine du grotesque qui habille le monde autour d'Ulysse ne trouvent pas d'expression sérieuse, importante ; au mieux, elles sont réduites, de temps en temps, à une bonté dangereuse, parce qu'erronée, à psalmodier un chant de chœurs grecs sans âme. Le plus grand défaut du spectacle réside peut-être dans le manque de personnalisation du texte : l'immobilité d'Ulysse qui s'agrippe aux pans de sa chemise blanche et la stylisation des personnages dans des dessins conventionnels fatiguent les yeux. Cependant, les intentions de la compagnie sont louables en prétendant se concentrer sur le théâtre italien contemporain, à condition qu'à l'avenir, l'engagement vise à surmonter l'amateurisme de sa propre structure¹.

Cette remarque acerbe de la journaliste révèle une certaine vérité : le théâtre de Savinio pour rayonner sur scène a besoin de professionnels. Ce sera chose faite lors du 40^e festival international de théâtre, organisé par la *Biennale Teatro Venezia*, où Giuseppe Emilliani décide de se confronter, à son tour, à *Capitano Ulisse* (voir Annexe 2). Alberto

¹ Letizia Russo, « La solitudine del vecchio marinaio », *La Critica*, n. 10, Gennaio 2002, p. 4 : « A dodici anni dall'ultima rappresentazione Capitano Ulisse approda al Tordinona. La regia (è una collaborazione tra Gli Insoliti Ignoti e La Sapienza) rispetta le parole dell'autore, e le didascalie. Ma la visionarietà del testo (per cui, tra l'altro, Giorgio De Chirico, fratello dell'autore, mise a disposizione bozzetti scenici), la patina di grottesco che veste il mondo attorno a Ulisse non trovano espressione seria, importante, vengono semmai ridotte, di volta in volta, a un buonismo, pericoloso perché errato, e a un cantilenare di cori greci senz'anima. Sta forse nella mancanza di personalizzazione del testo la pecca più grande dello spettacolo, l'immoto afferrarsi di Ulisse ai lembi della sua camicia bianca, la stilizzazione dei personaggi in disegni convenzionali, che stancano gli occhi. Encomiabili almeno le intenzioni della compagnia, che si dichiara concentrata sul teatro italiano contemporaneo, a patto che in futuro l'impegno sia rivolto a superare l'amatorialità della propria struttura » (Traduit par nous).

Savinio en sort victorieux. Elena Poushé dans son article paru dans *Sipario*, le 3 décembre 2009, nous le fait remarquer :

Le mythe classique est déconstruit avec une emphase ludique dans une rutilante et minutieuse plaisanterie de théâtre dans le théâtre. Un écrivain-spectateur, un peu surnois, un rien provocateur, à l’empreinte pirandellienne s’en moque. Dans le drame qu’Alberto Savinio (alias Alberto de Chirico) a créé en 1925, Ulysse n’est plus Ulysse, c’est un désir, une nostalgie errante, “une fenêtre emmurée qui a fermé les yeux au ciel”. Il est fragile, réduit à néant, le plus malheureux des mortels en somme. Il croise Circé, Calypso et Pénélope, mais ces dernières finissent par représenter pour lui une femme unique qui n’a de cesse de persécuter son destin d’“écumeur des mers” désormais réduit à craindre davantage l’espérance que la mort. En effet, *Capitaine Ulysse* raconte tout ce qui n’a pas été interprété sur le héros homérique au cours des siècles, tout ce qui n’a jamais été dit sur lui. Plus qu’une actualisation de sa représentation, on peut parler de problématisation : c’est le même personnage qui parle avec le dramaturge de son incapacité à comprendre en quoi croire et ne pas croire, de sa fatigue, de son péché pour excès de futilité. Le metteur en scène Giuseppe Emiliani — dans l’intéressant décor coproduit par le Teatro La Contrada de Trieste et La Biennale de Venise — Teatro Fondamenta Nuove — souligne d’autant plus la référence à *Six personnages en quête d’auteur* contenue dans l’écriture savinienne, précieuse et subtile dans chaque mot, et dirige avec habileté de bons comédiens. Résolument enthousiaste, l’appréciation du public qui, dans le final, est surpris de voir Ulysse abandonner son palais et descendre dans le parterre “en par-dessus, un chapeau sur la tête et une canne à la main” avec “un esprit libre, paisible et fier” pour devenir, peut-être, autosuffisant ou se perdre pour toujours dans un tragique soliloque¹.

Au cours de cette rétrospective, nous avons pu constater qu’il a fallu du temps pour que *Capitano Ulisse* soit enfin reconnu comme œuvre à part entière dans la culture

¹Elena Poushé, « *Capitano Ulisse* », *Sipario*, 3 dicembre 2009 : « Il mito classico è destrutturato con enfasi ludica in un rutilante e cavilloso scherzo di teatro nel teatro. A straniarlo e a dileggiarlo sul palcoscenico è uno scrittore-spettatore, un po’ sornione, un po’ provocatore, di autentico stampo pirandelliano. Nel dramma che Alberto Savinio (alias Alberto de Chirico) ha creato nel 1925, Ulisse non è più Ulisse, è un desiderio, una nostalgia vagante, “una finestra murata che ha chiuso il suo occhio al cielo”. È debole, ridotto a nulla, il più infelice dei mortali insomma. S’imbatte in Circe, Calipso e Penelope ma esse finiscono per rappresentare per lui un’unica donna che perseguita periodicamente il suo destino di “schiumatore dei mari”, ridotto ormai a temere più la speranza che la morte. “Capitano Ulisse” racconta infatti tutto quello che, nei secoli, dell’eroe omerico non è stato interpretato, tutto quello che su di lui non è stato mai detto. Più che di un’attualizzazione della sua figura si può parlare dunque di problematizzazione: è lo stesso personaggio che parla con il drammaturgo della sua incapacità di capire in che cosa credere e in che cosa no, della sua stanchezza, del suo peccare per eccesso di futilità. Il regista Giuseppe Emiliani – nell’interessante allestimento coprodotto dal Teatro La Contrada di Trieste e La Biennale di Venezia - Teatro Fondamenta Nuove – sottolinea ancor di più il richiamo ai “Sei personaggi in cerca d’autore” racchiuso nella scrittura saviniana, preziosa ed arguta in ogni parola, e dirige con maestria un cast di validi attori [...]. Decisamente entusiasta l’apprezzamento del pubblico, sorpreso nel finale di vedere Ulisse che abbandona la sua reggia e se ne scende in platea, “con soprabito, cappello in testa e bastone in mano”, e con “spirito libero, pacato e fiero”, per diventare, forse, autosufficiente, o smarrirsi per sempre in un tragico soliloquio »(Traduit par nous), in : <https://www.sipario.it/recensioniprosac/item/2010-sipario-recensioni-capitano-ulisse.html>, consulté le 13/10/2019.

théâtrale italienne. Théâtre expérimental, mais léger, le théâtre contemporain se retrouve : tous deux partagent cette difficulté à dire et à représenter.

Affecté par la représentation avortée du *Teatro d'Arte* de Luigi Pirandello et par l'insuccès en 1938, Savinio délaisse la scène pour un temps et poursuit sa conversation avec le théâtre en coulisse.

INTERMEZZO

Condamnation du théâtre d'avant-garde

Depuis son retour à Paris en 1924, Giorgio de Chirico prépare le retour de son frère dans la « Ville lumière ». À cette période, le peintre fréquente le groupe surréaliste¹ et il est probable qu'à cette occasion, il rencontre Roger Vitrac² et Antonin Artaud qui s'appêtent à ouvrir un nouveau théâtre : le *Théâtre Alfred-Jarry*. Pour cette occasion, de Chirico leur propose de mettre en scène *La Mort de Niobé*³ représentée pour la première fois en 1925. L'annonce de cette représentation à Rome était bien connue des surréalistes puisqu'elle avait été annoncée dans « La Révolution surréaliste⁴ » du 15 janvier 1925 en marge d'une enquête intitulée « Le suicide est-il une solution ? » et signée Antonin Artaud.

Cette proposition de Giorgio de Chirico n'arrive pas par hasard : Antonin Artaud est un fervent admirateur de Luigi Pirandello⁵, tout comme de l'imaginaire des frères Dioscures à qui il empruntera l'usage du mannequin dans nombre de ses pièces⁶. Il partage aussi la même conception savinienne du théâtre comme nous le montre cet extrait du *Manifeste du Théâtre Alfred-Jarry* publié dans *La Nouvelle Revue Française*, le 1^{er} novembre 1926 :

Le théâtre participe à ce discrédit dans lequel l'une après l'autre tombent toutes les formes de l'art. Au milieu de la confusion, de l'*absence*, de la dénaturation de toutes les valeurs humaines, de cette angoissante incertitude dans laquelle nous sommes plongés touchant la nécessité ou la valeur de tel ou tel art, de telle ou telle forme de l'activité de l'esprit, l'idée de théâtre est probablement la plus atteinte. On chercherait en vain dans la masse des spectacles présentés journellement quelque chose qui réponde à l'idée que l'on peut se faire d'un

¹ Giorgio de Chirico rencontre notamment André Breton, Roger Vitrac et Antonin Artaud à l'occasion de la représentation du ballet, *La Jarre*, adapté d'une nouvelle de Luigi Pirandello en novembre 1924 au Théâtre des Champs-Élysées. Giorgio De Chirico avait créé la scénographie et les costumes de ce spectacle. Il avait rencontré, au préalable, Paul Éluard, qui était venu lui rendre visite en Italie avec sa femme Gala.

² Roger Vitrac (1899-1952) : dramaturge, poète et surréaliste jusqu'à son exclusion du mouvement en 1928. Il fonde, en compagnie d'Antonin Artaud, le Théâtre Alfred Jarry (1926-1930).

³ Cette hypothèse est défendue par Giovanni Lista in *De Chirico ou l'avant-garde*, *op. cit.*, p. 48.

⁴ Revue surréaliste fondée en 1924. Il ne sortira que douze numéros du 1^{er} décembre 1924 au 29 décembre 1929. Pierre Naville et Benjamin Péret furent les directeurs des quatre premiers numéros puis André Breton prit la suite.

⁵ Le 10 avril 1923, Antonin Artaud interprète le rôle du souffleur dans la pièce de Luigi Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur* au Théâtre de la Comédie des Champs-Élysées, mis en scène par Pitoëff et signe un article critique de la pièce dans *La Criée*, n.24, mai 1923.

⁶ Dans la Pantomime, *La Pierre philosophe* (écrite en 1931 et publiée en 1949), on peut lire l'indication suivante : « Comme un bûcheron, ou un boucher, le docteur Pale, dans un coin de décor, est en train de procéder, à coups de hache, à un véritable massacre de mannequins. » in Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, 1980, p. 79.

théâtre absolument pur¹. [...] Notre impuissance à croire, à nous illusionner est immense. Les idées de théâtre n'ont plus pour nous le brillant, le mordant, ce caractère de chose unique, inouïe, entière que conservent encore certaines idées écrites ou peintes. Au moment de lancer cette idée d'un théâtre pur et d'essayer de lui donner une forme concrète, une des premières questions que nous devons nous poser est celle de savoir si nous pourrions trouver un public capable de nous faire le minimum de confiance et de crédit nécessaires, en un mot de *lier partie avec nous*. Car à l'encontre des littérateurs ou des peintres il nous est impossible de nous passer du public, qui devient d'ailleurs partie intégrante de notre tentative².

Comme Alberto Savinio, les deux artistes s'interrogent sur la crise que traverse le théâtre ; une crise due à la période trouble que connaît l'Europe (montée des régimes totalitaires) et à la peine à trouver un public pour ce nouveau théâtre.

L'entente est immédiate. Lors de la publication du programme de la première saison du *Théâtre Alfred-Jarry* (1926-1927), *La Mort de Niobé* d'Alberto Savinio est annoncée³. Dans le chapitre concernant l'activité d'Alberto Savinio au cœur du *Teatro d'Arte* de Luigi Pirandello, nous avons déjà mentionné qu'il existe, grâce aux recherches effectuées par Luisa Curinga, deux documents en français, dont le second « dactylographié correctement⁴ » aurait pu être le support au spectacle prévu en France.

Giorgio de Chirico se remet au travail pour ce nouveau projet. Alors qu'il avait déjà participé à ce spectacle en 1925, il souhaite créer de nouveaux costumes et décors pour cette représentation en France ; costumes qui rappellent ceux réalisés pour *La Jarre*, opéra-ballet de Casella-Pirandello, représenté pour la première fois au *Grand Théâtre des Champs-Élysées*, le 19 novembre 1924⁵.

Au regard de ces esquisses (voir Annexe 3), Giorgio de Chirico souhaite renouveler radicalement la mise en scène par rapport à celle proposée au *Teatro d'Arte* dans le but de créer une scénographie plus surréaliste, proche du théâtre d'avant-garde :

¹ Même si Alberto Savinio porte le même regard sur le théâtre que Antonin Artaud ou Roger Vitrac, il le définit non pas comme un théâtre pur mais impur dans un article paru en février 1938 dans la revue *Scenari*, « Il teatro è fantasia » : « Tra le forme d'espressione, il teatro è una delle più impure [...]. Le forme d'arte collettive portano sottane a strascico, raccattano polvere e ogni sorta d'impurità. », in Alberto Savinio, *Palchetti romani*, *op. cit.*, p. 18.

² Manifeste du Théâtre Alfred-Jarry in Antonin Artaud, *Œuvres*, coll. Quartot, Paris, Gallimard, 2004, p. 227.

³ *Ibid.*, p. 224.

⁴ Luisa Curinga, « *La Mort de Niobé*, un mito disarmonizzato », note 16, *op. cit.*, p. 6.

⁵ Flaminio Gualdoni revient longuement sur l'ébauche de ce travail, à travers un article intitulé : *Otto figurini per "La Mort de Niobé"*, Edizioni della Galleria Fonte d'Abisso, Modène, 1980, in <http://flaminioGualdoni.com/?p=1242>, consulté le 4/05/2020. Giovanni Lista précise dans son ouvrage *De Chirico et l'avant-garde*, *op. cit.*, note 5, p. 52 que les esquisses de Chirico datent de 1926, ou au plus tard de 1927 et non de 1924.

Les indications manuscrites du peintre montrent qu'on avait prévu une adaptation de l'œuvre en plusieurs tableaux. On remarque une caractérisation des personnages en fonction de situations probablement plus « surréelles » et surtout plus proches de la poétique de la scène adoptée par le Théâtre Alfred-Jarry. L'un des Niobides est à présent habillé en athlète, Niobé elle-même apparaît en deuil. Les Costauds, déjà prévus dans le texte original de la pièce, étaient eux aussi changés en athlètes. De Chirico semble jouer sur l'ironie beaucoup plus que dans la première version du spectacle. Dans le costume pour Apollon, par exemple, le drapé grec se trouve associé à un buste multicolore qui rappelle Arlequin. Les autres costumes appartiennent à diverses époques, mais chaque style est librement interprété : chapeaux à plumes du XVIII^e, échos des fresques pompéiennes, drapés grecs et tuniques romaines¹.

Giorgio de Chirico épouse davantage, dans cette réalisation, l'ironie et l'aventure colorée savinienne. Il se détache de la fonction purement descriptive et fait du costume ou du décor, un objet strictement dramatique.

Pour des raisons économiques, le *Théâtre Alfred-Jarry* repousse les premiers spectacles à juin 1927. À partir de cette date, le texte d'Alberto Savinio ne fait plus partie de la programmation. On peut donc s'interroger sur les raisons de cette absence puisque les relations entre Roger Vitrac et les frères de Chirico sont toujours aussi bonnes à cette période : les recueils *Humoristiques* et *Cruauté de la nuit* sont respectivement illustrés par Alberto Savinio et Giorgio de Chirico.

Les causes sont peut-être à aller chercher du côté d'Antonin Artaud. Depuis novembre 1926, Artaud et Vitrac ne font plus partie du groupe des surréalistes. La création du *Théâtre Alfred Jarry* est sans doute au cœur de cette rupture puisque les surréalistes y ont vu une certaine marque d'indépendance intellectuelle et artistique. En effet, Artaud souhaite rendre au théâtre sa liberté :

Ce que nous voulons, c'est rompre avec le théâtre considéré comme un genre distinct, et remettre au jour cette vieille idée, au fond jamais réalisée, du *spectacle intégral*. Sans que, bien entendu, le théâtre se confonde à aucun moment avec la musique, la pantomime ou la danse, ni surtout avec la littérature².

Cette remarque aurait très bien pu être écrite par Alberto Savinio qui partage cette volonté de renouveler le théâtre total où se parle un nouveau langage sur scène pour pénétrer le côté mystérieux et métaphysique des choses :

¹ Giovanni Lista, *De Chirico et l'avant-garde*, op. cit., p. 48.

² Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, 1980, p. 35.

Nous ne cherchons pas à donner comme cela s'est produit jusqu'ici, comme cela a toujours été le fait du théâtre, l'illusion de ce qui n'est pas, mais au contraire à faire apparaître aux regards un certain nombre de tableaux, d'images indestructibles, indéniables qui parleront à l'esprit directement. Les objets, les accessoires, les décors même qui figureront sur la scène devront être entendus dans un sens immédiat, sans transposition ; ils devront être pris non pas pour ce qu'ils représentent, mais pour ce qu'ils sont en réalité. La mise en scène, proprement dite, les évolutions des acteurs ne devront être considérées que comme les signes visibles d'un langage invisible ou secret. Pas un geste de théâtre qui ne portera derrière lui toute la fatalité de la vie et les mystérieuses rencontres des rêves¹.

Or, les deux artistes n'interprètent pas ce « langage invisible et secret » de la même façon. La pochade musicale d'Antonin Artaud intitulée *Ventre brûlé ou La Mère folle*, représentée pour la première fois le 1^{er} juin 1927, utilise la musique dans un but strictement expressif. Cette pièce, qualifiée par l'auteur lui-même comme une « œuvre lyrique qui dénonçait humoristiquement le conflit entre le cinéma et le théâtre² », n'était pas au programme de la première saison du *Théâtre Alfred-Jarry*. Il était, en effet, prévu que se joue *Le Jet de sang* écrit en 1925. Créée dans la précipitation, la pièce *Ventre brûlé* avait pour but de « se rattacher à l'effort de la négation et de la révolte du mouvement surréaliste³ » autour d'« une brève hallucination sans texte ou presque⁴ ». Cette remarque est confirmée par le critique Sébastien Arfouilloux qui précise que « le musicien Maxime Jacob n'a pas, en tout cas, travaillé par rapport à un texte et s'est contenté d'indications verbales pour écrire une musique de scène pour batterie et contrebasse⁵ ». Par ce procédé, Artaud souhaite porter toute l'attention sur la mise en scène. Une mise en scène violente et accentuée par la musique⁶ dont le but est de promouvoir un nouveau théâtre, en radicale opposition avec le théâtre des surréalistes qu'il venait de quitter.

¹ Id., « Manifeste pour un théâtre avorté », *op. cit.*, p. 23.

² *Ibidem*, p. 39.

³ Extrait d'une lettre écrite par Maxime Jacob vers 1960 in Antonin Artaud, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 281.

⁴ Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 51.

⁵ Sébastien Arfouilloux, *Que la nuit tombe sur l'orchestre. Surréalisme et musique*, Paris, Fayard, 2019, p. 213.

⁶ Robert Maguire : « Un personnage entre en scène habillé d'une grande robe noire et ganté ; sa chevelure longue lui masque le visage et semble de cuir mouillé et roide. Il danse une sorte de charleston dans une obscurité presque complète, avançant et reculant une chaise en prononçant des phrases mystérieuses. Un éclatement de foudre et il s'écroule. C'est à ce moment qu'entre Mystère d'Hollywood, habillé d'une longue robe rouge, l'œil prolongé vers la bouche par un masque portant une raie au milieu. Celui-ci prend entre ses doigts les longs fils de sa chevelure et, comme fasciné, les tire vers la lumière violette pour les étudier, tel un chimiste sa fiole. A ce moment, de l'autre côté de la scène, un personnage, Corne d'Abondance, crie : « C'est fini le macaroni, Mystère d'Hollywood. » A quoi Mystère d'Hollywood répond : « Gare à la foudre, Corne d'Abondance, gare à la foudre ! » Une reine passe et meurt (parmi d'autres personnages qui meurent aussi), mais son cadavre se relève au passage du roi pour crier derrière son dos « Cocu ! » avant de se recoucher définitivement. La deuxième scène est consacrée à l'enterrement, une sorte de marche funèbre mi-grotesque, mi-poignante, où le cortège, vitriolé par un jet

Alberto Savinio qui assiste, forcé¹, à la représentation, blâme sans retenue la pièce² et le théâtre d'avant-garde dans un article publié dans la revue *L'Ambrosiano*, le 11 juillet 1927 :

La salle fut plongée dans l'obscurité. L'orchestre trombone et grosse caisse (commentaire musical annonçait le programme), attaqua une espèce de rythme barbare qui nous noua l'estomac et nous martela les tempes. Le rideau s'ouvrit. Ténèbres totales ; à tailler au couteau ; ténèbres à s'en fracasser le crâne ; ténèbres à faire sauter avec des charges de nitroglycérine. Un réflecteur rouge s'alluma dans un angle (avez-vous remarqué que sous chaque dramaturge nouveau se cache un dangereux délinquant, un criminel assoiffé de sang ou du moins de rouge ?). Des ombres passent sur scène en se tordant comme sous l'effet d'une crise de coliques néphrétiques (la douleur esthétisée, le tourment stylisé sont aussi des caractères fondamentaux de la scène nouvelle). Silence (le silence aussi est très exploité). Un cri. Puis de nombreux cris. Et encore le silence. Le réflecteur rouge saisit de temps à autre un des personnages sinistres et absurdes qui circulent sur la scène... Nous voyons alors apparaître, comme dans la lueur d'un éclair infernal, une horrible face maquillée de céruse, les yeux noircis au noir de fumée. Cris. Grosse caisse : rideau tombe. [...] On dit que huit jours après une opération un patient est encore sous l'effet du masque opératoire. C'est ce qui nous est arrivé après cette manifestation d'art d'avant-garde. Sans compter cette amertume dans la bouche, ce dégoût devant tant d'imbécilités, tant d'incapacités cachées sous des apparences prétentieuses. Après ce choc, nous [avons] juré de ne plus nous aventurer dans un théâtre d'avant-garde³.

Ce commentaire mêlant humour et ironie assassine la pièce du jeune Artaud. Si Alberto Savinio récuse si fortement ce spectacle, c'est parce qu'il ne voit rien de neuf dans ce théâtre nouveau. Cette pièce lui rappelle peut-être des procédés scénographiques qu'il utilisait déjà. Lorsqu'il décrit par exemple « des ombres [qui] passent sur scène en

de lumière violette venu des coulisses, défile aux roulements du tambour derrière un rideau de feu de lumière. », in Antonin Artaud, *op. cit.*, p. 280-281.

¹ Alberto Savinio le précise au début de son article avec une description peu enthousiaste des lieux : « il y a quelques soirs le théâtre d'avant-garde nous a donné une ultime preuve de cette obstination inutile et complètement désespérée. Nous avons reçu une invitation qui nous convoquait au Théâtre de Grenelle. [...] C'était donc un vendredi. Il pleuvait. Après un long et pénible voyage à travers les rues mal pavées où les rares petites flammes de becs de gaz dansaient sur les murs lépreux des maisons pauvres, nous arrivâmes à l'entrée du théâtre. [...] Nous nous assîmes dans la salle qui suintait la pauvreté et la puanteur populaires. » in Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 76.

² François Impartial est tout aussi catégorique qu'Alberto Savinio : « Mais laissez-moi vous raconter *Ventre brûlé ou la Mère folle*, drame d'Antonin Artaud. Cette pièce montrait dans une obscurité presque complète un jeune homme qui avançait puis reculait sa chaise en prononçant des phrases mystérieuses. Il mourait et alors une reine passait qui mourrait à son tour et d'autres personnages qui mouraient aussi. L'auteur n'a pas consenti à donner une clé de ce problème. » Tout comme Benjamin Crémieux : « *Ventre brûlé*, croyez-moi, est plutôt une brève hallucination sans texte ou presque, dans laquelle l'auteur a condensé une synthèse de vie et de mort, qui a laissé une impression d'étrangeté beaucoup plus forte et persistante que *Les Mystères de l'Amour* de Roger Vitrac. » in Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, II, *op. cit.*, p. 50.

³ Alberto Savinio, « L'Ambrosiano », n. 163, 11 luglio 1927, Milano in Giovanni Lista, *De Chirico et l'avant-garde*, *op. cit.*, p. 77.

se tordant comme sous l'effet d'une crise de coliques néphrétiques », ne serait-ce pas un étrange écho au début de *La Morte de Niobe* lorsque les prêtres se heurtent aux fantômes et « se courbent en de profondes révérences » ; tout comme cette « horrible face maquillée de céruse, les yeux noircis au noir de fumée » ressemble au « personnage en noir » qui clôt la pièce. L'usage de la musique et des silences chers aux pièces saviniennes n'enthousiasme pas non plus ce musicien. Pour Alberto Savinio, Antonin Artaud est un « imitateur fatigué ¹ » qui n'a pas su donner au théâtre d'avant-garde, un esprit nouveau contrairement à Jean Cocteau dont il fait l'éloge, dans ce même article, de sa pièce intitulée *Orphée*. Ce jugement de Savinio, entre éloge et blâme, pourrait expliquer la représentation avortée de *La Mort de Niobé*².

Déçu une nouvelle fois par le théâtre, Alberto Savinio va se tourner vers la peinture grâce à l'aide complice de son frère Giorgio et de Jean Cocteau. Il abandonne les salles de théâtre pour l'atelier du peintre comme il le précise dans un souvenir faisant transparaître toute sa mauvaise foi :

J'éprouve une répugnance innée — il est bon que le lecteur le sache — pour le théâtre en général et pour le théâtre lyrique en particulier. Voilà pourquoi, depuis des années que je vis à Paris, je n'ai encore jamais mis les pieds ni à la Comédie Française ni à l'Odéon ni dans tant d'autres instituts glorieux³.

Peintures dramatiques

Depuis quelque temps, dans l'ombre, Alberto Savinio se consacre à une nouvelle activité artistique : la peinture.

En juillet 1926, Alberto Savinio et sa femme Maria Morino quittent Rome pour Paris. Cette décision est encouragée par son frère, Giorgio de Chirico qui, après avoir reçu de ce même Savinio quelques collages et temperas, lui suggère de venir le rejoindre pour poursuivre sa carrière artistique. Mais le Paris d'après-guerre ne ressemble en rien à celui qu'il a quitté en 1915 : Apollinaire n'est plus et les surréalistes sont partout. Paris, selon les mots de l'artiste « est devenue la ville du silence ». De Chirico qui vient de se séparer des surréalistes, met en garde son frère vis-à-vis de ces « gens crétiens et

¹ *Ibidem.*, p. 77.

² *Ibidem.*, p. 49.

³ Alberto Savinio, *Souvenirs*, Palermo, Milano, Adelphi, 2019, p. 147 : « Ho una ripugnanza ingenita – è bene che il lettore lo sappia – per il teatro in genere e per quello lirico in ispecie. Ecco perché, da anni e anni che sto a Parigi, non ho ancora messo piede né alla Comédie Française, né all'Odéon, né in tanti altri gloriosi istituti » (Traduit de l'italien par Jean-Marie Laclavetine in Alberto Savinio, *Souvenirs*, Paris, Fayard, 1986, p.134-135).

hostiles¹ ». Or, lors de sa première exposition en 1927, à la galerie Bernheim, Jean Cocteau, surréaliste convaincu, inaugure cette exposition par ce triple acrostiche :

Son Art Vexe Ingénieusement Nos Imaginations Occidentales/Sans Artifice Vos
Instruments Nouveaux Intrigue Orphée/Séduisez Avec Vos Images Notre
Ignorance Occidentale².

Cette référence au mythe d'Orphée renvoie à la toute dernière création théâtrale du poète, représentée pour la première fois le 17 juin 1926 au *Théâtre des Arts*. Alberto Savinio en fait l'éloge dans le même article où il blâme celle d'Antonin Artaud :

Le rideau s'ouvrit. Nous nous attendions à tout. Eh bien non. Lumière, une lumière claire, fraîche, matinale. Les acteurs avec des gestes simples, une voix pleine, commencent à parler. Que disent-ils ? Des mots qui éveillent aussitôt notre attention. Le dialogue coule, l'action coule. L'œuvre se déroule, limpide, régulière, joyeuse, inspirée. Enfin, l'émotion nous étreint. Une émotion sereine ; l'émotion de l'art authentique. [...] [En] s'inspirant des mythes grecs, Cocteau est parvenu mieux que quiconque à pénétrer et restituer la sérénité, la profondeur de l'esprit grec. N'y aurait-il que cela, il a touché le mystère en ce qu'il a de doux, de consolant, de poétique. Il l'a épuré de tout caractère sombre, sinistre, angoissant³.

L'acrostiche de Jean Cocteau semble répondre à l'article élogieux d'Alberto Savinio et indique que ces deux artistes souhaitant percer le mystère des choses par l'usage d'un art total où la peinture, la musique, la prose et le théâtre sont réunis, guidés par la lumière⁴. « Les instruments », « les images », « les gestes », « la voix », « les mots » cohabitent et rythment la création artistique.

Alberto Savinio éprouve donc davantage la conception théâtrale de Jean Cocteau que celle défendue par Artaud. Comme lui, l'évocation des mythes, notamment celui d'Orphée, et le dilemme entre la vie et la mort habitent toute sa création artistique jusqu'à créer en 1949, nous le verrons, *Alceste di Samuele*.

Cette première exposition est un vif succès. Dix-huit des tableaux exposés sont achetés par des collectionneurs ou des personnalités en vue. Léonce Rosenberg dans le *Bulletin de l'Effort Moderne* publie *Le Rêve du poète*, en hommage sans doute à l'ami

¹ Lettre de Giorgio de Chirico à Alberto Savinio datée du 24 avril 1926 in Giorgio de Chirico, *Lettere 1909-1929*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2018, p. 378.

² Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Les Italiens de Paris : de Chirico et les autres à Paris en 1930*, Milano, Skira, 1998, pp. 21-26.

³ Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 77.

⁴ Alberto Savinio, *Il sogno meccanico, Quaderni della fondazione Primo Conti*, Milano, Libri Scheiwiller, 1981, p. 72 : « Je cherche partout le mystère, le mystère au visage doux, au visage lumineux. »

Guillaume Apollinaire disparu, aux côtés de *Phæbus*, tableau de Francis Picabia et de *Meubles dans une chambre* de son frère Giorgio de Chirico.

En pleine période du « Retour à l'ordre¹ », Alberto Savinio fait donc une pause dans l'écriture théâtrale et narrative. Il abandonne les mots pour se dévouer à un nouveau langage. La peinture permet, selon Antonin Artaud, de « [substituer] à la poésie du langage, [une] poésie dans l'espace qui se [résout] justement dans le domaine de ce qui n'appartient pas strictement aux mots² ». Dans ses toiles où « tout est simultanément, tout est contemporain³ », le spectateur éprouve un « sentiment de surprise ou de malaise⁴ ». Il va à l'encontre du naturalisme pour un « vrai réalisme [qui] consiste à montrer les choses surprenantes que l'habitude cache sous une housse et nous empêche de voir⁵ ». Benjamin Crémieux pour évoquer ces artistes d'un nouveau genre dit :

Toute rhétorique, toute poésie ou tout réalisme directs leur semblent méprisables ou trop faciles. Ils rêvent de transpositions plus subtiles, de sensations, de pensées qu'ils transmettraient par une sorte d'osmose à leurs lecteurs ou bien de généralités concrètes, d'un concret tout épuré où l'essentiel seul serait conservé, ou bien encore d'un mélange de sensualité et d'intelligence, un peu à la façon d'un Paul Valéry, bref une sorte de surréalisme, mais qui ne bafouerait pas l'intelligence⁶.

Alberto Savinio définit « son surréalisme » de la façon suivante :

Quant à mon surréalisme, s'il faut parler de surréalisme, il est exactement le contraire de ce que l'on en a dit, parce que mon surréalisme comme nombre de mes écrits et de mes tableaux en témoignent, n'entend aucunement représenter l'informe ni exprimer l'inconscient, mais bien plutôt donner forme à l'informe et conscience à l'inconscient⁷.

¹ Le retour à l'ordre débute en 1919. Des artistes comme Alberto Savinio ou Giorgio de Chirico préconisent un retour au « classicisme » et aux traditions pour promouvoir la richesse culturelle et artistique de l'Italie. En se tournant vers le passé, ils proposent un art où les limites du temps et de l'histoire s'annulent pour ainsi nous conduire vers ce que l'on pourrait appeler l'éternel présent, créant ainsi un art nouveau alliant tradition et contemporanéité.

² Antonin Artaud, *Œuvres complètes IV*, op. cit., p. 37.

³ Serge Fauchereau, *De Chirico et Savinio*, op. cit., p. 36.

⁴ Giorgio de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, Einaudi, Torino, 1985, p. 169.

⁵ Jean Cocteau, *Essai de critique indirecte*, Grasset, Paris, 1932, p. 40.

⁶ Benjamin Crémieux, *Panorama de la littérature italienne contemporaine*, Paris, Kra, 1928, p. 297.

⁷ Alberto Savinio, *Tutta la vita*, Milano, Adelphi, 2011, p. 11-12 : « Quanto a un surrealismo mio, se di surrealismo è il caso di parlare, esso è esattamente il contrario di quello che abbiamo detto, perché il surrealismo, come molti miei scritti e molte mie pitture stanno a testimoniare, non si contenta di rappresentare l'informe e di esprimere l'incoscienza, ma vuole dare forma all'informe e coscienza all'incoscienza » (Traduit par nous).

En donnant « forme à l'informe et conscience à l'inconscient », Alberto Savinio choisit de se taire pour laisser voir et entendre ses œuvres picturales qui sont « intensément dramatiques¹ » et faire que « l'esprit théâtral passe dans l'œuvre peinte² ». Sa peinture pourrait, en effet, s'apparenter, selon une expression d'Antonin Artaud, face à un tableau de Lucas van Leyden intitulé « Les filles de Loth », à un « déchirement sonore³ » puisque ses tableaux se regardent et s'écoutent comme pour une pièce de théâtre. Par ce jeu synesthésique, la peinture n'est plus perçue comme un art statique et silencieux, mais comme un art qui révèle l'intensité du mouvement et les voix du silence. Ainsi cette peinture dramatique exprime un « langage oblique », c'est-à-dire un état premier du langage, avant que la parole ne soit prononcée. Dans ce théâtre hors scène ou hors-jeu, Alberto Savinio transcende la peinture et fait du tableau, un plateau où se jouent ses plus belles mises en scène.

En échappant au langage articulé du théâtre, Alberto Savinio, dans ces premiers tableaux, met à nu toute son ironie puisque : « dans la peinture, l'ironie a une part très importante, lorsque la conscience de l'artiste atteint un point maximum de netteté⁴ ». C'est ainsi que dans ses tableaux (voir Annexe 3) se côtoient, par exemple, les images de la mère avec le petit bouquet de violettes accompagnées de celles d'un athlète digne de Polyclète (*Atlante*)⁵. Par ce jeu de collages, Alberto Savinio donne naissance à de nouvelles images. Mais c'est, sans aucun doute, « son incessante pratique théâtrale qui l'a influencé dans le choix d'une série de cloisons qui portent déjà en soi le germe du spectacle⁶ ».

Puisque le théâtre est le reflet de la condition de l'univers sur scène⁷ et que pour être digne du nom qu'il porte, il doit être vu⁸, Alberto Savinio use de la peinture pour

¹ Enrico Crispolti, « Savinio », *Opus*, n°19-20, Octobre 1970, p. 80.

² Maurizio Fagiolo dell'Arco, « Conscience plastique, Reflets de la pratique théâtrale dans la peinture de Savinio » in Alberto Savinio, *Pittore di Teatro / Peintre de théâtre*, Aosta, Fabri Editori, 1991, édition bilingue, p. 21.

³ Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, IV, *op. cit.*, p. 34.

⁴ Alberto Savinio, « Anadioménon », *La nascita di Venere (Valori Plastici)*, n°1, 1919, p. 13), *op. cit.*, p. 62 : « Nella pittura, l'ironia tiene una parte importantissima allorché la coscienza dell'artista raggiunge un punto massimo di chiarezza » (Traduit par nous).

⁵ Ces commentaires sont à retrouver dans le catalogue d'exposition, *Alberto Savinio, Pittore di Teatro / Peintre de théâtre*, *op. cit.*, p. 27.

⁶ *Ibidem.*, p. 27-30.

⁷ Alberto Savinio, *Nuova enciclopedia*, *op. cit.*, p. 362 : « Un teatro nel quale l'universo si riflette tutto » (p. 163, pour la traduction française).

⁸ *Ibidem* : « E allora il teatro sarà degno del nome che porta, di cosa degna di essere veduta. » (« C'est seulement alors que le théâtre sera digne du nom qu'il porte, digne d'être vu » (p. 163., pour la traduction française).

défendre cette idée étymologique. Ainsi, ses premières toiles se composent toutes d'une scène ou d'une estrade qui permet de mettre en avant l'objet ou le personnage représenté¹.

Le rideau tombant ou voletant est omniprésent dans ses premières comme dans ses dernières toiles. Rattaché à l'idée du mystère, le rideau rouge peut se faire discret et occuper une partie latérale du cadre, comme occuper la moitié de la toile. Le peintre souligne donc l'intérêt qu'il porte à cet objet scénique, comme nous l'avons déjà dit pour *Capitano Ulisse*.

À cela s'ajoute, l'usage de la toile de fond qui met en avant « la boîte » théâtrale. Maurizio Fagiolo dell'Arco donne en exemple deux tableaux qui évoquent le thème du fils prodigue où, dit-il, « le fond semble vraiment peint par un autre peintre, de ceux qui font des toiles commerciales ou des enseignes : l'apparition de deux figures est transparente et colorée, tandis que la toile de fond est de couleur brune, comme un fond neutre prosaïque²» (*Il Ritorno*, 1950. Voir Annexe 3).

Ses tableaux sont aussi, comme au théâtre, un jeu de lumière. Sur scène, « la direction de la lumière doit être soigneusement étudiée. Le caractère des objets change, leur âme se transforme profondément selon le point d'où vient la lumière qui les pénètre³. » La lumière, en plus de changer le caractère et la nature d'un objet, crée une frontière magique entre l'objet regardé et l'œil regardant :

Le spectateur voit la scène et voit l'acteur, mais il le voit *au-delà du voile de lumière magique*, en un privilège momentané, tel le croyant en état de grâce qui « voit » la divinité. L'acteur, pour sa part, *ne voit pas* le spectateur ; il ne le voit pas même matériellement : demandez-le au premier acteur que vous rencontrerez, il vous le dira. Tout ce qui appartient à la scène doit rester sur la scène, au-delà de la frontière magique qui sépare le monde réel du monde de la fiction⁴.

¹ Id., « Ribalta e proiettore », *Il sogno meccanico*, *op. cit.*, p. 92 : « La ribalta aveva un doppio scopo : fisico e metafisico. Fisico perché illuminava l'attore da sotto in su, e dunque *lo spingeva verso l'alto*, lo ingigantiva, gli dava solennità e forza di apparizione. per virtù della ribalta, anche l'attore più sciocco, più melenso, riusciva a imparentarsi al fantasma di Bruto. » (« La rampe avait un double but, physique et métaphysique. Un but physique parce qu'elle illuminait l'acteur de bas en haut, *le poussait vers le haut*, l'agrandissait, lui donner un air solennel et la force d'apparaître. Grâce à la rampe, l'acteur même le plus stupide, le plus inexpressif, le plus fade réussissait à ressembler au fantôme de Brutus », Traduit par nous).

² Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Pittore di Teatro / Peintre de Théâtre*, *op. cit.*, p. 30.

³ Alberto Savinio, *Il sogno meccanico*, *op. cit.*, p. 92 : « La direzione della luce dev'essere accuratamente studiata. Il carattere degli oggetti cambia, si muta profondamente la loro anima, secondo il punto onde viene la luce che li investe » (Traduit par nous).

⁴ *Ibidem* : « Lo spettatore vede la scena e vede l'attore, ma li vede *di là dal magico velo di luce*, e per un privilegio momentaneo, come il credente in istato di grazia « vede » la divinità. L'attore per parte sua *non vede* lo spettatore ; non lo vede neppure materialmente : domandatene al primo attore che vi capita, e ve lo dirà. Tutto quanto è della scena, deve stare sulla scena, di là dalla magica frontiera che separa mondo reale da mondo della finzione » (Traduit par nous).

Dans la toile *Objets en forêt*, cette lumière magique et scénique fait surgir au premier plan des jouets colorés au cœur d'une forêt sombre. Ces jouets renvoient au monde du jeu et de l'enfance et sont le ciment créateur du mouvement métaphysique, comme le rappelle Giorgio de Chirico :

Tout objet a deux aspects : un aspect courant sous lequel nous le voyons presque toujours et que voient les gens en général, et un autre aspect qui est spectral et métaphysique et seulement perçu par de rares individus dans des moments de clairvoyance et d'abstraction métaphysique¹.

Ainsi « La lumière [qui] ne se comprend que par l'ombre ² » éclaire donc ce théâtre de la mémoire, de l'enfance, de l'inconscient.

Enfin, on peut déceler dans les toiles d'Alberto Savinio la présence de personnages qui singent l'acteur de théâtre par le costume³. C'est ainsi que des femmes à tête d'oiseau occupent le devant de la scène ou que des figures mythiques, sous une apparence humaine, sont au premier plan (*Orphée et Eurydice*. Voir Annexe 3).

À travers ce bref parcours de quelques toiles saviniennes, nous avons pu constater que le peintre n'a pas quitté le monde du théâtre. Il l'habite et le hante et devient sujet d'inspiration.

En parallèle de cette nouvelle activité artistique, Alberto Savinio s'exerce à une nouvelle forme d'écriture : l'écriture journalistique, mais toujours au profit du théâtre

Critique théâtral

Quand Alberto Savinio décide d'endosser la fonction de critique théâtral, mission qu'il effectue avant tout pour des raisons économiques, l'écrivain le fait d'une façon originale, voire anormale, en décalage par rapport à ses collègues. Alors que ces derniers écrivent sur des considérations « classiques » des pièces vues (trame, noms des comédiens, lieu de représentation) permettant au lecteur de s'imaginer plus facilement la pièce, Alberto Savinio, en bon journaliste de terrain, enquête sur une époque et sur un théâtre en pleine mutation. Par conséquent, son écriture divague et se perd dans de

¹ Giorgio de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, Einaudi, Torino, 1985, p. 85-86 (Traduit de l'italien par Serge Fauchereau in *De Chirico et Savinio, op. cit.*, p. 53.

² Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1926, p. 15.

³ Voir l'article « Travestimento » in Alberto Savinio, *Nuova enciclopedia*, p. 375-381.

nombreuses digressions, allant même jusqu'à faire oublier la représentation, sujet de l'article, comme le remarque Alessandro Tinterri :

Au lieu de s'épancher sur l'intrigue du texte représenté, Savinio, contrairement à la plupart de ses collègues, préférerait s'attarder dans l'examen du public ou dans l'ameublement du bâtiment théâtral, afin d'établir sans doute des liens détonants entre la qualité des interprètes et le lieu d'accueil¹.

Il serait difficile d'évoquer tous les articles critiques écrits entre 1937 et 1941, tant la production est abondante, mais il est possible, malgré tout, de dégager plusieurs centres d'intérêt du critique : la mise en scène, le public, les comédiens, le théâtre de l'époque.

De 1937 à 1939, Alberto Savinio, dans la revue *Omnibus* dirigée par Leo Longanesi, s'exerce à l'activité de critique théâtral sous la rubrique « *Palchetti romani* ». Nous verrons que derrière cette écriture journalistique se cache une réelle poétique théâtrale savinienne. Être critique dans cette revue lui donne l'avantage de prendre son temps et d'approfondir sa réflexion. La revue est, en effet, hebdomadaire. Il ne doit donc pas écrire un article pour le lendemain. Dans ses articles, Alberto Savinio mêle au plaisir, la versatilité. De ce fait, il pratique pleinement cette fonction en bon dilettante et choisit, au gré de ses envies, au gré de ses humeurs, les pièces qu'il souhaite évoquer comme il le rappelle le 23 avril 1938 :

Comme *Omnibus* est un hebdomadaire, il n'est pas nécessaire de passer en revue toutes les nouveautés théâtrales qui se produisent au cours de la semaine, mais seulement celles qui, pour une raison quelconque, semblent dignes d'intérêt. Le critère de sélection varie d'une semaine à l'autre et nous est suggéré soit pour l'estime que nous avons pour l'auteur (cas très rare), ou pour le sens du titre, la qualité des interprètes, soit, tout simplement, selon notre humeur².

Quelques mois après avoir intégré la revue *Omnibus*, Alberto Savinio rend hommage à Luigi Pirandello, l'ami-dramaturge avec qui il avait partageait l'expérience du *Teatro d'Arte* et qui vient de disparaître en décembre 1936. À l'occasion de la première

¹ Alessandro Tinterri, *Savinio e lo spettacolo*, op. cit., p. 93 : « A differenza dalla maggior parte dei suoi colleghi, piuttosto che diffondersi nell'esposizione della trama del testo rappresentato, Savinio preferiva indugiare nell'esame della platea o nell'arredo dell'edificio teatrale, magari per instaurare fulminanti connessioni tra la qualità degli interpreti e il luogo ospite » (Traduit par nous).

² Alberto Savinio, « Alta montagna », *Palchetti romani*, op. cit., p. 222 : « *Omnibus* essendo settimanale, l'obbligo non ci tocca di recensire tutte le novità teatrali che capitano nella settimana, ma quelle sola che per qualche ragione ci pare degna d'interesse. Il criterio di scelta varia da settimana a settimana, e ci è suggerito o dalla stima che c'ispira l'autore (caso rarissimo), o dal significato del titolo, o della qualità degli interpreti, o semplicemente dal nostro umore » (Traduit par nous).

nationale *Des Géants de la montagne*, en juin 1937 à Florence, Alberto Savinio souligne le vide que laisse ce dramaturge, véritable référence dans le monde théâtral italien :

Nous défendrons, quant à nous, Luigi Pirandello, envers et contre tout. Non parce que Pirandello nous plaît (si plaire implique une coïncidence d'idées et de goûts), mais parce que, parmi les écrivains et particulièrement les auteurs de théâtre, il avait ce qui d'ordinaire manque aux autres, *confiance dans la folie*. Au milieu de tant de conformisme, c'est une qualité qui brille comme le phosphore dans la nuit. Lorsque Pirandello est mort, nous avons pensé secrètement, mais sincèrement ce qu'un poète italien avait écrit sous une forme rhétorique à la mort d'un autre poète : que le monde semblait avoir diminué de valeur¹.

La supériorité de ce dramaturge, prix Nobel de littérature en 1933, s'explique par son côté mystérieux qui suscite une indéniable attraction :

Quelle était cette obscure, cette subtile raison qui, à sa Voix, nous faisait tendre l'oreille et diriger notre œil de perdrix vers ses gestes² ?

Attraction qui s'explique pour une raison métaphysique : « *Est deus in Pirandello* ³ ». Cette « supériorité » se manifeste aussi dans son écriture dramaturgique qui donne autorité à la poésie⁴ et lui a permis d'accéder à un monde supérieur, quittant ainsi le théâtre noir pour celui coloré :

Que l'œuvre de Luigi Pirandello soit « enclose » dans le drame du passage, que la solution soit à peine entrevue, nous le dit l'angoisse continue, la volonté d'espérance, la nostalgie sans fin, la tristesse, le « noir », telle une soif insatiable qui dévore⁵.

Ses articles ont aussi comme objectif de porter un regard, encore nouveau pour l'époque, sur la mise en scène. Alberto Savinio, qui a connu et fréquenté les théâtres

¹ Id., « Scespir e Stefano », *Palchetti romani, op. cit.*, p. 351 : « Luigi Pirandello noi lo difenderemo sempre e dappertutto. Non perché Pirandello ci piaccia (se piacere implica concordanza di idee e di gusti), ma perché tra i nostri scrittori e specie quelli di teatro, egli aveva ciò che agli altri generalmente manca, *fiducia nella pazzia*. Fra tanto conformismo, è una qualità che brilla come fosforo nel buio. Quando Pirandello morì, noi segretamente ma sinceramente pensammo ciò che un poeta italiano scrisse con forma retorica alla morte di un altro poeta italiano : che il mondo sembrava diminuito di valore » (Traduit par nous).

² Id., « *I Giganti della montagna* al Maggio Fiorentino », *Palchetti romani, op. cit.*, p. 63-64 : « Quale oscura, quale sottile ragione ci faceva stare l'orecchio teso alla Sua voce, l'occhio pollino volto ai suoi gesti ? » (Traduit par nous)

³ *Ibid.*, p. 64.

⁴ *Ibid.*, p. 67 : « il poeta dimentica leggi, canoni, freni, condizioni umane, e vive di là dal mondo, nella virgine libertà di un nuovo mondo conquistato » (Traduit par nous).

⁵ *Ibidem*, p. 65 : « Che l'opera di Luigi Pirandello sia "chiusa" nel dramma del passaggio, che la soluzione sia appena intravista, ce lo dice l'angoscia continua, la volontà di speranza, la nostalgia inestinguibile, la tristezza, il "nero" che come una gran sete la divora » (Traduit par nous).

français ou allemands, sait que le « but de la mise en scène n'est pas de transformer la qualité de l'œuvre, mais de l'habiller de mouvements et de lumières¹ ». L'entreprise du metteur en scène est donc de mettre en action colorée le texte théâtral dans le temps présent.

Le critique accorde aussi beaucoup d'importance à celui qui habite le plateau : le comédien. Dans un article qui évoque l'abolition de la rampe au théâtre, il montre que ce procédé donne au comédien une certaine solennité, une force d'apparition comme lorsqu'il évoque Eleonora Duse sur scène :

Qui n'a jamais contesté le pouvoir d'expression d'Eleonora Duse, le feu de son âme, « l'email » de sa voix² ?

Il rappelle aussi la position particulière que le comédien épouse le comédien sur scène : une position de soumission par rapport à un metteur en scène et à un texte. Une position d'abnégation de soi :

On ne peut nier que l'acteur vit dans une condition de tension psychologique particulière. L'acteur est entièrement au service de l'autre. Il abandonne son propre corps, sa propre voix, sa propre pensée. Et non seulement il y renonce comme l'auteur ou le metteur en scène, dans l'effort de créer, dont l'effort finit toujours par être récompensé et dont l'incessante variété alimente l'ivresse, mais il l'aliène des heures par jour au même être, sa propriété, afin de lui imposer son masque inaltérable³.

Ainsi le comédien est un *medium* qui permet de faire le lien entre la scène et la salle. Par son truchement, l'auteur donne au spectateur la possibilité de se purger de tous les maux et d'atteindre l'opération cathartique, fonction fondamentale du théâtre comme Alberto Savinio le souligne au profit de William Shakespeare et son œuvre :

¹ Id., « Delirio del personaggio », *Palchetti romani, ibidem*, p. 173 : « Il compito della regia non è mutare la qualità dell'opera, ma vestirle di movimenti e luce » (Traduit par nous).

² Id., « La grammatica », *Palchetti romani, op. cit.*, p. 155 : « Chi ha mai contestato a Eleonora Duse la potenza d'espressione, il fuoco dell'anima, lo « smalto » della voce ? » (Traduit par nous)

³ Id., « Mescolanza dei generi teatrali », *Ariel, op. cit.*, p. 138-139 : « È innegabile che l'attore vive in condizioni di tensione psicologica anormale. L'attore sta interamente al servizio dell'altro. Egli aliena il proprio corpo, la propria voce, il proprio pensiero. E non soltanto li aliena come l'auteur o il regista, nello sforzo di creare, la cui fatica finisce sempre con l'essere riscattata e la cui incessante varietà costituisce l'ebbrezza, ma li aliena parecchie ore al giorno allo stesso essere, la sua proprietà, per imporgli la sua inalterabile maschera » (Traduit par nous).

L'auteur, par la bouche d'un personnage secondaire, mais qui pour l'occasion est promu à l'autorité suprême, met les choses en ordre, fait en sorte que les cadavres disparaissent, et ramène les survivants vers l'ordre et la loi¹.

Ainsi, très vite, la critique théâtrale savinienne glisse de la scène à la salle en évoquant de nombreuses anecdotes et réactions du public pendant les représentations :

Savez-vous dans quelles conditions nous avons entendu *La Traviata* au *Teatro Reale dell'Opera* ? De la façon suivante : en écoutant d'une oreille les vocalises de madame Caniglia, et de l'autre (et bien contre notre gré) la voix d'une dame assise à côté de nous, laquelle expliquait à sa voisine la différence qui court entre la comédie de Dumas fils et le livret tiré de cette comédie par Giuseppe Maria Piave².

De ce fait, Alberto Savinio abolit la frontière entre l'art et la vie. Il revendique l'importance du public au cœur de la représentation :

Il serait temps de commencer à traiter le public en tant que personnage, acteur ou personne responsable. Acteur surtout : bien des fois, le public nous a intéressés, nous a amusés davantage que les comédiens. Bien des fois, les exemples de manifestations indignes d'une véritable civilisation artistique, c'est le public qui nous les a donnés, avant même la scène³.

Derrière cette image du public-acteur se cache la volonté d'Alberto Savinio de faire entendre la notion civique et politique du théâtre. Un théâtre où le public a un rôle à jouer, a une responsabilité. C'est sans doute pour cette raison que, très souvent, il s'en prend au public bourgeois qui assiste, joyeux, au théâtre de la médiocrité :

Il est extraordinaire de voir à quel point le public apprécie de voir transposer dans les journaux ou sur la scène, et par là consacrés et anoblis, ces pauvres barbarismes, ces misérables phrases toutes faites qui constituent les « articulations » de son langage quotidien, et que la bourgeoisie, de son côté,

¹ Id., « Purificazione mancata », *Ariel, ibidem*, p. 109 : « L'autore, per bocca di un personaggio secondario, ma che per l'occasione è promossa all'autorità suprema, mette a posto le cose, dispone perché i cadaveri siano rimossi, e fa rientrare i superstiti nell'ordine e nella legge » (Traduit par nous).

² Id., « Il pubblico come attore », *Ariel, ibidem*, p. 147 : « Sapete in quali condizioni abbiamo udito la *Traviata* al Teatro Reale dell'Opera ? In queste : ascoltando con un orecchio i vocalizzi della signora Caniglia, e con l'altro (e ben a nostro dispetto) la voce di una signora seduta accanto a noi, la quale spiegava a una sua vicina la differenza che passa tra la commedia di Dumas figlio e il libretto tratto da essa commedia da Giuseppe Maria Piave » (Traduit par nous).

³ Id., « La "parte" del pubblico », *Palchetti romani, op. cit.*, p. 378 : « Sarebbe ora di cominciare a trattare il pubblico da personaggio, da attore, da responsabile. Da attore soprattutto : Molte volte il pubblico ci ha interessati, ci ha divertiti più degli attori. Molte volte, gli esempi di manifestazioni indegne di una vera civiltà artistica ce li ha dati il pubblico, più presto che la scena » (Traduit par nous).

retrouve dans le triste théâtre de Bernstein, et dans celui de nos auteurs équivalents¹.

Bien plus qu'un lieu de divertissement, « le théâtre est jouissance, une haute jouissance ² ». Le public bourgeois n'atteint pas ce degré de divertissement, lui qui ne sait pas faire la différence entre le « bas » et le « haut » théâtre. Pour cette raison, Alberto Savinio n'hésite pas à les peindre avec ironie comme des bêtes de foire qui se ruent au théâtre :

Hippopotames et girafes étaient assis dans les fauteuils bleus, incapables de les accueillir. Cela ressemblait à une assemblée de divinités égyptiennes, moitié homme moitié bête. Fronts plissés sur lesquels retombait une chevelure épaisse comme de la mousse, des yeux aqueux et bordés d'énormes paupières, des mains massives posées sur des genoux comme des côtes de bœuf sur le marbre du boucher, des épaules telles des mappemondes, des cuisses comme des pipe-lines, et une respiration de ruminants la nuit dans l'étable. Cela ressemblait à une fable. Cela ressemblait un rêve³.

Derrière ce bestiaire, il faut y voir la volonté de rêver d'un autre théâtre, loin du théâtre vériste qui reproduit notre triste quotidien :

On ne saurait se méprendre : le théâtre est la représentation de choses susceptibles d'éveiller la surprise, l'émerveillement. Le théâtre, en d'autres termes, est la réalisation plastique des merveilleux spectacles de l'imagination. Les surprises, les émerveillements, les apparitions dramatiques de notre temps, le poète, le peintre, le musicien même ont cherché à les exprimer d'une certaine façon. Et le dramaturge, non. Il se contente de petites situations « internes ». Mesquines. Ridicules. Immorales. Odieuses. Et qui font partie de la petite malpropreté de la vie — hélas⁴ !

¹ Id., « Checco durante », *Ibidem*, p. 96-97 : « È straordinario quanto gode il pubblico nel vedere trasportate nel giornale oppure sul palcoscenico, e dunque consacrate e nobilitate, quelle povere sciatterie, quelle miserevoli frasi fatte che costituiscono le « giunture » del suo linguaggio quotidiano, e che la borghesia per parte sua trova nel triste teatro di Bernstein, e in quello degli equivalenti nostrani » (Traduit par nous).

² Id., « Considerazioni sul teatro », *Ariel*, *op. cit.*, p. 153 : « il teatro è godimento, ma godimento « alto » (Traduit par nous).

³ Id., « Pansarasa », *Palchetti romani*, *op. cit.*, p. 339 : « Ippopotami e giraffe stavano seduti nelle poltrone turchine incapaci a contenerli. Sembrava un'assemblea di divinità egizie, metà uomini e metà animali. Fronti aggrottate sulle quali calava una capigliatura fitta come il muschio, occhi acquosi e invasi dalle palpebre, mani enormi posate sulle ginocchia come costate di manzo sul marmo del macellaio, spalle a mappamondo, cosce a condutture del gas, e un ansimare profondo di ruminanti di notte della stalla. Sembrava una favola. Sembrava un sogno » (Traduit par nous).

⁴ Id., « Considerazioni sul teatro », *Ariel*, *op. cit.*, p. 152 : « Non c'è da sbagliare : il teatro è la rappresentazione di cose suscettibili a destare sorpresa, meraviglia. Il teatro, in altri termini, è la ripresentazione plastica dei meravigliosi spettacoli della fantasia. Ora, le sorprese, le meraviglie, le apparizioni drammatiche del nostro tempo, il poeta, il pittore, anche il musicista hanno cercato di esprimerle in qualche modo. E il dramaturgo no. Egli si contenta di piccole situazioni « interne ». Meschine. Ridicole. Immorali. Odiuse. E che fanno parte del piccolo sudiciume della vita – ahimè! » (Traduit par nous)

Alberto Savinio rêve d'un théâtre de variété, « où la vie n'est pas reproduite, mais déformée, fantastique et parfois grotesque ¹ » :

Quiconque aspire à la naissance d'un théâtre nouveau [...] doit contempler le théâtre de variété et attendre le papillon qui s'élancera vers le soleil².

Alberto Savinio retrouve cette conception dans le Théâtre d'Anton Giulio Bragaglia avec qui il avait collaboré pour la mise en scène de *Capitano Ulisse* en 1938 :

[D]ans les théâtres dirigés par cet homme lunaire, Grand intelligent, nous avons toujours trouvé les tragédies, les drames, les comédies, les farces que dans les autres théâtres nous ne trouverons jamais³.

Ce goût pour ce théâtre, où le travestissement et le masque sont les protagonistes, lui vient de son affection toute particulière pour la *Commedia dell'Arte*. Le comédien, ventriloque, transformiste et musicien Leopoldo Fregoli incarne ce théâtre de variété et permet au théâtre italien d'être aussi grand que le théâtre russe ou allemand :

Voici la preuve qu'aujourd'hui notre théâtre équivaut à vos Reinhardt et vos Tairov. Venez ce soir au *Teatro Verdi*. Vous verrez Leopoldo Fregoli, un comédien extraordinaire qui non seulement perpétue la tradition de la *Commedia dell'Arte*, mais résume également tous les personnages et ramène le théâtre à cette forme primitive de l'acteur unique, que les Espagnols appelaient Bululù⁴.

Ce théâtre qui associe le cirque, la danse, le chant et la comédie « inspire noblesse, grandeur et poésie⁵ ». Il fait de l'illusion et de la fantaisie, les éléments indispensables à la haute jouissance. Par conséquent, l'écriture savinienne use d'une écriture fantasque qui épouse le divertissement théâtral. En sourdine, il rend donc compte de son projet

¹ Alessandro Tinterri, *Savinio e lo spettacolo*, op. cit., p. 90 : « in cui la vita non è riprodotta, ma deformata, fantastica e stravolta fino al grottesco » (Traduit par nous).

² Alberto Savinio, « S.O.S », *Palchetti romani*, op. cit., p. 141 : « Chi spera la genesi di un teatro nuovo [...] guardi la varietà e aspetti da esso la farfalla che s'involerà nel sole » (Traduit par nous).

³ Id., « La nostra vita », *Ariel*, op. cit., p. 120 : « [N]ei teatri diretti da questo uomo lunare, Grande intelligente, abbiamo sempre trovato le tragedie, i drammi, le commedie, le farse che negli altri teatri non troveremo mai » (Traduit par nous).

⁴ Id., « Vecchio pagliano », *Palchetti romani*, op. cit., p. 309 : « Ecco la prova che oggi pure il nostro teatro vale quello dei vostri Reinhardt e dei vostri Tairov. Venite stasera al *Teatro Verdi*. Vedrete Leopoldo Fregoli, un attore straordinario che non solo perpetua la tradizione della *Commedia dell'Arte*, ma riassume in sé tutti i personaggi, e riporta il teatro a quella forma primitiva dell'attore unico, che gli spagnoli chiamavano Bululù » (Traduit par nous).

⁵ Id., « Considerazioni sul teatro », *Ariel*, op. cit., p. 153 : « ispirare nobiltà, grandezza, poesia » (Traduit par nous).

d'« Aventure colorée » qu'il est en train d'accomplir, touche après touche, et qu'il poursuit inconsciemment :

Face à l'offre théâtrale décevante de ces années-là, Savino erre, aspire à d'autres horizons, remue les souvenirs, opère des comparaisons impitoyables, stimule l'insatisfaction, prône la dissidence, il anticipe, en somme, la fonction qu'il allait bientôt assumer en tant que dramaturge, dès que le changement des conditions politiques semblera ouvrir de nouvelles perspectives¹.

Cette première période montre bien qu'Alberto Savinio est un critique à part, unique, où la fantaisie s'exprime souvent par l'ironie. Mais l'Italie fasciste de l'époque s'insurge de lire ce type d'article, à tel point que son article « *Il sorbetto di Leopardi* », paru le 28 janvier 1939, sera le prétexte idéal pour interrompre la revue².

Alberto Savinio pendant quelques mois se fait discret. Il revient dès la fin de l'année 1931 avec des collaborations aux hebdomadaires *Mediterraneo* et *Oggi*. Pendant cette période, il prend soin de signer ses articles par ses initiales ou des pseudonymes. 1941, sera l'année de son grand retour auprès du quotidien romain *Il Piccolo*³ dans la rubrique « *Le prime teatrali* ». Il collabore à la revue du 13 janvier au 22 avril 1941.

La contribution à cet hebdomadaire a des conséquences sur son écriture. Elle devient moins littéraire et créative, comme l'indique Marco d'Alberto :

L'urgence de devoir remettre au plus tôt la « copie » entraîne quelques défaillances d'ordre stylistique et justifie la disparition des divagations et des anecdotes qui marquaient l'originalité de *Palchetti romani*⁴.

Pendant cette brève période, il écrit intensément : quarante-trois articles en trois mois, ce qui signifie que l'écriture est quasi quotidienne et perd donc en qualité, mais gagne en gravité. Même s'il garde un œil avisé sur le public, il s'attache davantage au spectacle et à sa mise en scène. Le critique assiste à des représentations du *teatro alto*⁵

¹ *Ibidem*, p. 91 : « Di fronte alla deludente offerta teatrale di quegli anni Savino divaga, vagheggia altri orizzonti, agita i ricordi, opera confronti impietosi, stimola l'insoddisfazione, caldeggia il dissenso, anticipa insomma, la funzione che di lì a poco avrebbe preso a svolgere come drammaturgo, non appena le mutate condizioni politiche sembreranno aprire nuovi spiragli » (Traduit par nous).

² Pour plus d'informations sur cet épisode, voir Alessandro Tinterri, *Savinio e lo spettacolo*, *op. cit.*, p. 85-86.

³ Si Alberto Savinio revient à l'écriture, c'est pour des raisons économiques : « La vita io, me la guadagno scrivendo nei giornali più disparati » in « La nostra vita », *Ariel*, X, N°12, gennaio- agosto 1995 p. 120.

⁴ Marco d'Alberto, « Savinio critico teatrale », *Ariel*, *op. cit.*, p. 105 : « l'urgenza di dover consegnare al più presto il "pezzo" determina qualche cedimento stilistico e giustifica il diradarsi delle divagazioni e degli aneddoti che marcavano l'originalità di *Palchetti romani* » (Traduit par nous).

⁵ Expression emprunté à Alberto Savinio pour évoquer les pièces de Shakespeare, « Purificazione mancata », *Ariel*, *ibidem.*, p. 109.

qui font notamment résonner les mots de William Shakespeare, Henrik Ibsen ou Anton Tchekhov. Ces mises en scène soulignent une certaine gravité de l'époque :

Le théâtre [...], en raison de sa nature même, est destiné, est contraint à refléter la couleur du temps. Le théâtre est la synthèse, l'expression directe du caractère, de l'esprit et de la mentalité de l'époque. Il apparaît donc que le but du dramaturge est de représenter dramatiquement, je ne dis pas les événements de son temps (à moins qu'il ne fasse du théâtre historique), mais le caractère [...], l'esprit métaphysique de son temps¹.

Mais le texte dramatique qui a le plus marqué Alberto Savinio pendant cette période est sans aucun doute celui de l'américain Eugene O'Neill, intitulé *Le Deuil sied à Électre*. Ce texte a suscité la cohésion entre la scène et la salle :

Hier soir, dans *Lutto si addice ad Elettra* d'O'Neill, nous avons eu l'honneur d'entendre l'une des œuvres les plus vastes et profondes que l'esprit humain ait conçue. Cette trilogie en trois temps [...] a commencé à 17 h et s'est terminée à 22 h 30. En entrant au théâtre, une grande partie du public, et nous avec lui, étions censés abandonner le théâtre à la fin du second acte, c'est-à-dire à l'heure du souper. Au lieu de cela, arrivés à la fin du deuxième acte, aucun d'entre nous n'a voulu bouger de sa place, et nous sommes tous restés jusqu'à la fin du spectacle, pour ne pas manquer une seule réplique de ce texte plein de pensée et de poésie².

Si le public ne souhaite pas quitter son fauteuil ce 29 mars 1941, c'est parce que cette pièce, dans cette période d'après-guerre, associe le texte dramatique au théâtre politique et civique où il est possible de repenser la société. Alberto Savinio, dans un article de 1950, défend cette idée par le biais de la mise en scène :

La fonction de metteur en scène, de « certains » metteurs en scène, n'est pas essentiellement théâtrale. Une certaine intention politique, bien qu'encore incertaine, entre dans la fonction de certains metteurs en scène. Événement naturel en cette époque si profondément, de plus en plus profondément, politique.

¹ Alberto Savinio, « Considerazioni sul teatro », *Ariel, ibidem*, p. 152 : « Il teatro [...], per sua natura, è destinato, è costretto a riflettere il colore del tempo. Il teatro è la sintesi, l'espressione diretta del carattere, dello spirito, della mentalità dell'epoca. [...] Risulta quindi che il fine del drammaturgo è di rappresentare drammaticamente, non dico gli avvenimenti del proprio tempo (meno che quando fa del teatro storico), ma il carattere, [...] lo spirito metafisico del proprio tempo » (Traduit par nous).

² Id., « Il lutto si addice ad Elettra », *Ariel, ibidem*, p. 179 : « Ieri sera, nel Lutto si addice a Elettra di O'Neill, abbiamo avuto l'onore di udire una delle opere più vaste e profonde che mente umana abbia concepita. Questa trilogia in tre tempi [...] è cominciata alle 17 ed è terminata alle 22.30. Entrando a teatro, gran parte del pubblico, e noi con esso, ci eravamo ripromessi di abbandonare il teatro alla fine del secondo tempo, ossia all'ora regolare della cena. E invece, arrivati alla fine del secondo tempo, nessuno di noi si è voluto muovere dal suo posto, e tutti siamo rimasti fino alla fine dello spettacolo, per non perdere una sola battuta di questo testo denso di pensiero e di poesia » (Traduit par nous).

On a l'espoir que le théâtre, si vide, si vain jusqu'à hier, retrouve le sens qu'il avait d'autres fois, au temps de Thémistocle¹.

Sa collaboration à cette revue va tourner court suite à un incident qu'il relate le 21 avril 1941. Lors de la représentation du *Chat botté* de Ludwig Tieck on lui assigne un siège qui n'était pas le sien :

[...] Moi qui ai l'honneur d'être le critique de *Il Piccolo*, on m'a attribué, samedi dernier, le fauteuil *Il Lavoro Fascista*².

Très vite, cette phrase fait polémique. Alberto Savinio, dès le lendemain, le 22 avril 1941, tente de justifier sa bonne foi et en profite pour tirer des conclusions amères sur le métier de critique théâtral, conclusion qu'il donne à la revue *Dramma* :

Le métier de critique de théâtre n'est pas le meilleur métier qui soit. Il faut rapidement porter un jugement, puis, avec la même hâte [...] exposer son jugement de manière succincte, tout en essayant de lui garder un minimum de pureté littéraire.

(Nombreux sont ceux pour qui l'écriture rapide [...] est une écriture vivante. Pour ma part, mon expérience personnelle m'apprend que ces écrits très vivants sont aussi les premiers à mourir).

Il faut mesurer son jugement, l'adapter, le plier, le froisser, [...] essayer de dire et de ne pas dire en même temps, pour sauver la dignité, la susceptibilité, les intérêts de l'auteur, des acteurs, du public³.

Ce dernier commentaire montre bien qu'Alberto Savinio était fatigué de cette écriture un peu trop rapide et journalistique. Tout en restant lié au théâtre, Alberto Savinio souhaite revenir à une écriture plus poétique et narrative ; cette écriture intermédiaire débutait dans les années 20 où l'écriture théâtrale se reflète dans le récit.

¹ Id., « Un sistema di imballaggio che si chiamava poesia », *Scritti dispersi tra guerra e dopo guerra 1943-1952*, op. cit., p. 1301 : « la funzione del regista, di "certi" registi, non è puramente teatrale. Per quanto in maniera ancor incerta, entra nella funzione di certi registi una qualche intenzione politica. Naturale avvenimento in questo nostro tempo così profondamente, sempre più profondamente politico. Il teatro, così vacuo, così vano fino a ieri, si ha la speranza che riacquisti quel significato che aveva altre volte, al tempo di Temistocle » (Traduit par nous).

² Id., « Il gatto con gli stivali », *Ariel*, op. cit., p. 193 : « [...] a me che ho l'onore di essere il critico de "Il Piccolo", mi capitò sabato scorso la poltrona de "Il Lavoro Fascista" » (Traduit par nous).

³ Id., « La "parte" del pubblico », *Palchetti romani*, op. cit., p. 377 : Il mestiere di critico teatrale non è il migliore che ci sia. Bisogna farsi un giudizio in fretta, poi, con altrettanta fretta, [...] esporre il proprio giudizio in maniera succinta, e cercando di serbargli un minimo di pulizia letteraria. (Per molti, la scrittura rapida [...] è la scrittura viva. Per me, la mia esperienza personale m'insegna che queste scritture molto vive, sono anche le prime a morire). Bisogna dosare il proprio giudizio, adattarlo, piegarlo, accartocciarlo, [...] cercare di dire e assieme non dire, per salvare la dignità, la suscettibilità, gli interessi dell'autore, degli attori, del pubblico » (Traduit par nous).

Écritures intermédiales

L'exemple le plus manifeste de cette pratique est sans doute *Angélique ou la nuit de mai*¹, roman publié en 1927 par l'éditeur milanais Giuseppe Morreale, mais écrit en 1925². Ce « petit roman³ » qui raconte l'histoire d'un amour malheureux entre Angélique, danseuse dans un cabaret de seconde zone et d'un riche banquier allemand, le Baron Felix von Rothspeer, repose sur le brillant paradoxe d'unir dans un même texte, la multiplicité des genres.

Cette aventure du récit qui s'offre à nous pourrait s'apparenter à « une aventure colorée », expression empruntée à Rosso di San Secondo que ce dernier utilise comme sous-titre à sa pièce de 1919, *la Belle endormie*⁴ et dont l'œuvre affleure dans *Angélique ou la nuit de mai*. On remarque des similitudes entre Carmelina, prénom de la Belle chez Rosso di San Secondo et Angélique. Ces deux personnages participent peu ou pas du tout à l'action principale. La raison est simple : la Belle endormie, même s'il lui arrive de prendre la parole, s'endort fréquemment durant cette pièce, notamment quand elle allaite son enfant. Angélique, quant à elle, reste muette pendant tout le récit. Véritable pantin de bois, elle n'est actrice d'aucune action principale ; d'où cette volonté première de l'auteur d'inscrire comme sous-titre à son roman, « La Belle Endormie ». Aussi, les deux protagonistes, femmes faibles et fragiles se marient avec des hommes appartenant à la haute bourgeoisie : Carmelina épouse un notaire et Angélique, le Baron Felix von Rothspeer, un riche banquier allemand. Ce mariage d'intérêt cache pourtant un amour secret : chez Angélique, cet amour s'apparente à un ange ; chez la Belle, il est un de ses amis intimes, Il Nero della Zolfara.

Mais Savinio va au-delà de cet intertexte et transporte l'histoire de *La Belle endormie* dans un monde précaire où, à l'infini, la réalité et le rêve s'affirment, s'annulent, mettant ainsi en scène une écriture en constante contradiction ; écriture qui pour reprendre

¹ Voir aussi Julie Bernard, « *Angélique ou la nuit de mai* : roman protéiforme d'Alberto Savino » in *Aventure(s) du récit, Actes de la journée d'études des jeunes chercheurs du LASLAR EA 4256, organisée le 23 mars 2017 à la MRSH de l'Université Caen Normandie*, p. 27-40, http://www.unicaen.fr/recherche/mrsh/sites/default/files/public/laslar/docs/0_Aventure%28s%29_FINA_L_02.pdf, consulté le 11/01/2020.

² Voir la lettre adressée à Lamberto Picasso et datée du 7 novembre 1925, retranscrite par Alessandro Tinterri dans Alberto Savinio, *Capitano Ulisse*, op.cit., p. 139.

³ Lettre d'Alberto Savinio datée du 29 décembre 1938 et adressée à Henri Parisot in *Un'amicizia senza corpo. La corrispondenza Parisot-Savinio*, op. cit, p. 140-141.

⁴ Rosso di San Secondo, *La Bella Addormentata. Avventura colorata in tre atti con un prelludio e due intermezzi*, Roma, Casa Editrice M. Carra & C., 1919

les termes d'Ilaria Batassa « est construite sur une matrice polyédrique et kaléidoscopique qui cherche non pas la négation et le dépassement polémique, mais plutôt la nouveauté à travers le passé¹ ».

En 1925, nous avons pu voir que le théâtre faisait partie du quotidien d'Alberto Savinio. À cette date, il collabore avec Luigi Pirandello et tente de monter *Capitano Ulisse* au *Teatro d'Arte*. Il est donc naturel que le théâtre « contamine » ce roman.

Le théâtre sert tout d'abord de « toile de fond » à cette nouvelle. Angélique est une danseuse à l'*Orfeo*, théâtre que le narrateur décrit de la façon suivante :

De silencieux bouquets de fleurs peuplaient les rangées de fauteuils. D'autres fleurs et végétaux ornaient en abondance le devant de la scène².

Mais l'auteur va plus loin en associant l'écriture dramatique à l'écriture romanesque : au chapitre neuf par exemple, épisode où le Baron Rothspeer et Angélique se retrouve dans le bureau du psychiatre Rudolf von Bischoff qui a pour mission de percer le mystère de cette poupée, le discours direct cède subitement la place à des répliques théâtrales. Ce basculement d'un mode d'écriture à un autre est souligné par l'irruption de la lumière. Le chapitre débute, en effet, dans l'obscurité jusqu'à ce que le Baron tourne soudain l'interrupteur et se retrouve face au psychiatre. Les répliques sont visibles par l'enchaînement serré d'alinéas et le nom du personnage en petites majuscules ; les didascalies, quant à elles, sont mentionnées par des phrases nominales entre parenthèses et en italiques. En voici un court exemple :

LE PROFESSEUR (*au baron*) : Monsieur ?

ROTHSPEER (*présentant Angélique*) : Ma femme.

(Le psychiatre prend un siège, s'installe face à la baronne.)

BISCHOFF : Regardez-moi, madame.

(Les yeux d'Angélique se déplacent dans un mouvement circulaire, très doux, très lent.)

¹ Ilaria Batassa, « La profondità della superficie : Alberto Savinio tra mito, canone e innovazione », *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Roma, Adi editore, 2014, p. 2 : « La prosa saviniana, costruita su una matrice artistica poliedrica e caleidoscopica, non cerca tanto la negazione e il superamento polemico, quanto piuttosto la novità attraverso il passato » (Traduit par nous).

² Alberto Savinio, *Angelica o la notte di maggio*, in *Hermaphrodito e altri romanzi*, op. cit., p. 360 : « Taciti mazzi di rose popolavano le sedie in fila. Altri fiori e vegetali in quantità adornavano la ribalta » (Traduit par Jean-Baptiste Para in Alberto Savinio, *Angélique ou la nuit de mai*, Nantes, Arcane 17, 1985, p. 29).

« Ici, madame, ici ! »

(*Ils s'arrêtent tantôt sur ceux du psychiatre, tantôt sur son oreille*¹).

Cette scène, à n'en pas douter comique par ce jeu de regards et de répétitions, permet de dissoudre plus rapidement, par la représentation, la tension dramatique pour que le récit puisse se poursuivre. De ce fait, après cette rencontre avec le psychiatre, s'ensuivent les conventions typographiques traditionnelles du récit.

Savinio met aussi « physiquement » le théâtre au centre de son roman. Au chapitre cinq (cœur du récit puisqu'il se compose de onze chapitres), le roman s'interrompt pour laisser place au théâtre. Ce chapitre s'ouvre tout d'abord sur une scène entre un impresario (un régisseur) et des comédiens (Berger et Mazas) qui viennent pour interpréter un rôle. Mais problème : « il est encore tôt² ». L'action reprend donc. Il faudra attendre que ces personnages soient hors scène, hors du récit et qu'ils prennent place en périphérie du texte pour que « tout rent [re] dans l'ordre, dans la tranquillité³ ».

Cet acte de placer le théâtre au cœur du roman pourrait être perçu comme provocateur : or, il faut y voir une tentative de dévoilement, de nouveauté, une volonté de revivifier l'écriture romanesque en quête de vérité.

L'opération se répète avec la publication en 1937 de son roman autobiographique *Tragedia dell'infanzia*. Écrit au début des années 20, ce roman consacre tout un chapitre au théâtre Lanarà, un théâtre à ciel ouvert où il se rendait enfant quand il vivait encore en Grèce. La description de ce théâtre est une invitation au voyage :

Celui-ci était un théâtre d'été, qui, à l'image du Soldat de Sambre-et-Meuse, avait pour toit le ciel immense et étoilé. Ce théâtre confinait à un chantier de barques et autres embarcations de petite jauge. Derrière la palissade qui séparait le parterre du chantier, se dressait le squelette d'une mahonne placée sur ses tins. Une rangée de tournesols plantés dans des bidons de la Standard Oil fermait le parterre du côté plage. Durant les pauses du spectacle, pendant les haltes au cours desquelles hommes et instruments s'arrêtaient pour reprendre leur souffle, la respiration du ressac revenait rythmiquement de par delà la palissade. Sous les faisceaux conjugués des disques à acétylène, l'entrée de ce théâtre était une voie

¹ *Ibidem*, p. 418 : « PROFESSORE (al barone). Il signore ? ROTHSPEER (indicando l'Angelica). Mia moglie. (Il psichiatra prende una sedia, si colloca davanti alla baronessa). BISCHOFF. Guardi me, signora. (Gli occhi di Angelica si volgono intorno, dolcissimi, lenti). « Qui, signora, qui ! » (Si fermano talvolta su quelli del psichiatra, talaltra sull'orecchio) » (p. 113, pour la traduction française).

² *Ibidem*, p. 382 : « Ma è ancora presto » (p.61, pour la traduction française).

³ *Ibidem*, p. 437 : « Allora tutto rientrerà nell'ordine, nella tranquillità. » (p. 138, pour la traduction française). Cette citation est celle qu'Alberto Savinio utilise déjà dans *La morte di Niobe* en référence au théâtre de William Shakespeare.

trionfale. On passait sous un arc soutenu par des piliers dorés, au-dessus duquel brillait en demi-lune le trisyllabe *Lanarà*¹.

Ce décor habité par la mer et le ciel infini sera un leitmotiv scénographique de ses futures pièces, comme dans *Capitano Ulisse* par exemple. En effet, le décor architectural qui se fond dans le paysage naturel stimule déjà l'imagination de l'enfant qui est subjugué face à cette fantaisie :

Le golfe avec le môle d'un côté et la chaîne des montagnes lointaines : c'étaient les mêmes et pourtant j'avais de la peine à les reconnaître. Quelle ressemblance ambiguë est-ce là que celle qui fait une chose à la fois semblable à elle-même et différente ? L'art s'empare du spectre des choses et le fixe à jamais. L'art surprend la nature dans son état de folie. Peint, le golfe était plus beau qu'au naturel.

Ce scénographe était un chasseur de spectres. Combien peu vériste était sa toile de fond, on s'en apercevait surtout en considérant comment était représentée la mer, laquelle, s'étendant partout ailleurs comme une huile, se cabrait sur le devant sous l'effet d'une bourrasque soudaine et dressait de gigantesques lames avec leurs boucles d'écume².

En observant ce décor vraisemblable et non vériste, l'enfant est ainsi très tôt « initié aux mystères du théâtre. » Il comprend que cet art qui « s'empare du spectre des choses » soulève ainsi le voile et montre la face cachée, le côté occulte des choses.

Or, le néophyte confesse sa peur de s'aventurer dans ce nouvel univers. Il indique dans *Tragédie de l'enfance* que « sans [son] père pour [le] guider, jamais [il] ne [se serait] risqué dans un lieu aussi fascinant et terrible³ ». Ce lieu fascinant et terrible est le lieu où

¹ Id., « Tragedia dell'infanzia », in *Hermaphrodito e altri romanzi, op. cit.*, p. 506 : « Era un teatro estivo che a imitazione del soldato di Sambra e Mosa, aveva per tetto il cielo vastissimo e stellato. Il teatro confinava con un cantiere di barche e altro naviglio di piccola stazza. Dietro l'assito che separava la platea dal cantiere, sorgevo lo scheletro di una maona alta sulle taccate. Una fila di girasoli piantati dentro latte della Standard Oil, chiudeva la platea dalla parte della marina. Nelle pause dello spettacolo, nelle soste in cui uomini e strumenti si fermavano a riprender fiato, tornava a ritmo di là dallo steccato il respiro della risacca. Sotto i fasci coniugati dei dischi ad acetilene, l'ingresso del teatro era una strada trionfale. Si passava sotto un arco sorretto da pilastrini dorati, sul quale brillava a mezzaluna il trisillabo "Lanarà" » (Traduit par Michel Arnaud in Alberto Savinio, *Maupassant et l' "Autre" suivi de Tragédie de l'enfance et de C'est à toi que je parle, Clio*, Paris, Gallimard, 1977, p. 156).

² *Ibidem*, p. 513 : « Il golfo, il molo da un lato, l'anello dei monti lontani : erano quegli stessi, eppur stentavo a riconoscerli. Quale ambigua somiglianza è questa, che fa la cosa simile a se stessa e assieme diversa ? L'arte coglie lo spettro delle cose e lo fissa per sempre. L'arte sorprende la natura nel suo stato di pazzia. Dipinto, il golfo era più bello che al naturale. Quell'ignoto scenografo era un cacciatore di spettri. Quanto poco verista fosse il suo telone di fondo, appariva dal mare soprattutto che stendendosi per tutto altrove liscio come un olio, sul davanti s'impennava in una burrasca improvvisa, e rizzava dei cavalloni altissimi e bocolati di spuma » (p. 163, pour la traduction française).

³ *Ibidem*, p. 508 : « Senza la guida di mio padre, non mi sarei mai arrischiato in luogo così fascinoso e terribile. Virgilio è pur sceso all'inferno dietro la guida di Sibilla » (p. 158, pour la traduction française).

les interdits sont abolis : l'enfant y découvre le vice, la sensualité, la sexualité. Alberto Savinio, devenu adulte, n'hésitera pas à comparer le théâtre à une maison de prostitution :

Quant à nous, si nous devons trouver une parenté au théâtre, nous lui accorderons plutôt celle du lupanar ; ils sont frères et par la fin que l'un et l'autre visent, et par la fascination qui les entoure¹.

Dans la scène finale du « théâtre Lanarà », l'auteur évoque un épisode où le public s'insurge contre la nudité de l'actrice qu'il traite de Cabotine ; l'enfant, lui, tombe sous le charme de cet « Apollon-Apollone » sensuel :

Nulle étoffe, nul ornement rien ne gâtait la ligne parfaite du maillot de couleur de chair. La main droite au repos sur la cuisse, la gauche tenait la lyre dont la base était appuyée au creux de la hanche. Des traces d'anciennes sueurs répandaient sous son aisselle une ombre de mystère. Sous la laine très adhérente, le delta sacré était aussi noir qu'un symbole de mort. Plusieurs fois, dans les églises grecques, j'avais contemplé l'œil de Dieu enfermé dans son triangle. Au delta sacré qui sur-le-champ attira mon regard, s'associa la terrible image de l'œil de Dieu enfermé dans son triangle².

En colère contre ce public, l'enfant souhaite sauver cette représentation d'Éros :

Le drame Lanarà grandissait dans l'ombre.
Mon esprit se troublait.
Maintenant que la possibilité de les mettre en œuvre était passée pour toujours, mille moyens, l'un plus héroïque que l'autre, s'offraient à moi de sauver l'admirable excitatrice de la colère populaire.
La colère durcissait ma mâchoire³ !

Ce n'est qu'à l'âge adulte et devenu artiste qu'il prendra sa revanche et qu'il fera du plateau le lieu du désir infini.

¹ *Ibidem* : « Per noi, dovendo trovare una parentela al teatro, gli daremmo piuttosto quella del lupanare : fratelli e per il fine che entrambi perseguono, e per il fascino che li circonda » (p. 158, pour la traduction française).

² *Ibidem*, p. 523 : « Non un panno, non un'aggiunta, nulla incrinava la lineatura perfetta della maglia carnicina. La destra in riposo sulla coscia, la sinistra reggeva la lira, la quale con la commessura delle corna poggiava sul cavo dell'anca. Tracce di antichi sudori spandevano sotto l'ascella un'ombra di mistero. Sotto la lana aderentissima, il sacro delta nereggiava come un simbolo di morte. Nelle chiese greche più volte avevo mirato l'occhio di Dio chiuso nel triangolo. Al sacro delta che di colpo attrasse il mio sguardo, l'orrenda immagine si associò dell'occhio di Dio chiuso nel triangolo » (p. 173, pour la traduction française).

³ *Ibidem*, p. 528-529 : « Il dramma del Lanarà ingigantiva nel buio. La mente mi si smarriva. Mille modi, uno più eroico dell'altro, mi si offrivano di salvare la mirabile suscitatrice dell'ira popolare, ora che la possibilità di attuarli era passata per sempre. L'ira m'induriva le mascelle » (p. 178, pour la traduction française)

Suite à ces écritures intermédiatiques, Alberto Savinio va plus loin dans sa démarche, et suivant les pas de son père spirituel Luigi Pirandello, il adapte sur scène deux nouvelles issues de son recueil *Toute la vie : La famiglia Mastinu* et *Il suo nome*, adaptations que nous évoquerons dans les prochains chapitres.

Cet intermède démontre qu'Alberto Savinio ne s'est jamais réellement détaché du théâtre. Les différentes activités qu'il pratique pendant cette période (et qu'il poursuit ensuite) lui permettent de chercher un nouveau langage théâtral où une relation étroite entre les mots et les choses se crée. Les mots se convertissent en objets et les choses expriment un nouveau langage. Alberto Savinio comprend ainsi que « tout est parole » au théâtre. Il est temps pour l'artiste de reprendre cette conversation interrompue. Retour sur scène. Début de l'acte deux.

**ACTE II — LE HUIS CLOS : ESPACE DE L'ENTRE-DEUX,
LIEU DU DIVERTISSEMENT**

CHAPITRE 1. LE THÉÂTRE DE LA MÉMOIRE DANS UNE BOÎTE À JOUJOUX

1945, signe le grand retour d'Alberto Savinio au théâtre avec la pièce intitulée *Il suo nome*¹. Ce texte théâtral n'est pas une création originale. Il résulte d'une adaptation de la nouvelle éponyme², publiée en 1943, qui recèle un intertexte conradien et pirandellien. Par ce procédé intermédiatique et de mise en abyme, Alberto Savinio révèle son goût pour le dilettantisme et le jeu qui abolit la frontière entre les genres littéraires. Il fait du théâtre, le lieu de rencontre et de communication entre les arts où les mots, tous les mots, sont protagonistes. Le rideau se lève donc sur un théâtre de paroles.

1.1 Un récit, au cœur³ du récit

Il suo nome (version narrative) est l'histoire de Lodovico qui, pour vaincre son ennui dans une chambre d'hôtel lugubre au bord de la mer, relate une occasion manquée, celle de séduire la jeune fiancée d'Enrico, son ami soldat, mort au combat. Cette nouvelle, publiée au lendemain de la guerre, est un écho direct au « your name⁴ » conradien présent dans *Au Cœur des ténèbres* de Joseph Conrad dont Savinio ne cesse de témoigner son admiration dans de nombreux articles. C'est le cas notamment en 1948 :

Je ne trouve plus de livres à lire. Quand il m'arrivait d'en trouver, je lisais les livres de Conrad. Avec grand plaisir. Un de ces auteurs qui plus te kidnappent, plus te libèrent des choses à oublier. Son pas est lent et sûr. Sages sont les choses qu'il te dit ; pleines, calmes comme les choses que dit Brahms⁵.

¹ La version théâtrale a été publiée dans la revue « Maschere », le 15 juin 1945.

² *Il suo nome* (version narrative) a été publié tout d'abord en février 1943 dans la revue « Documentto » accompagné de deux dessins de l'auteur pour être ensuite inséré dans le recueil de nouvelles *Tutta la vita* publié en juin 1946 chez son ami et éditeur Valentino Bompiani, alors que le colophon indique la date de 1945.

³ Allusion à l'intertexte conradien. Joseph Conrad, « Heart of darkness », *Jeunesse, Blackwood's Magazine*, 1902.

⁴ Expression que l'on peut traduire par « son nom » ou « votre nom » comme le fait remarquer Marie-José Tramuta dans son article « Son nom d'Alberto Savinio, de l'informe du nom au difforme du théâtre » in Marie-José Tramuta et Yannick Butel, *De l'informe, du difforme, du conforme au théâtre : sur la scène européenne, en Italie et en France*, LEIA, Vol. 15, Bern, Peter Lang, 2016, p. 35-44.

⁵ Alberto Savinio, *Scritti dispersi, op. cit.*, p. 855 : « Non trovo più libri da leggere. Quando ancora ne trovavo, leggevo i libri di Conrad. Con grandissimo diletto. Uno degli autori che più rapiscono, più ti staccano dalle cose da dimenticare. Lento e sicuro il suo passo. Buone le cose che ti dice, e piene, calme come le cose che dice Brahms. » (traduit par nous).

De nombreux chercheurs ont déjà évoqué cet intertexte conradien et montrent comment Alberto Savinio s'inspire des derniers instants de cette nouvelle¹. Il réécrit notamment le passage où Marlow se rend chez la fiancée de Kurtz pour lui remettre les lettres qu'elle lui avait écrites. Alessandro Tinterri nous fait remarquer ce jeu mimétique² :

Elle me désigna une chaise. Nous nous assîmes. Je posai le paquet doucement sur la petite table, et elle mit la main dessus... — Vous l'avez bien connu... murmura-t-elle, après un moment de silence endeuillé³. (Conrad)

Elle lui désigna de la main un fauteuil auprès de celui où elle-même avait pris place, et Lodovico, une fois assis, pencha son buste [...] et déposa le paquet de lettres [...] sur la petite table [...] Elle ne prit pas le paquet, mais posa sa main dessus [...] et poussa un long soupir. [...] « Vous étiez amis⁴ ». (Savinio)

Véritable palimpseste, le texte conradien est l'occasion pour Alberto Savinio de jouer avec sa propre mémoire. Une mémoire des mots, plus ou moins, précise⁵ : il s'accroche à ce qui l'a marqué comme l'épilogue, nous l'avons dit, mais aussi le leitmotiv des ténèbres qui se manifeste dans sa version narrative et théâtrale par un jeu chromatique entre le noir et blanc et qui n'est pas sans rappeler l'obscur période endurée par l'Europe ces dernières années⁶.

¹ Pour un approfondissement sur cette question de l'intertexte conradien au sein de cette nouvelle, nous vous renvoyons aux études menées par Marie-José Tramuta, *op. cit.* ; Alessandro Tinterri, « Nota a *Il suo nome* » in Alberto Savinio, *Alceste di Samuele e atti unici*, Milano, Adelphi, 2007 (1^{ère} Éd. 1991), p. 342-346 ; Alessandro Tinterri, *Savinio e lo spettacolo*, *op. cit.* ; Franco Vazzoler, « *Il suo nome* : metateatro e intersessualità », *Ariel*, *op. cit.*, p.69-87 ; Chiara Tonetto, « Alcune considerazioni su *Il suo nome* di Alberto Savinio », *Rivista di letteratura teatrale*, n. 8, Pisa, Fabrizio Serra Editore, 2015, p.143-153.

² Alessandro Tinterri, *Savinio e lo spettacolo*, *op. cit.*, note 1, p. 130.

³ Joseph Conrad, *Au cœur des ténèbres*, traduit de l'anglais par J.-J. Mayoux, Paris, Flammarion, 1989, p.198.

⁴ Alberto Savinio, « *Il suo nome* », *Tutta la vita*, Adelphi, Milano, 2011, p. 36 : « Essa accennò con la mano una poltrona di fronte a quella sulla quale ella stessa si era seduta, e Ludovico quando fu seduto avanzò il busto, [...] depose [...] il pacchetto delle lettere su un tavolino [...]. Essa non prese il pacchetto ma vi posò sopra la mano [...] e sospirò lungamente. "Eravate amici"» (Traduit par Nino Franck in Alberto Savinio, « *Son nom* », *Toute la vie*, Paris, Gallimard, 1975, p. 27-28). Contrairement à Alessandro Tinterri qui choisit la version théâtrale, nous prenons le parti de reporter la version narrative, plus pertinente à notre goût, car plus proche du texte conradien.

⁵ Le deuil chez la fiancée de Kurtz se trouve atténué chez Savinio, notamment dans la version théâtrale. Alberto Savinio choisit de transposer le deuil de la jeune femme sur les murs blancs de sa maison qui ressemble à une tombe.

⁶ Au début des années quarante, Alberto Savinio prend vite conscience du devoir moral et civique des intellectuels. *Sorte dell'Europa* publié en 1944 en est une preuve tangible tout comme le projet d'écrire sa *Nuova enciclopedia* (publiée à titre posthume en 1977), écho ironique et provocateur à la *Nuova enciclopedia italiana* où figure un article écrit par Benito Mussolini sur le fascisme. Dans la préface de *Tutta la vita*, Alberto Savinio évoque aussi un « supercivismo » (*Tutta la vita*, Milano, Adelphi, 2011, p.

Mais de ce texte, Alberto Savinio retient surtout « la difformité de la parole¹ ». En effet, pendant cet épisode final, Marlow comme Lodovico mentent à la fiancée. Pour jouir des biens de la « belle », ils lui disent que dans son dernier rôle, le soldat aurait prononcé son nom. Or ces « borborygmes *post-mortem*² » étaient-ils compréhensibles ? Nous pouvons en douter. C'est ainsi que Marlow use à trois reprises de l'interjection « Horror ! Horror ! Horror ! » et que Lodovico répète sans relâche et dans un rire incessant le patronyme grotesque de la jeune femme « Chiappadoro³ ».

Le second intertexte appartient à l'univers pirandellien, artiste qu'il considère, mais faut-il le rappeler, comme un père et un maître. Paolo Puppa, dans son article « Savinio versus Pirandello⁴ » remarque que le leitmotiv du géranium présent dans *Il suo nome* rappelle une nouvelle pirandellienne intitulée, *Di sera, un geranio*. Cette nouvelle publiée en 1934 évoque la mort d'un homme dont on ne connaît pas le nom. Après son dernier soupir, le défunt voit son corps l'abandonner tout comme les objets qui lui ont appartenu. Le final, ouvert à de multiples interprétations, évoque un thème qui hante toutes les dernières nouvelles à la fin de la vie de l'artiste : celui du mystère qui attend l'homme après la mort, représenté par l'image de ce géranium qui scintille dans la nuit au fond du jardin⁵. Alberto Savinio, dans la nouvelle et dans la version théâtrale, reprend cette image métaphorique :

12). L'adaptation cinématographique en 1979 de Francis Ford Coppola du roman de Joseph Conrad intitulée *Apocalypse Now* évoquant la guerre de Vietnam poursuit sur cette voie et donne une image beaucoup plus engagée et incisive des artistes au cœur de la société.

¹ Marie-José Tramuta, « *Son nom* d'Alberto Savinio : de l'informe du nom au difforme du théâtre », *op. cit.*, p. 36. Marie-José Tramuta s'appuie sur une citation de Richard Pedot, « *Heart of darkness* de Conrad », in *Le sceau de l'inhumain*, Nantes, Éditions du Temps, 2003, p. 8 : « En dépit de toutes les indécisions autour du dernier énoncé de Kurtz, Marlow choisit de retenir un message qui donne sens à l'insensé, un non à l'innommable. Comment savoir en effet, s'il a eu affaire à des mots, ou à des sons bruts, un rôle de mourant. [...] Se ressent ici une urgence, l'urgence de convaincre, d'articuler un sens à partir de rien, d'un souffle au bord de l'extinction pour exorciser le vide. »

² *Ibid.*, p. 36.

³ Traduit par Nino Franck par l'expression de « Croupe d'Or » in Alberto Savinio, *Toute la vie*, *op. cit.*, p. 34.

⁴ Paolo Puppa, « Savinio versus Pirandello », *Ariel, quadrimestrale di drammaturgia dell'Istituto di Studi Pirandelliani e sul Teatro Italiano Contemporaneo*, *op. cit.*, p. 89-101.

⁵ Luigi Pirandello, « Le soir, un géranium », *Nouvelles complètes*, coll. Quarto, Paris, Gallimard, 2000, p. 1796 : « - Oh regarde en bas, dans le jardin, ce géranium rouge. Comme il flamboie ! Pourquoi ? Le soir, certaines fois, c'est ainsi qu'à l'improviste une fleur flamboie dans les jardins. Et personne ne peut en donner la raison » (Traduit de l'italien par Georges Piroué, Henriette Valot et Hélène Leroy).

Accoudée à une fenêtre auprès d'un pot de géranium [...] une jeune fille regarde le train de Lodovico avec une tristesse immobile et infinie, comme si ce train [...] allait emporter ses derniers espoirs¹. (version narrative)

Devant la toile de fond noir, un petit décor descend, représentant la façade intérieure d'une petite gare ferroviaire, à mi-hauteur une avancée de toit avec des franges en fer forgé, une grande horloge au centre indiquant 16 h 23 et au-dessus de l'avancée de toit une fenêtre et une femme « accoudée » sur le rebord, à côté d'un pot de géraniums. Elle est vêtue de noir et son visage est « neutralisé » par un voile ou une peau qui annule ses traits². (version théâtrale)

L'association d'idées « géranium mort » se trouve renforcée par cette femme-fantôme qui n'est autre que la fiancée d'Enrico. Par cet intertexte pirandellien, par cette adaptation savinienne de *Il suo nome*, nous remarquons que la pratique intermédiaire unit ces deux artistes et ce lien se renforce au moment où la nouvelle devient pièce de théâtre. Il faut savoir que Luigi Pirandello adaptera plus de vingt-sept nouvelles en pièces de théâtre, la plus connue étant sans doute, *Ce soir, on improvise* (adaptation de la nouvelle, *Leonara, adieu !*). Dans le recueil *Tutta la vita*, Alberto Savinio, quant à lui, adapte deux nouvelles au théâtre : *Il suo nome* et *La famiglia Mastinu*. Cette proximité entre les deux artistes n'est pas sans rappeler aussi leur vive collaboration au début des années 20, comme nous l'avons vu en première partie. L'ombre³ de Luigi Pirandello erre encore et toujours dans la production artistique de l'artiste et notamment dans cette nouvelle entreprise : rappelons uniquement que Lodovico (dérivé de Luigi), protagoniste de la version narrative et théâtrale arrive au début du récit en gare de Fabàra, ville où habite la fiancée de son défunt ami Enrico et « nom antique de Favara, ville près de Kaos où Pirandello vit le jour⁴ ». Ce texte chromatique met en présence le blanc, somme de toutes les couleurs et symbole de l'aventure colorée savinienne, au noir du théâtre

¹ Alberto Savinio, *Tutta la vita*, op. cit., p. 17 : « Aggomitata a una finestra accanto a un vaso di gerani [...] una ragazza guarda il treno di Lodovico con tristezza immobile e infinita, come se quel treno [...] si dovesse portar via con sé la sua ultima speranza » (Traduit par nous).

² Id, « Il suo nome », *Alceste di Samuele e atti unici*, op. cit., p. 205 : « Davanti al fondale nero, scende uno scenarietto che rappresenta la facciata interna di una piccola stazione ferroviaria, la tettoia a metà muro con la frangetta di ferro battuto, un grande orologio nel mezzo che indica le 16 e 23, e sopra la tettoia una finestra e una donna “aggomitata” al davanzale, accanto a un vaso di gerani.[...] è vestita di nero e ha la faccia “neutralizzata” da un velo o pelle aderente che annulla i tratti » (Traduction de Marie-José Tramuta et Mohamed Bencella, in Marie-José Tramuta et Yannick Butel, *De l'informe, du Difforme, du Conforme au théâtre*, op. cit., p. 116).

³ Nous verrons que, dans la version théâtrale, l'ombre est un véritable procédé dramaturgique.

⁴ Marie-José Tramuta, op. cit., p. 37.

pirandellien¹ qui absorbe toutes les couleurs. Cet effet de miroir s'opère notamment sur scène par le dédoublement des ouvriers en noir et en blanc² :

L'Ouvrier I se lève, va vers la porte par laquelle entre le public, feint de prendre une chaise et de venir la placer au centre de l'hyposcénium, autrement dit dans l'espace vide entre la scène et la première rangée de fauteuils ; après quoi, il retourne s'asseoir sur les marches. En même temps, et en synchronie parfaite, un Ouvrier tout à fait identique à l'Ouvrier I, mais vêtu d'un uniforme blanc et coiffé d'une casquette blanche, le visage et les mains blancs également, tel une statue de plâtre (réplique « blanche » de l'Ouvrier I) entre en scène par la gauche tenant une chaise qu'il va déposer au centre de la scène, à l'endroit où l'Ouvrier I a feint de déposer la chaise, de sorte qu'il exécute « réellement » ce que l'Ouvrier sombre I exécute « fictivement ». Après quoi, et pendant que l'Ouvrier I retourne s'asseoir sur les marches, l'Ouvrier blanc sort de scène³.

Ces ouvriers en noir qui restent au pied de la scène pourraient symboliser le théâtre inachevé de Luigi Pirandello. En effet, ce dernier meurt avant d'avoir pu terminer *I Giganti della Montagna*, avant d'avoir trouvé le passage d'un monde à un autre et rejoindre « la terre promise⁴ ». Alberto Savinio, le fils spirituel de Pirandello, qui a trouvé l'issue, poursuit donc seul le voyage, un voyage qui entraîne son protagoniste de l'obscurité à la lumière : *L'Aventure Colorée* reprend. Lodovico entre en scène.

¹ Alberto Savinio, *Capitano Ulisse*, op. cit., p. 18 : « Il teatro di Pirandello, il solo che sia sopravvissuto alla rovina del teatro, il teatro di Pirandello che pure è così grave, così serio che non trova più alberghi da riposare e gli tocca andar ramingo come un dio senza templi, il teatro di Pirandello è un teatro nero. Nell'*Avventura colorata*, l'uomo attore sale a una biologia superiore. Acquista il senso totale, assume il comando supremo di se stesso. » (« Le théâtre de Pirandello – le seul qui ait survécu au naufrage du théâtre –, le théâtre de Pirandello – si grave et si sérieux que, ne trouvant plus de logis où se reposer, doit battre l'estrade comme un dieu sans temples – ; le théâtre de Pirandello est un théâtre noir. Dans *L'Aventure Colorée*, l'homme acteur accède à une biologie supérieure. Il a une perception totale et acquiert une maîtrise absolue de soi » p. 14-15, pour la traduction française).

² Les ouvriers I et II sont « en uniforme noir, coiffés d'une casquette » et sont dans le parterre alors que les ouvriers en blanc, répliques conformes aux ouvriers I et II noirs, sont sur la scène.

³ Alberto Savinio, « Il suo nome », *Alceste di Samuele...*, op. cit., p. 204-205 : « *La I Maschera si alza della scaletta, va fino alla porta della platea, finge di prendere una sedia e di venire a collocarla in mezzo all'iposcenio, ossia nello spazio vuoto tra il palcoscenico e la prima fila di poltrona; dopo di che torna a sedere sulla scaletta. Contemporaneamente, e con sincronia perfetta, una Maschera del tutto identica alla I Maschera ma vestita di una uniforme bianca, con berretto bianco e faccia e mani egualmente bianche come una statua di gesso (replica « bianca » della I Maschera) entra in scena da sinistra reggendo una sedia che va a deporre in mezzo al palcoscenico, in linea col punto ne quale la I Maschera ha finto di deporre la sedia, ossia esegue « al vero » ciò che la I Maschera Scura esegue « per finta ». Dopo di che, e mentre la I Maschera Scura torna a sedere sulla scaletta, la Maschera Bianca esce di scena » (Traduit par Marie-José Tramuta et Mohamed Bencella, op.cit., p. 115).*

⁴ Alberto Savinio, *Palchetti Romani*, op. cit., p. 65 : « [...] Pirandello [...] è morto in vista della Terra Promessa. *I Giganti della Montagna* sono la « Sua » Terra Promessa. » ([...] Pirandello[...] est mort en vue de la Terre promise. *Les Géants de la Montagne* sont sa Terre Promise », traduit par nous).

Ce jeu intertextuel révèle donc que le récit savinien est un texte hybride dont la matrice repose sur le mélange ironique des genres et des formes. Le dilettantisme est protéiforme : de la page au plateau, il n'y a qu'un pas¹.

1.2 D'une rive à l'autre

En confrontant la version narrative à celle théâtrale, on remarque que le texte subit peu de variations. Ce texte reflète une écriture narrative par essence « dramaturgique » où les images occupent une place prédominante, où « chaque mot *se donne en spectacle* et ce spectacle lexical, nous le saisissons mieux avec nos yeux que par l'ouïe² ».

Alberto Savinio s'amuse donc à faire vivre ces deux modes d'écriture : il « cherche un lien entre l'intrigue et la forme, ou plus encore, il cherche à établir un dialogue entre les deux³ ». Bien plus qu'un lieu métaphorique, le théâtre, et plus particulièrement le plateau, est ici appréhendé comme le lieu des solutions techniques en mesure de supporter et perfectionner des stratégies narratives. Alors que le récit alterne entre l'évocation du souvenir et la vision de Lodovico nu et prostré dans sa chambre, entre l'analepse et le présent d'énonciation⁴, la scène permet au protagoniste de raconter à la fois son occasion manquée (aspect diégétique) et de la re-vivre (aspect théâtral). La scène est donc un lieu particulier et étrange, une « boîte à souvenirs ».

Dos au public⁵, le rideau levé, Lodovico cherche, au fond de lui, cet épisode du passé pour le raconter sur scène. Plus il cherche dans sa mémoire, en faisant les cent pas

¹ Alberto Savinio, « *Il suo nome* », *Alcesti...*, *op. cit.*, p. 203 : « *Con due salti, Lodovico sale sul palcoscenico [...]. (En deux bonds, Lodovico monte sur scène [...])* » (p. 114, pour la traduction française).

² Id., *L'intensité dramatique de Leopardi*, traduit de l'italien par Philippe. Di MEO, Paris, Allia, 1996, p. 39.

³ Chiara Tonetto, « Alcune considerazioni su *Il suo nome* di Alberto Savinio », *Rivista di letteratura teatrale, op. cit.*, p. 143 : « È certo nel caso de *Il suo nome* che Savinio cerca un legame tra trama e forma, o meglio, cerca di stabilire un dialogo tra esse » (Traduit par nous).

⁴ Pour justifier de ce va-et-vient temporel au cœur de la version narrative, citons cet exemple extrait d'Alberto Savinio, « *Il suo nome* », *Tutta la vita, op. cit.*, p. 20 : « Lodovico sta supino sul letto, rievoca un episodio della sua vita inutile, il ricordo di una delle sue tante occasioni mancate. La noia lo divora e per aggrapparsi alla vita egli va ricomponendo questo ricordo con la diligenza di un mosaicista che colloca a una a una le tessere sul sottofondo. Fruga le caselle della sua memoria e una dopo l'altra le svuota. Ritrova non i soli fatti di allora ma anche i segreti emersi dall'oscuro fondo dei fatti [...] » (« Couché sur son lit, Lodovico évoque un épisode de sa vie inutile, le souvenir d'une de ses nombreuses occasions manquées. L'ennui le ronge, et, pour sa rattracher à la vie, il recompose ce souvenir avec l'assiduité d'un mosaïste qui place une à une ses tesselles. Il fouille dans les casiers de sa mémoire et les vide l'un après l'autre. Il ne retrouve pas que les faits d'autrefois, mais également les secrets affleurés du fond obscur des faits [...] »), p.17, pour la traduction française).

⁵ Alberto Savinio, « *Il suo nome* », *Alcesti di Samuele...*, *op.cit.*, p. 205 : « Lodovico siede sulla scena, le spalle rivolte al pubblico, e guarda il fondo della scena » (« Lodovico s'assoit sur la chaise, le dos tourné au public, il regarde le fond de la scène. ») p. 115, pour la traduction française).

sur un plateau vide, plus ce narrateur-acteur fait entendre son histoire. Ainsi, au fur et à mesure de cette logorrhée, la scène s'agrémente d'éléments du récit. Mais là encore, les apparitions se font progressivement : tout d'abord les sons, avec le sifflement du train qui entre en gare dans cette « capitale du silence » puis les images. La scénographie simpliste ne cherche pas à créer un effet de réel, mais souhaite donner au spectateur une vision subjective de cette histoire, caractéristique propre du souvenir.

Guidés par les mots de Lodovico, les différents éléments qui composent le plateau, véritable espace mental du protagoniste, se mettent en place et le lecteur-spectateur voit peu à peu le *flash-back* se matérialiser. La double temporalité, présente dans le récit, s'efface sur scène, au profit de la juxtaposition du passé et du présent, comme le souligne un ouvrier du spectacle :

Ici, on peut dire « se rencontrent » ou « se sont rencontrés », ou « se rencontreront ». Ici, les choses ne suivent pas l'irréversible course du temps où ce qui vient après ne peut venir avant et inversement. Ici, c'est la mémoire qui opère et les choses adviennent grâce à l'esprit¹.

Alberto Savinio use de tous les procédés théâtraux possibles pour rendre visibles et plastiques le souvenir et la duplicité folle du protagoniste. Confrontons, en guise d'exemple, l'extrait narratif et théâtral où Lodovico et la Fiancée évoquent Enrico :

« vous étiez amis », dit-elle [...].

« Des frères », confirma Lodovico, qui eut bien de peine à reconnaître sa voix, car à présent cet organe aussi avait la nuance blême, exsangue des voix de moribonds.

Ces deux répliques tombèrent dans un silence gavé de choses encore inexprimées, mais présentes. Dans la demi-obscurité du salon, deux cœurs énormes resplendissaient, invisibles, qui s'approchaient lentement l'un de l'autre, débordant de sentiments intimes et bavochant des confidences. Et lorsque ces deux cœurs s'atteignirent, l'un ouvrit au milieu de sa paroi tumescence une bouche molle et grasse, pour aussitôt entreprendre de susurrer « son histoire » à l'oreille en forme de coquillage flasque qui s'était ouverte sur la paroi de l'autre cœur.

Le son inattendu de sa propre voix rappelait à Lodovico le fausset des masques, et ce souvenir le troubla à tel point qu'il faillit prendre les choses à la blague. Il songea également à la force de la contagion, à la rapidité avec laquelle l'imitation se produit. « Je singe déjà sa voix, se dit-il : si je n'y prends garde, je risque de devenir moi-même une femme, tout endolorie et perpétuellement fiancée à un souvenir. »

¹ *Ibid.*, p. 224 : « Qui non si può dire "s'incontrano", o "si sono incontrati", o "s'incontreranno". Le cose qui non seguono l'irreversibile corteo del tempo, dove quello che viene dopo non può andare prima o viceversa. Qui opera la memoria e le cose avvengono per virtù di mente » (p. 131, pour la traduction française).

Après, Lodovico, et il a oublié à présent comment cela s'est produit, se met à raconter la fausse histoire d'Enrico, sans toutefois ne jamais détacher de sa pensée de l'histoire véritable, comme par une gageure téméraire, par une fanfaronnade risquée, en savourant le danger qu'il frôle à tout moment au cours de son récit, la menace d'un oubli qui lui ferait prononcer subitement ce que son esprit pense, mais que sa bouche ne doit pas articuler et qui finirait par mettre en pièce sa fiction fragile à l'extrême.

Il disait : « C'était une existence pleine de privations, de labeurs, épuisante qu'il endurait avec l'âme d'un héros et la patience d'un saint » et il disait en même temps : « une vie de fainéant et de porc, tout entière occupée à des actions abjectes et à de sales passe-temps. »

Il disait : « Il a tout supporté pour se rendre digne de vous et revenir un jour en mesure de vous rendre heureuse », et il disait en même temps : « Il ne se souvenait de toi que pour rigoler et t'appeler "[cette idiote]1" ; et s'il songeait à rentrer un jour en Europe et à respecter son engagement de t'épouser, c'était uniquement parce qu'il voyait là l'unique moyen de te dépouiller de tout ton fric. »

Il disait : « pas un jour où il n'ait pas pensé à vous : c'est à vous qu'il vouait ses heures de travail, à vous celles où il prenait un court repos, qu'il méritait bien », et il se disait en même temps : « Il passait sa journée à roupiller et ses nuits dans des orgies, en gaspillant les fafiots que tu lui envoyais si ponctuellement, espèce d'idiote. »

Il disait : « Son travail incessant et l'air intoxiqué de ce pays ont eu raison de lui. Il a persévéré, mais, de jour en jour, ses forces diminuaient. Tant et si bien qu'une fois il a craqué : et, constamment fidèle à votre souvenir, il s'est préparé chrétiennement à mourir », et il se disait en même temps : « Il a attrapé la syphilis, qui, en deux temps, trois mouvements, l'a rendu chauve et édenté, a rempli son corps de pustules, a couvert ses yeux d'une résine purulente. »

Lodovico s'ébaudissait à ces locutions si nouvelles sur ses lèvres, telles que « constamment fidèle », « chrétiennement », et ainsi de suite. Il n'avait jamais prononcé un aussi long discours, surtout un discours en « partie double », un discours comportant pareil « contrepoint ». [...] une fugue à deux voix, l'une sonore, l'autre silencieuse². (version narrative)

¹ Nous préférons traduire « quella scema » par « cette idiote » comme Marie-José Tramuta et Mohamed Bencella le suggèrent p. 133 pour la traduction théâtrale. Nino Frank traduit ce groupe nominal par « cette conasse » qui, à notre sens, semble peu approprié.

² Alberto Savinio, « Il suo nome », *Tutta la vita*, *op. cit.*, p. 36-39 : « “Eravate amici”, ella disse [...]. “Come fratelli” confermò Lodovico e stentò a riconoscere la sua propria voce, perché ora questa pure aveva lo smorto, l'esangue di una voce di moribondo. Queste due battute scesero in un silenzio tumido di cose ancor inespresse ma presenti. Nella penombra del salotto fosforeggiarono due cuore enormi che lentamente si avvicinavano uno all'altro, traboccando sentimenti intimi e sbavando confessioni. E quando i due cuori vennero a contatto, uno aprì nel mezzo della sua parete rigonfia una bocca morbida e grassa, e cominciò a sussurrare all'orecchi che a forma di molle conchiglia si era formato sulla parte dell'altro, la “storia di lui”. A Lodovico il suono inaspettato della sua propria voce ricordò il falsetto delle maschere, e questo ricordo lo distrasse a tal segno che fu a un pelo dal buttarsi allo scherzo. Lodovico pensò anche alla forza del contagio, alla rapidità con che il contagio opera. “Già rifaccio la sua voce” si disse Lodovico. “Se non ci bado rischio di diventare io stesso donna, e dolorante, e fidanzata perpetua di un ricordo”. Poi Lodovico, e ora non ricorda più come, comincio a narrare la falsa storia di Enrico, ma senza mai staccare la mente della storia vera, come per un esercizio pericoloso, per una rischiosa spavalderia, assaporando il pericolo che egli rasentava filo in quella narrazione, la minaccia di una dimenticanza che d'improvviso gli facesse pronunciare quello che la mente pensava ma la bocca non doveva dire, mandando a soquadro la fragilissima finzione. Diceva : “Fu una vita di stenti continui e di spossanti gli uni e le altre con animo di eroe e pazienza di stato”, e contemporaneamente pensava : “Fu una vita di lazzarone e di porco, spreca in azioni turpi e luridi passatempo”. Diceva : “Tutto egli sopportava nell'idea di rendersi degno di lei e poter tornare un giorno di laggù per darle felicità”, e contemporaneamente pensava : “Non si ricordava di te se non per riderne e chiamati “quella scema”, e se progettava di tornare un giorno in Europa e

Et :

LA FIANCÉE D'ENRICO : Vous étiez amis...

LODOVICO I : Ces mots prononcés comme par une moribonde se posèrent exsangues sur la stridulation emmêlée de ces oiseaux déments, tel un petit animal mince et long sur un tapis d'aiguilles de pin sonore.

LODOVICO II (*répondant à la fiancée d'Enrico*) : Comme des frères.

LODOVICO I (*ricanant et imitant la voix « affichée » de Lodovico II*) : Comme des frères !... Je ne connus pas ma voix, tant elle avait pris la même nuance blême, exsangue d'une voix de moribond. Je me rappelai le fausset des Ouvriers masqués d'autrefois. Ce souvenir me distrayait tant de réalité que je fus à un poil à me mettre à plaisanter... (*cri*). Ah ! Ah ! (*Il va donner une tape sur l'épaule de Lodovico II qui reste immobile et absorbé par le sérieux de son rôle*). Je pensai à la force de contagion, à la rapidité avec laquelle la contagion opère. Je me dis, j'imite déjà sa voix. Si je n'y prends pas garde, je risque de devenir une femme moi aussi, tout endolorie, et fiancée perpétuelle d'un souvenir.

LA FIANCÉE D'ENRICO : Oh, parlez-moi encore de lui !...

LODOVICO I : La voilà bien ! (*l'imitant*). Oh, parlez-moi encore de lui !... Je commençai alors à raconter la fausse histoire d'Enrico, mais sans jamais m'éloigner de l'histoire véritable, comme par une gageure téméraire, une fanfaronnade périlleuse, en savourant au fil de mon récit la présence du danger, la menace d'un oubli qui pourrait me faire dire subitement ce que je pensais, mais que je ne devais en aucun cas prononcer, et qui aurait compris cette fragile fiction. (*Lodovico I va se positionner derrière Lodovico II pour l'encourager*). Allons ! Allons ! Et attention à ne pas se tromper.

LODOVICO II : Ce fut une existence de privations continues et de labeurs accablants, qu'il endurait avec le courage d'un héros et la patience d'un saint.

LODOVICO I : Très bien ! Parfait ! Ce fut en revanche, une vie de fainéants et de porc, gaspillée en actions abjectes et en passe-temps répugnants.

LODOVICO II : Il supportait tout dans l'espoir de se rendre digne de vous et de revenir un jour pour vous rendre heureuse.

LODOVICO I (*directement à la Fiancée d'Enrico qui, bien entendu, n'entend pas*) : Il ne se souvenait de toi que pour se moquer et t'appeler « cette idiote », et

sobbarcarsi all'obbligo di sposarti, era perché soltanto così poteva portarti via il resto dei tuoi soldi". Diceva : "Non passa giorno che non pensasse a lei e a lei dedicava tutte le sue ore di lavoro e quelle del suo breve e meritato riposo", e contemporaneamente pensava : "Passava le sue giornate a dormire e le sue notti in orge, buttando via i soldi che con tanta fede e tanta puntualità tu, stupida, gli mandavi". Diceva: "Le grandi fatiche e l'aria intossicata di quelle rive lo vinsero. Perseverò nel lavoro, ma di giorno in giorno le forze gli venivano meno. Infine dovette arrendersi e sempre più affisandosi nel suo ricordo si preparò cristianamente alla morte", e contemporaneamente pensava : "Si pigliò la sifilide che in poco tempo gli buttò giù i denti e i capelli, gli empi il corpo di pustole, gli copri gli occhi di una resina purulenta". Lodovico stupiva di certe parole così nuove nella sua bocca come "affisandosi", "cristianamente", ecc. Mai Lodovico aveva fatto un discorso così lungo, soprattutto un discorso in "partita doppia", un discorso così "contrappuntato". [...] una fuga a due voci, una sonora e l'altra silenziosa » (p. 28-30, pour la traduction française).

s'il projetait de revenir un jour en Europe et de se soumettre au mariage, c'était uniquement parce qu'il ne voyait pas d'autre moyen de te dépouiller.

LODOVICO II : Il ne se passait pas un jour sans qu'il ne pense à vous. C'est à vous qu'il vouait chaque heure de son travail et de son honnête repos.

LODOVICO I : Il passait ses journées à dormir, et les nuits à faire la noce avec les prostituées locales qui suivaient les équipes de travailleurs, gaspillant à tour de bras l'argent que tu lui envoyais avec tant de ferveur et de ponctualité.

LODOVICO II : Son travail incessant et l'air intossicant de ce pays ont eu raison de lui. Il a persévéré dans son travail, mais, de jour en jour, ses forces diminuaient. À la fin, il a dû renoncer à travailler, et constamment fidèle à votre souvenir, il s'est préparé chrétiennement à mourir.

LODOVICO I : Il a contracté une maladie qui l'a rendu chauve et édenté, a couvert son corps de pustules et ses yeux d'une résine purulente. (*Il éclate de rire*). Quelle chance qu'à certains moments aucun œil en nous ne nous voit et aucune oreille ne nous entend. (*Il regarde la Fiancée d'Enrico*). Sì, il y avait bien celle-là, mais elle ne comptait pas. Elle y croyait la malheureuse ! ... Mais moi ! Moi qui dis : » Fidèle », moi qui dis : « Chrétiennement »... Quelle énorme farce ! [...]¹. (version théâtrale)

¹ Id., « Il suo nome », *Alcesti di Samuele...*, op. cit., p. 225-227 : « LA FIDANZATA DI ENRICO : Eravate amici... LODOVICO I : Queste parole, pronunciate come dalla voce di una moribonda, si posarono esangui sullo strido arruffato di quegli uccelli pazzi, come un piccolo animale sottile e lungo, su un tappeto di sonori aghi di pino. LODOVICO II (*rispondendo alla Fidanzata di Enrico*) Come fratelli. LODOVICO (*sghignazzando e imitando la voce "affitta" di Lodovico II*) : Come fratelli!... Non riconobbi la mia voce, tanto essa pure aveva preso lo smorto, l'esangue di una voce di moribondo. Mi ricordai quando si andava in maschera e si parlava in falsetto. Questo ricordo mi distrasse così completamente dalla realtà, che fui a un pelo dal buttarmi allo scherzo... (*Grida*) Oh! oh! (*E va dare una manata sulla spalla di Lodovico II, il quale rimane impassibile e compreso della sua parte "seria"*) Pensai anche alla forza del contagio, alla rapidità con la quale il contagio opera. Già rifaccio la sua voce, mi dissi. Se non ci bado, rischio di diventare donna anch'io, e dolorante, e fidanzata perpetua di una memoria. LA FIDANZATA DI ENRICO: Oh mi parli ancora di lui! LODOVICO I: Eccola lì! (*Imitando*) Oh mi parli ancora di lui!... Io allora comincia a narrare la falsa storia di Enrico, ma senza mai staccare la mente della storia vera, come per un esercizio pericoloso, per una rischiosa spavalderia, assaporando il pericolo che rasentavo filo in quella narrazione, la minaccia di una dimenticanza che d'improvviso mi poteva far pronunciare quello che pensavo ma non dovevo dire, mandando a soqquadro quella fragilissima finzione. (*Lodovico I va a collocarsi dietro le spalle di Lodovico II come per incoraggiarlo*) Su ! Su ! E attenzione a non sbagliare. LODOVICO II : Fu una vita di stenti continui e di spossanti fatiche, sopportati gli uni e le altre con animo di eroe e pazienza di santo. LODOVICO I : Benissimo! Così va bene! Fu invece una vita di lazzarone e di porco, sprecata in azioni turpi e in luridi passatempi. LODOVICO II : Tutto egli sopportava nel pensiero di rendersi degno di lei e di poter tornare un giorno di laggiù per darle la felicità. LODOVICO I (*direttamente alla Fidanzata di Enrico, la quale, ben intenso, non ascolta*) : Non si ricordava di te se non per riderne e chiamarti "quella scema", e se progettava di tornare un giorno in Europa e sobbarcarsi al matrimonio, era perché soltanto così poteva portarti via il resto dei tuoi soldi. LODOVICO II : Non passava giorno che non pensasse a lei, a lei dedicava tutte le sue ore di lavoro e quelle del suo onesto riposo. LODOVICO I Passava le sue giornate a dormire e le notti a bagordare con le meretrici indie che seguivano le squadre dei lavoratori, buttando via a manciate i soldi che con tanta fede e tanta puntualità tu gli mandavi. LODOVICO II Le grandi fatiche e l'aria intossicata di quelle rive lo vinsero. Perseverò nel lavoro, ma di giorno in giorno le forze gli venivano meno. Infine dovette rinunciare al lavoro, e sempre più affilandosi nel suo ricordo, si preparò cristianamente alla morte. LODOVICO I : Si buscò una malattia che gli portò via i denti e i capelli, gli copri il corpo di piaghe e gli occhi di una resina purulenta. (*Sbotta in una grande risate*) Che fortuna che in certi momenti nessun occhio ci vede, nessun orecchio ci ascolta. (*Guarda la Fidanzata di Enrico*) Sì, c'era costei, ma costei non conta. Ci credeva, la disgraziata!... Ma

En juxtaposant ces deux extraits, nous remarquons que la version narrative et celle théâtrale sont extrêmement proches. Alberto Savinio opère peu de modifications textuelles de la page au plateau. En effet, son écriture narrative est intrinsèquement dramaturgique. Lodovico use d'une sémantique propre au jeu du comédien qui prête sa voix à des personnages fictifs (nous avons décidé de mettre en avant ces éléments en les soulignant dans la version narrative ci-dessus). C'est ainsi que Lodovico exprime le vertige auquel tous les soirs, à chaque représentation, le comédien est confronté. Un vertige qui l'exalte. Lodovico « [s'ébaudit] à ces locutions si nouvelles sur ses lèvres¹ ». Il se réjouit de cette performance et découvre en lui des choses insoupçonnées : « le son inattendu de sa propre voix [rappelle] à Lodovico le fausset des masques² ». Mais le comédien est aussi un funambule qui se met en danger à chaque représentation. Il court le risque d'oublier son texte et de « mettre en pièce » cette « fiction fragile à l'extrême » ou, plus grave, de devenir autre, cet autre qu'il joue sur scène tous les soirs :

Je singe déjà sa voix, se dit-il : si je n'y prends garde, je risque de devenir moi-même une femme, tout endolorie et perpétuellement fiancée à un souvenir³.

Dans la version théâtrale, Alberto Savinio matérialise aussi la « fugue à deux voix, l'une sonore, l'autre silencieuse » par l'apparition de Lodovico II, « réplique exacte de Lodovico, ou plutôt c'est Lodovico comme Lodovico se voit lui-même, dans l'action qu'il est en train d'évoquer ». Ce personnage-fantôme, comme la fiancée d'Enrico d'ailleurs, surgit tardivement sur scène, précisément au moment où Lodovico arrive au cœur de sa remémoration. Par ce dédoublement, Alberto Savinio accentue davantage le mensonge et le plan machiavélique de Lodovico. Sa double personnalité éclate au grand jour : Le Lodovico II, attentionné et doux auprès de la fiancée d'Enrico, cache en réalité un Lodovico I cynique, vulgaire et menteur. Ainsi, par ce jeu de miroir et du double, le lecteur-spectateur se rend compte que Lodovico a une certaine aptitude à jouer la comédie. La scène, lieu du travestissement et de l'illusion, prend tout son sens.

io! io che dico: "affisandosi", io che dico:"cristianamente"... Che enorme buffonata! » (p. 132-134, pour la traduction française)

¹ Id, « Il suo nome », *Tutta la vita, op. cit.*, p. 39 : « Lodovico stupiva di certe parole così nuove nella sua bocca » (p. 29, pour la traduction française).

² *Ibid.*, p. 37 : « Il suono inaspettato della sua propria voce ricordò il falsetto delle maschere » (p. 28, pour la traduction française).

³ *Ibid.* : « "Già rifaccio la sua voce" si disse Lodovico. Se non ci bado rischio di diventare io stesso donna, e dolorante, e fidanzata perpetua di un ricordo » (p. 28, pour la traduction française).

Alberto Savinio use aussi de la scène comme d'un lieu allégorique et le recours aux objets permet d'évincer certaines zones d'ombre du récit. Par exemple, la mort d'Enrico, provoquée par une infection au poignet, est décrite dans la version narrative de la façon suivante :

Dans ses derniers jours, le poignet d'Enrico avait enflé de manière anormale. Le médecin, un métis alcoolique hérissé de poils et entièrement patiné de nicotine, devina qu'une filaire avait formé son nid à l'intérieur du poignet : comme Enrico était fichu, le médecin jugea qu'il était inutile d'inciser. Quelques jours après, au moment même où Enrico lâchait son dernier souffle, l'enflure de son poignet éclata toute seule, libérant la mouche enclose. « On aurait dit, ajouta Lodovico, dans une improvisation géniale que l'âme d'Enrico quittait sa dépouille mortelle pour monter au ciel¹.

Pour évoquer cette infection au poignet qui se caractérise par une boursoufflure, Alberto Savinio a l'idée géniale, dans la version théâtrale, de recourir à la polysémie du mot « pallone » et d'attacher au poignet d'Enrico un ballon de baudruche. De plus, la mouche qui s'en libère dans la version narrative est ici un papillon, image plus poétique et symbole de la métamorphose, de la transformation, de l'élévation de l'âme² :

[...] [L] es deux Ouvreurs blancs entrent en scène en portant la civière sur laquelle gît Enrico et la déposent au centre de la scène. Un petit ballon de baudruche est attaché au poignet d'Enrico. [...] Le petit ballon attaché au poignet d'Enrico éclate et de l'intérieur sort un gros papillon qui monte vers les herses de la scène³.

De même, l'analogie utilisée pour décrire les fauteuils qui composent le salon de la fiancée, des fauteuils "raides et pensifs sous leurs blouses estivales [qui font] penser à des membres du Ku Klux Klan tenant une réunion secrète⁴" se retrouvent, sans surprise, sur scène par la présence de personnages-objets, « quatre fauteuils aux dossiers très hauts et

¹ Id., « Il suo nome », *Tutta la vita*, op. cit., p. 41 : « Negli ultimi giorni il polso di Enrico si era gonfiato enormemente. Il medico, meticcio alcoolizzato, grondante pelo e interamente patinato di nicotina, capi che dentro il polso di Enrico una berna aveva nidificato, ma Enrico ormai era spacciato e il medico stimò inutile praticare l'incisione. Alcuni giorni dopo, nel momento che Enrico esaltava l'ultimo respiro, il pallone sul polso si spaccò da sé e sprigionò la sua mosca. "Sembrò", aggiunse Lodovico dando fuori una idea geniale, "sembrò che l'anima abbandonasse la spoglia mortale per saliera cielo » (p. 31, pour la traduction française).

² Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, coll. Bouquins, Paris, Éditions Robert-Laffont, 1982 (1ère Éd. 1969), p. 729 : « Une croyance populaire de l'Antiquité gréco-romaine donnait également à l'âme quittant le corps des morts la forme d'un papillon ».

³ Alberto Savinio, « Il suo nome », *Alceste di Samuele...*, op. cit., p. 229 : « [...] [L]e due Maschere Bianche entrano in scena portando la barella sulla quale giace Enrico, e la depongono nel mezzo della scena. Al polso di Enrico è attaccato un palloncino da bambini. [...] il palloncino attaccato al polso di Enrico si spacca e ne esce una grossa farfalla che sale verso le bilance del palcoscenico » (p. 124, pour la traduction française).

⁴ Id., « Il suo nome », *Tutta la vita*, op. cit., p.26 : « Le altre poltrone intorno, rigide e composte nei camici estivi, sembravano membri del Ku-Klux-Klan in riunione segreta » (p. 21, pour la traduction française).

vêtus de blouses blanches¹ ». Alors que Lodovico réinvestit la comparaison de la fameuse secte américaine², le spectateur, quant à lui, voit derrière ces hommes-fauteuils, le personnel de santé d'un hôpital psychiatrique³ qui, à la fin de pièce, neutralise ce malade à l'état psychologique instable :

LODOVICO I : [...] les fauteuils de blanc vêtu se levaient, les membres du Ku Klux Klan ; très grands eux aussi [...].

Pendant que Lodovico parle, les choses qu'il énonce sont exécutées [...] par les fauteuils, lesquels se lèvent effectivement [...] et commencent à avancer lentement, mais inexorablement en direction de Lodovico II, qui recule vers la rampe⁴.

Bien plus qu'une relation étroite entre les mots et les objets, nous voyons que le dramaturge-scénographe exerce un jeu « pervers⁵ », où les mots se convertissent en objets et les choses en langage. Ce langage des choses s'annonce déjà sur la première de couverture du recueil *Tutta la vita*⁶ qui représente un dessin caricatural de la mère d'Alberto Savinio, la Baronne Gemma Cervetto trônant dans un fauteuil rigide, le corps disproportionné et la tête en forme de cylindre. Cette *Poltromamma* deviendra un topos de l'iconographie savinienne. Cette idée se trouve aussi au sein du recueil. En effet, comme l'annonce Alberto Savinio dans sa préface :

Certaines nouvelles mettent en scène des fauteuils, des divans, des armoires et autres meubles, des espèces de personnages sensibles, parlants et mouvants⁷.

¹ Id., « Il suo nome », *Alcesti di Samuele*, op. cit., p. 223 : « Quattro Poltrone con schienale altissimo e vestite di camicie bianche » (p. 130, pour la traduction française).

² Id. : « LODOVICO I - Sembrava una riunione di membri del Ku-Klux-Klan. » (LODOVICO I : Cela ressemblait à une réunion du Ku-Klux-Klan, *Id.*)

³ L'usage de la majuscule dans le texte original pour désigner les fauteuils, caractéristique de la personnification et l'usage de la métonymie (« les blouses blanches ») confortent cette hypothèse.

⁴ *Ibid.*, p. 232-233 : « LODOVICO I - [...] [S]i alzarono in piedi anche le poltrone vestite di bianco, i membri del Ku-Klux-Klan; altissimi essi pure [...]. Mentre Ludovico parla, le cose che egli dice sono "eseguite" [...] dalle Poltrone, le quali si alzano effettivamente e [...] cominciano ad avanzare lentamente ma inesorabilmente verso Lodovico II il quale indietreggia verso la ribalta, camminando a ritroso » (p. 138, pour la traduction française).

⁵ L'adjectif « pervers » est à prendre au sens étymologique du terme: *per* en latin signifie *par* et *vertere* peut être traduit par *tourner*. Alberto Savinio détourne donc le sens commun donné aux objets pour donner « forme à l'informe et conscience à l'inconscient » comme il le précise la préface de *Tutta la vita*, op. cit., p. 12 : « Dare forma all'informe e coscienza all'incoscienza. »

⁶ Recueil publié chez son ami éditeur, Valentino Bompiani en 1945.

⁷ Alberto Savinio, *Tutta la vita*, op. cit., p. 12 : « Alcuni [racconti] portano in scena poltrone, divani, armadi e altri mobili, in ispecie di personaggi sensibili, parlanti e operanti » (Traduit par nous).

Ainsi, grâce au théâtre, Alberto Savinio réussit à faire revivre ce récit traumatisant où tout s'exprime : les mots, les morts et même les objets. Dans *Nuova enciclopedia*, à l'article « Théâtre », il affirme :

En même temps que les hommes, [...] parleront les choses [...]. Un théâtre où tout vivra qui vit dans l'univers et la forme, sans réserve, sans camouflage, sans masque¹.

Le théâtre permet donc de rendre visible et plastique ce langage « narratif » et représente un monde au-delà du visible. L'adaptation théâtrale de *Il suo nome* est aussi l'occasion pour l'artiste d'apporter une réflexion toute nouvelle sur cet art vivant.

1.3 Lodovico, « l'homme-acteur »

Il suo nome est bien plus qu'une adaptation théâtrale puisque cette pièce permet à Alberto Savinio de reprendre sa réflexion sur le genre dramatique, interrompue vingt ans plus tôt avec *Capitano Ulysse*.

Alors qu'Ulysse, ce héros devenu capitaine, descend de scène et quitte la salle au bras d'un spectateur, Lodovico, lui, personnage au prénom à l'étymologie *ludique*, entre avec fracas dans la salle de théâtre, brave l'interdiction des deux ouvreurs et monte sur scène pour reprendre le spectacle.

Lodovico pourrait être une doublure d'Ulysse. Comme lui, il n'en finit pas d'en finir ; comme lui, il souffre d'une étrange maladie. Quand l'Ouvreur I lui demande de décliner son identité, ce dernier répond :

LODOVICO : Je souffre d'une grave maladie : excès d'intelligence²...

¹ Id., *Nuova enciclopedia*, *op. cit.*, p. 362 : « Assieme con gli uomini, [...] parleranno le cose [...]. Un teatro nel quale tutto vivrà che vive nell'universo e lo compone, senza restrizioni, senza infingimenti, senza maschera » (p. 385, pour la traduction française).

² Id., « Il suo nome », *Alcesti di Samuele...*, *op. cit.*, p. 201 : « LODOVICO - Soffro di una grave malattia : eccesso d'intelligenza... » (p.112, pour la traduction française)

Cette réponse n'est pas sans rappeler celle donnée par Alberto Savinio dans *La vérité sur le dernier voyage* qui, pour évoquer Ulysse, parle d'un homme « doué d'une intelligence pure¹ ».

Lodovico est aussi un *homme-acteur*. Conceptualisé d'abord dans la postface de *Capitano Ulisse* et expérimenté ensuite dans *Il suo nome*, l'*homme acteur* est un homme doté d'« une biologie supérieure² » :

Il a une perception totale et acquiert une maîtrise absolue de soi. Il se connaît et se sent comme jamais personne n'était parvenu à se connaître et à se sentir ici-bas. Il arrête à sa guise les battements de son cœur. D'une légère contraction de ses muscles, il réussit à changer la couleur de sa peau. Il devient à son gré un homme rouge, bleu, jaune, vert, et ainsi de suite. Il fait pousser ses poils et ses ongles à vue d'œil. Homme, il devient femme, et réciproquement. Et réunir les deux sexes en une seule personne est un jeu d'enfant pour l'*homme acteur*³.

Dans *Il suo nome*, Lodovico est un « un homme semi-liquide, retenu par un filet, que si on le presse d'un côté, se liquéfie de l'autre⁴ ». Il est ainsi capable « de devenir lui-même Enrico⁵ » :

LODOVICO : Tout l'art devait consister à lui faire croire que moi, plus que l'ami d'Enrico, plus que son compagnon, j'étais un autre Enrico, ou mieux la continuation d'Enrico. La convaincre qu'Enrico était mort, mais toujours vivant métaphysiquement et se perpétuant en moi⁶.

La prouesse du comédien consiste donc à transformer ce mensonge en vérité, à faire que le mensonge dit la vérité⁷ :

¹ Id., « Verità sul ultimo viaggio », *Capitano Ulisse*, *op. cit.*, p. 20 : « Intelligente puro » (p. 16, pour la traduction française).

² *Ibid.*, p. 18 : « l'uomo attore sale a una biologia superiore » (p. 16, pour la traduction française).

³ *Ibid.*, p. 18 : « Acquista il senso totale, assume il comando supremo di se stesso. Si conosce, si sente come nessuno mai quaggiù è riuscito a conoscersi, a sentirsi. Arresta il proprio cuore a volontà. Riesce a mutare con lievissima contrazione dei muscoli il colore della pelle. Passa a scelta da uomo rosso a uomo rosso a uomo turchino, giallo, verde e così via. Peli e unghie se li fa spuntare a vista d'occhio. Da uomo diventa donna e reciprocamente. Quanto a riunire in sé entrambi i sessi, questo per l' *uomo attore* è un gioco da ragazzi » (p. 15, pour la traduction française).

⁴ Id., « Il suo nome », *Alcesti di Samuele...*, *op. cit.*, p. 201 : « LODOVICO - Sono un uomo semiliquido, tenuto dentro una rete, che a pigiarlo un poco da una parte si squaglia dall'altra » (p. 112, pour la traduction française).

⁵ *Ibid.*, p. 216 : « Lodovico vede come se stesso, perché è nel "suo piano" di diventare egli stesso Enrico » (p. 124, pour la traduction française).

⁶ *Ibidem* : « LODOVICO - L'arte doveva consistere a fare credere a lei che io, più che l'amico di Enrico, più che il compagno, ero un altro Enrico o, meglio, la continuazione di Enrico. Convincerla che Enrico era morto, ma metafisicamente sempre vivo e perpetuato in me » (p. 124, pour la traduction française).

⁷ Cette idée nous renvoie à un célèbre monologue écrit par Jean Cocteau pour Jean Marais où il définit ce qu'est un comédien : « Je voudrais dire la vérité. J'aime la vérité. Mais elle ne m'aime pas. Voilà la vérité

LODOVICO : C'est la partie du plan que je préférerais. Pas la moindre peine à prendre pour entretenir vivante, animée, ronde, et brillante, la fiction, mais seulement ouvrir la porte à la vérité...

La vérité !

Non que j'aime ou vénère la Vérité plus que tout. Mais j'aimais »cette« Vérité. Car cette Vérité détruirait la belle image d'Enrico, l'image qu'elle gardait si jalousement dans son esprit et dans son cœur. J'ai toujours aimé détruire [...]. Je fais passer cet acte destructeur pour une curiosité scientifique de première heure. Embellissement illusoire¹.

Pour exécuter « son plan », à l'instar des personnages pirandelliens qui voient toute leur existence se condenser sur scène, Lodovico I se « liquéfie » en Lodovico II. Ce double n'intervient qu'aux moments charnières de la remémoration et re-joue² inlassablement cette occasion manquée. Pendant ses multiples apparitions, Lodovico I devient un spectateur-personnage³. Cependant, il garde le contrôle sur le déroulement de l'action, car il reste la voix de ce récit. Comme un metteur en scène ou un marionnettiste, il dirige ce comédien-pantin qui mime toutes ses actions :

Le petit décor représentant la façade de la maison de la Fiancée d'Enrico descend. Tandis que Lodovico I prononce les phrases qui suivent, Lodovico II retourne sur scène et exécute ce que dit Lodovico II. Lodovico II frappe à l'aide du battant qui résonne fortement. À la fenêtre, au-dessus du portail, apparaît la tête d'une femme [...].

vraie : la vérité ne m'aime pas. Dès que je la dis, elle change de figure et se retourne contre moi. J'ai l'air de mentir et tout le monde me regarde de travers. Et pourtant je suis simple et je n'aime pas le mensonge. Je le jure. Le mensonge attire toujours des ennuis épouvantables et on se prend les pieds dedans et on trébuche et on tombe et tout le monde se moque de vous. Si on me demande quelque chose, je veux répondre ce que je pense. Je veux répondre la vérité. La vérité me démange. Mais alors, je ne sais pas ce qui se passe. Je suis pris d'angoisse, de crainte, de la peur d'être ridicule et je mens. Je mens. C'est fait. Il est trop tard pour revenir là-dessus. Et une fois un pied dans le mensonge, il faut que le reste passe. [...] Du reste, le mensonge... le mensonge, c'est magnifique. Dites... imaginer un monde irréel et y faire croire – mentir ! Il est vrai que la vérité a son poids dur et qu'elle m'épate. La vérité. Les deux se valent. Peut-être que le mensonge l'emporte... bien que je ne mente jamais. Hein ? J'ai menti ? Certes. J'ai menti en vous disant que je mentais. Ai-je menti en vous disant que je mentais ou en vous disant que je ne mens pas. Un menteur ! Moi ? Au fond je ne sais plus. Je m'embrouille. Quelle drôle d'époque. Suis-je un menteur ? Je vous le demande ? Je suis plutôt un mensonge. Un mensonge qui dit toujours la vérité. », in Jean Cocteau, « Le Menteur », *Théâtre de poche*, Éditions du Rocher, 2003, p. 131-135.

¹ Alberto Savinio, « Il suo nome », *Alcesti di Samuele...*, *op. cit.*, p. 217 : « Era la parte del mio piano che io preferivo. Non più la fatica di mantenere viva, e gonfia, e rotonda, e lustra la finzione, ma soltanto aprire la porta alla verità... La verità ! Non che io ami o veneri tanto meno la Verità. Ma amavo "quella" Verità. Perché quella Verità avrebbe distrutto la bella immagine di Enrico, che essa custodiva così gelosamente nella mente e nel cuore. È distruggere a me è sempre piaciuto [...]. Faccio passare quel mio atto di distruttore per l'alba di una curiosità scientifica. Pio abbellimento » (p. 125, pour la traduction française).

² Cette indication de jeu est visible quand LODOVICO I « va donner une tape sur l'épaule de LODOVICO II qui reste impassible et absorbé par le sérieux de son rôle » (p. 132, pour la traduction française). *Ibid.*, p. 225-226 : « [LODOVICO I] va a dare una smanata sulla spalla di LODOVICO II, il quale rimane impassibile e compresso della sua parte "seria" ».

³ Ce type de personnage emprunté au théâtre pirandellien renvoie à une interrogation faite par l'Ouvreur I à Lodovico au début de la pièce : « OUVREUR I : Mais qui êtes-vous, sinon un spectateur ? » (p. 112, pour la traduction française), *Ibid.*, p. 201 : « I MASCHERA - Ma lei chi è, se non è spettatore ? »

LODOVICO I : La promptitude avec laquelle, dès le premier heurt du battant, la tête de la vieille femme apparut à la fenêtre, me prouva que mon arrivée était attendue.

LA FEMME (*à la fenêtre*) : Monsieur ?

LODOVICO II : Puis-je voir mademoiselle...

LODOVICO I (*l'interrompant*) : Non ! Ne prononce pas ce nom¹ !

Ainsi le spectateur-personnage aide l'*homme-acteur* à atteindre un ailleurs, où son absence dans le visible marque sa présence dans l'invisible :

Les hommes-acteurs suivent rarement des parcours rectilignes, le plus souvent ils marchent sur des estrades instables, franchissent des pendrillons, des rideaux et suspendent leurs destins dans des cadres. Mais surtout, et c'est ce qui compte le plus, quand finalement ils sortent de scène et qu'ils atteignent l'ailleurs, ce passage du physique au métaphysique ne les rend pas moins « vivants », moins présents : Dans le meilleur des cas, ils finissent projetés comme des ombres, presque cinématographiques, mais ils ne disparaissent jamais complètement dans les coulisses².

Or, ce monde des possibles qui n'est autre que le « difforme du théâtre³ », l'envers du sublime⁴, disparaît quand le rideau se referme sur scène au moment où Lodovico souhaite partir. La ligne du rideau marque ainsi la frontière avec le monde métaphysique, un monde au-delà du visible.

Lodovico I est arrivé près de la rampe, en deçà de la ligne du rideau. Bien qu'il lui soit très proche, Lodovico II se tient encore de l'autre côté de la ligne du

¹ *Ibid.*, p. 222 : « *Cala lo scenarietto che rappresenta la facciata della casa della Fidanzata di Enrico. Mentre Ludovico I pronuncia le parole che seguono Ludovico II torna in scena ed esegue ciò che Lodovico I dice. Lodovico II bussa col batacchio : si sente un fortissimo rimbombo. Alla finestra sopra il portone appare una testa di donna [...]. LODOVICO I - La prontezza con cui al primo colpo del batacchio apparve a quella finestra una testa di vecchia, mi mostrò che il mio arrivo era atteso. LA DONNA (a la finestra) - Che desidera il signore ? LODOVICO II - È in casa la signorina... LODOVICO I (interrompendolo) - No! Non pronunciare quel nome ! » (p. 129, pour la traduction française)*

² Francesca Golia, « Il "fantasma" di Pirandello nella casa ispirata di Alberto Savinio », *Fillide*, n°16, aprile 2018 : « gli uomini-attori compiono raramente percorsi rettilinei, piuttosto si muovono su pedane instabili, attraversano cortine, sipari, sospendendo i loro destini dentro cornici. Soprattutto, ed è quel che più conta, quando finalmente escono del palco, raggiungendo l'altrove, il passaggio dal fisico al metafisico non li rende meno "vivi", meno presenti : al più finiscono proiettati come ombre, quasi cinematografiche, ma non svaniscono mai del tutto, dietro le quinte » (Traduit par nous).

³ Expression empruntée au titre de l'article de Marie-José Tramuta intitulé : « *Son nom d'Alberto Savinio. De l'informe du nom au difforme du théâtre* », *op. cit.*, p. 36-44.

⁴ Victor Hugo, *L'homme qui rit*, 1869 : « Le difforme est l'envers du sublime. C'est l'autre côté ». Citation en exergue de l'article de Marie-José Tramuta, *Ibid.*, p. 34.

rideau. Lodovico I agite les mains, comme pour chasser ce qui se trouve devant ses yeux.

[...]

Lodovico court vers le coin droit de la scène, il saisit le pan du rideau et le tire vers le centre de la scène. En même temps, le pan gauche du rideau s'avance. Lodovico I saisit les deux pans et ferme le rideau, en dissimulant aux regards la Fiancée d'Enrico, Lodovico II et les fauteuils. Lodovico I est resté seul sur la rampe, devant le rideau clos¹.

La fiction scénique terminée et le rideau tiré, Lodovico quitte le plateau. Quand il se ressaisit, il est trop tard. Sorti du cadre, la scène est devenue « un tableau vivant », invisible à ses yeux :

LODOVICO : Un moment ! (Il revient précipitamment au centre de la scène) Il n'est rien resté ? (Il saisit un pan du rideau et le tire violemment : le rideau s'ouvre.)

OUVREUR I (se penchant autant qu'il peut depuis les marches) : Attention ! Il nous échappe à nouveau !

OUVREUR II (tirant l'Ouvreur I par les jambes) : Mais non ! Où veux-tu qu'il aille maintenant ?

Sur la scène se retrouvent les deux personnages dans l'attitude qu'ils avaient avant que le rideau ne se ferme, mais immobiles, figés, tels des statues, dans une position « définitive » comme dans un tableau vivant. Outre la Fiancée d'Enrico, Lodovico II et les fauteuils, dans le fond de la scène sont aussi présents, Enrico gisant mort sur la civière et les deux Ouvreurs blancs qui regardent, la tête orientée vers les herbes, son âme monter au ciel.

LODOVICO (Il regarde un instant ce spectacle « immobile » et désormais « figé dans le passé » ; il le contemple, mais comme s'il ne le voyait pas. Puis il conclut) : Non, il ne reste plus rien. (Il referme le rideau)².

Par conséquent, Lodovico retrouve sa solitude, son ennui mortel et sa folie humaine. Dans un rire hystérique, il sort de la salle aux bras des ouvriers en criant sans relâche le patronyme grotesque de la fiancée d'Enrico : « Croupedor ».

¹ Alberto Savinio, « Il suo nome », *op.cit.*, p. 234 : « *Lodovico I afferra i due lembi e chiude il sipario, nascondendo dietro di esso la Fidanzata di Enrico, Lodovico II e le poltrone. Lodovico I è rimasto solo alla ribalta, davanti al sipario chiuso* » (p.139, pour la traduction française).

² *Ibid.*, p. 235 : « *LODOVICO : Un momento !... (Torna di corsa in mezzo alla scena) Non è rimasto niente? (Afferra un lembo del sipario e tira con violenza : il sipario si apre). I MASCHERA (sporgendosi più che può in cima alla scaletta) : Attenzione ! Ci scappa un'altra volta ! II MASCHERA (Tirando la I Maschera per le gambe) : Ma no! Ormai dove vuoi che vada ? Sulla scena sono i due personaggi negli atteggiamenti che avevano immediatamente prima che il sipario si chiudesse, ma immobili, fissi, da statue, in atteggiamenti "definitivi", come un quadro vivente. Oltre alla Fidanzata di Enrico, a Lodovico II e alle Poltrone, nel fondo della scena c'è anche Enrico morto sulla barella e le due Maschere Bianche che, la testa in su, guardano la sua anima in cielo. LODOVICO (guarda per un pò questo spettacolo "immobile" e ormai "composto nel passato"; lo guarda ma come se non lo vedesse; poi dice) : No, non rimane più niente. (Richiude il sipario)* » (p. 140, pour la traduction française).

Derrière cette mise en scène d'une occasion manquée se cache celle de l'*homme acteur* qui n'est pas allé au bout de l'*Aventure Colorée* savinienne ; occasions manquées que Lodovico attribue à une maladie qui ne permet pas de croire à l'illusion :

LODOVICO : Autrefois, j'ai cru que, parmi tant d'occasions manquées, une, au moins une, pour une fois pouvait réussir. Je me suis ravisé. À présent, je sais que ce n'est pas possible. Je sais que je dois échouer en tout. Par force. À cause de cette maladie... Cette maladie dont je vous souhaite de toujours rester indemne. Cette maladie qui ne laisse pas l'ombre d'une illusion [...]¹.

Une nouvelle lecture s'offre ainsi à nous : une lecture plus éloignée du récit, plus légère aussi, mais plus proche du théâtre, car le lecteur-spectateur croit en cette illusion. Derrière le monologue de Lodovico se cache un réel discours sur le théâtre. Véritable mise en abyme, où la métathéâtralité et l'intrathéâtralité se développent et s'amplifient au fur et à mesure de l'expérience scénique du protagoniste².

1.4 Illusion(s) comique(s)³

L'adaptation théâtrale de *Il suo nome* incite tout naturellement Alberto Savinio à ancrer cette pièce dans une situation métathéâtrale :

Le rideau est levé, la scène est vide. On distingue sur le mur du fond des inscriptions « interdit de fumer », « silence » etc. LODOVICO entre par la porte d'entrée réservée au public, suivi de deux OUVREURS en uniforme noir, coiffés d'une casquette⁴.

Cette situation initiale n'est pas sans nous rappeler un topos pirandellien, notamment présent dans *Six personnages en quête d'auteur*⁵, pièce de 1925. Dans le

¹ *Ibid.*, p. 202 : « LODOVICO – Una volta credevo che fra tante occasioni mancate, una, almeno una, una volta mi dovesse riuscire. Mi sono ricreduto. Ora so che non è possibile. So che tutto mi deve fallire. Par forza. Per colpa di questa malattia... Questa malattia di cui le auguro di rimanere sempre immune. Questa malattia che non lascia ombra all'illusione [...] » (p. 113, pour la traduction française).

² Voir l'article de Franco Vazzoler, « *Il suo nome* : Metateatro e intertestualità », *op. cit.*, p.69-87.

³ Titre qui renvoie au langage métathéâtral et intrathéâtral au sein même du théâtre. Ce titre est aussi en référence à la pièce de Pierre Corneille, *Illusion comique* de 1639 et à celle d'Olivier Py, *Illusions comiques* de 2006.

⁴ Alberto Savinio, « *Il suo nome* », *Alcesti di Samuele...*, *op.cit.*, p. 199 : « *Il sipario è aperto, il palcoscenico vuoto. Si vede il muro di fondo con le scritte "Vietato fumare", "Silenzio" ecc. Dalla porta della sala, entra LODOVICO seguito da due MASCHERE in uniforme scura e berretto gallonato* » (p. 110, pour la traduction française).

⁵ Cette pièce de Luigi Pirandello s'ouvre en effet sur la didascalie suivante : « Un jour, sur la scène d'un théâtre. En entrant dans la salle, les spectateurs trouveront le rideau levé et le plateau tel qu'il est de jour, sans portants ni décor, vide et dans une quasi-obscurité : cela pour qu'ils aient, dès le début, l'impression d'un spectacle non préparé. Deux petits escaliers, l'un à droite et l'autre à gauche, font communiquer le

chapitre consacré à la pièce *Capitano Ulisse* qui évoque par la même occasion la collaboration d'Alberto Savinio au *Teatro d'Arte* de Luigi Pirandello, nous avons pu constater que tous deux nourrissent leurs pièces de ce discours métathéâtral. Luigi Pirandello et Alberto Savinio ont en effet recours au personnage-spectateur alias *le raisonneur*, ou au rideau comme élément incontournable à l'action dramatique, et à la salle entière comme espace scénique.

Il suo nome est la pièce qui signe le grand retour de l'artiste au théâtre, il est donc naturel qu'Alberto Savinio reparte de là où il s'était arrêté. C'est ainsi que Lodovico fait son apparition du fond de la salle et « monte sur scène par le petit escalier qui relie la scène au parterre¹ » ; escalier qui lui permet d'accéder directement au monde du souvenir, car le rideau est déjà levé.

De plus, cette situation métathéâtrale donne à la pièce une certaine légèreté. Au-delà de la première scène qui voit Lodovico se faire interdire l'accès au théâtre pour faute de billet², les deux ouvriers noirs, qui incarnent l'ordre et le théâtre³, interrompent à plusieurs reprises le monologue de Lodovico par des interrogations ou commentaires portant sur le respect des conventions théâtrales. Ces brèves interventions comiques permettent de dynamiser le monologue, voire de le dédramatiser et donnent au spectateur sa « dose » de divertissement⁴ :

OUVREUR I : [...] Le règlement interdit de mourir sur les planches⁵ !

[...]

OUVREUR II : [...] Ici, nous ne pouvons faire que des imitations⁶.

[...]

plateau avec la salle. » in Luigi Pirandello, *Théâtre complet*, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, p. 1011-1013.

¹ Alberto Savinio, « *Il suo nome* », *Alceste di Samuele...*, op. cit., p. 203 : « *Lodovico sale sul palcoscenico per la scaletta che unisce la platea al palcoscenico* » (p. 114, pour la traduction française).

² *Ibid.*, p. 199 : « I MASCHERA (a LODOVICO) Le sto dicendo che senza biglietto non si entra. » (« OUVREUR I : Puisque que je vous dis qu'on n'entre pas sans ticket » (p. 110, pour la traduction française).

³ *Ibid.*, p. 200-201 : « I MASCHERA : Noi qui rappresentiamo l'autorità [...] Noi facciamo parte del teatro » (« OUVREUR I : Nous, ici, nous représentons l'autorité. [...] Nous, nous faisons partie du théâtre », p. 111-112, pour la traduction française).

⁴ *Ibid.*, p. 201 : « LODOVICO : E allora il biglietto a chi serve? I MASCHERA : Agli spettatori, a quelli che vengono qui per divertirsi. » (« LODOVICO : Et alors, à qui les billets servent-ils ? OUVREUR I : Aux spectateurs, à ceux qui viennent ici pour se divertir » (p. 112, pour la traduction française).

⁵ *Ibid.*, p. 204 : « I MASCHERA : Il regolamento vieta di morire in scena! » (p. 114, pour la traduction française).

⁶ *Ibid.*, p. 219 : « II MASCHERA : [...] Tanto quaggiù noi non possiamo fare che delle imitazioni... » (p.127, pour la traduction française).

OUVREUR I [...] : Moi, je ne comprends pas pourquoi deux personnes qui se sont déjà rencontrées une première fois, se comportent comme si elles ne s'étaient jamais rencontrées.

OUVREUR II : Tu es esclave des conventions¹.

[...]

OUVREUR SOMBRE II (*à l'ouvreur I*) : crois-tu qu'un personnage puisse mourir deux fois pour des exigences scéniques ?

OUVREUR SOMBRE I (*après une longue réflexion*) : Si le règlement le consent, oui².

[...]

OUVREUR I (*Il tente de faire taire Lodovico*) : Chut !... Silence !... Il y a du monde ! ... Nous sommes au théâtre ici ! (*Il s'adresse au public*) Excusez-le... Il ne sait pas ce qu'il dit... Il est fou³.

Mais ce divertissement théâtral⁴ serait vain sans l'illusion comique⁵. Illusion qui, de manière exagérée, souhaite nous prouver que nous assistons bien là à une représentation⁶. Les tableaux⁷, qui découpent cet acte unique, se manifestent le plus

¹ *Ibid.*, p. 224 : « I MASCHERA (...) : Io non capisco perché due che si sono già incontrati una prima volta, si comportino, incontrandosi una seconda volta, come se non si fossero mai incontrati. II MASCHERA : Tu sei schiavo delle convenzioni » (p.131, pour la traduction française).

² *Ibid.*, p. 228 : « II MASCHERA SCURA (*alla I Maschera Scura*) : Credi che per esigenze sceniche un personaggio possa morire due volte? I MASCHERA SCURA (*dopo lunga riflessione*) Se il regolamento lo consente, sì » (p.134, pour la traduction française).

³ *Ibid.*, p. 237 : « I MASCHERA (*cerca di far tacere Lodovico*): Ssss!... Silenzio!... C'è gente !... Siamo in teatro qui ! (*si rivolge al pubblico*) Scusatelo... Non sa quello che si dice... È matto » (p. 142, pour la traduction française).

⁴ Rappelons que Lodovico vient au théâtre pour échapper à l'ennui qui le dévore : « LODOVICO : Il ne me reste que l'ennui. L'ennui qui me dévore. C'est pour cette raison que de temps à autre, je viens ici, pour évoquer quelques épisodes de ma vie inutile, le souvenir d'une de ces nombreuses occasions manquées » (p.112, pour la traduction française), in Alberto Savinio, *Ibid.*, p. 201-202 : « LODOVICO – Non mi è rimasta che la noia. La noia che mi divora. È per questo che di tanto in tanto vengo qui, per rievocare qualche episodio della mia vita inutile, il ricordo di una delle mie tante occasioni mancate. »

⁵ Marie-José Tramuta, dans son article « *Il suo nome de l'informe du non au difforme du théâtre* », *op. cit.*, p.39, fait un clin d'œil à la pièce de Pierre Corneille : « Pour l'heure Lodovico cherche encore à monter sur la scène et l'Ouvreur I essaie de le retenir avec cette mise en garde : « J'en ai tellement vu se faire engloutir dans ce trou... », qui nous évoque en écho sur le mode parodique la fameuse mise en garde du début de *L'illusion comique* de Corneille : « N'avancez pas, dit Dorante au père infortuné à la recherche de son fils et qui cherche à pénétrer dans la grotte du mage Alcandre : « N'avancez pas : son art au pied de ce rocher/a mis de quoi punir qui s'en ose approcher. »

⁶ Alberto Savinio, « *Il suo nome* », *Alceste di Samuele...*, *op. cit.*, p. 236 : « LODOVICO – Di quel ricordo non rimane se non la comicità. » (« LODOVICO : De ce souvenir, il ne reste que le comique » (p. 141, pour la traduction française).

⁷ Nous comptabilisons cinq tableaux dans cette pièce : l'entrée dans le théâtre, l'arrivée en gare dans la ville de Fabàra, l'arrivée à la maison de la Fiancée d'Enrico, sur le champ de bataille et de nouveau chez la Fiancée d'Enrico. Tous ces tableaux manifestent un changement de lieu qui se produit le plus souvent par

souvent, par la mise en place d'« un petit décor » précédé d'« une toile de fond noire [qui] descend dans le fond de la scène¹ ».

Ce processus rudimentaire et minimaliste qui n'est en rien réaliste² souhaite avertir le spectateur d'une rupture radicale avec le réel. Alberto Savinio s'amuse aussi avec le substantif même de « représentation » puisque Lodovico confesse aux Ouvreurs que « de temps à autre [il vient] ici, pour évoquer quelques épisodes de [sa] vie inutile³ ». Cette pièce est donc une re-présentation « du souvenir d'une de ces nombreuses occasions manquées⁴ ». Mais derrière l'exacerbation de l'artifice, Alberto Savinio dissimule sa conception poétique du théâtre où l'illusion comique s'apparente à une « illusion d'optique⁵ » et renouvelle ainsi le procédé pirandellien (entre autres) du théâtre dans le théâtre. Les deux ouvreurs seront, en effet, dédoublés, au cours de la pièce, par deux ouvreurs masqués de blanc sur le plateau. Lodovico I, on l'a vu, se dédoublera en un Lodovico II qui mimera les scènes évoquées par le premier Lodovico. Sans oublier Enrico, gisant mort sur un brancard :

Les deux Ouvreurs sombres se lèvent, vont jusqu'à la porte de la salle, reviennent feignant de transporter la civière sur laquelle gît Enrico et la déposent devant l'avant-scène ; en même temps les deux Ouvreurs blancs entrent en scène en portant la civière sur laquelle gît Enrico et la dépose au centre de la scène⁶.

l'irruption d'un décor sommaire. Seul le champ de bataille est marqué par la présence d'un personnage, Enrico gisant mort sur son brancard, véritable tableau vivant.

¹ Alberto Savinio, « Il suo nome », *Alceste di Samuele...*, *op. cit.*, p. 205 : « Cala un fondale nero nel fondo del palcoscenico » (p. 115, pour la traduction française). Ces petits décors qui descendent sur cette toile noire dans le fond de la scène peuvent aussi nous faire penser à l'écran de cinéma qui descend sur scène. Au cours de la pièce, Lodovico compare la scène de la rencontre avec la Fiancée d'Enrico à une scène de cinéma : « LODOVICO : Cela ressemblait à une de ces scènes de film où l'on ne distingue pas plus les visages des acteurs que leurs gestes. (*Au public*). Méfiez-vous des films obscurs » (p. 130, pour la traduction française). Ajoutons qu'à cette même époque, Alberto Savinio se consacre aussi au cinéma et s'investit dans certains projets cinématographiques comme *La vita di San Francesco* qui malheureusement n'aboutiront pas. Pour plus de détails, voir l'article de Marie-José Tramuta, « Alberto Savinio, scénariste de la Vie de saint François : une tentation épique », *Double-jeu, Théâtre / Cinéma*, 13, Caen, Presses universitaires de Caen, 2016, p. 35-47.

² En guise d'exemple, nous pouvons évoquer le petit décor qui représente la gare ferroviaire déjà cité précédemment.

³ *Ibid.*, p.201 : « LODOVICO – Di tanto in tanto vengo qui, per rievocare qualche episodio della mia vita inutile » (p.112, pour la traduction française).

⁴ *Ibid.*, p.201-202 : « LODOVICO – Il ricordo di una delle mie tante occasioni mancate » (p. 112, pour la traduction française).

⁵ Marie-José Tramuta, « Il suo nome : de l'informe du non au difforme du théâtre », *op. cit.*, p. 39.

⁶ Alberto Savinio, « Il suo nome », *Alceste di Samuele...*, *op. cit.*, p. 228-229 : « Le due Maschere Scure si alzano dalla scaletta , vanno fino alla porta della sala, tornano fingendo di trasportare la barella sulla quale giace Enrico, e la depongono davanti al proscenio; contemperamento le due Maschere Bianche entrano in scena portando la barella sulla quale giace Enrico, e la depongono nel mezzo della scena » (p.135, pour la traduction française).

Ces ombres omniprésentes, protagonistes d'une « *ghost play* hallucinante¹ » incarnent la réalité propre du théâtre, à savoir celle de ressusciter les morts. La Fiancée, quant à elle, comme pour les personnages principaux féminins de *Capitano Ulisse*², endosse le rôle de toutes les femmes de la pièce :

*La Fiancée d'Enrico entre en scène. C'est la même femme qui se tenait accoudée à la fenêtre de la gare. Elle porte un habit de deuil et son visage est recouvert d'une sorte de peau qui efface ses traits*³.

[...]

*À la fenêtre, au-dessus du portail, apparaît la tête d'une femme (celle-là même de la fille de la gare, et de la Fiancée d'Enrico)*⁴.

Ainsi, la métathéâtralité et l'intrathéâtralité savinienne sont de faire de la scène, un lieu du jeu, une vision ludique de l'expression théâtrale. Le jeu⁵ est bien le maître mot de cette pièce. L'usage du mime ou de l'imitation permet à tous les personnages d'entrer en action : la fiancée d'Enrico, nous venons de le voir, « épouse » tantôt les traits de la jeune fille de la gare ou de la femme à la fenêtre. Lodovico, quant à lui, se scinde en Lodovico II ou en Enrico. Enfin, les Ouvriers, dédoublés, deviennent accessoiristes :

*L'Ouvrier I se lève, va vers la porte par laquelle entre le public, feint de prendre une chaise et de venir la placer au centre de l'hyposcénium, autrement dit dans l'espace vide entre la scène et la première rangée de fauteuils ; après quoi il retourne s'asseoir sur les marches. En même temps, et en synchronie parfaite, un Ouvrier tout à fait identique à l'Ouvrier I, mais vêtu d'un uniforme blanc et coiffé d'une casquette blanche, le visage et les mains également, tel une statue de plâtre (réplique « blanche » de l'Ouvrier I) entre en scène par la gauche tenant une chaise qu'il va déposer au centre de la scène, à l'endroit où l'Ouvrier I a feint de déposer la chaise, de sorte qu'il exécute « réellement » ce que l'Ouvrier sombre I exécute « fictivement ». Après quoi, et pendant que l'Ouvrier I retourne s'asseoir sur les marches, l'Ouvrier blanc sort de scène*⁶.

¹ Roberto Gigliucci, *Pirandello*, Milano, RCS, 2017, p. 82.

² Voir la *dramatis personae* de la pièce ou certaines didascalies comme : « *Calypso n'est autre que le pendant exact de Circé* » ou « [...] *Pénélope - en tout point semblable à Circé et Calypso* », in Alberto Savinio, *Capitano Ulisse*, op. cit., p. 85 et p. 119 (p. 98 et p. 142, pour la traduction française).

³ Alberto Savinio, « Il suo nome », *Alceste di Samuele...*, op. cit., p.212 : « *Entra in scena la Fidanzata di Enrico. È la stessa donna che stava affacciata alla finestra della stazione. È vestita a lutto e porta sul viso una specie di pelle che annulla i tratti* » (p. 121, pour la traduction française).

⁴ *Ibid.* p. 222 : « *Alla finestra sopra il portone appare una testa di donna (quella medesima della ragazza alla stazione, e della Fidanzata di Enrico)* » (p. 129, pour la traduction française).

⁵ Les verbes comme « feindre » ou « imiter » sont extrêmement présents dans la pièce.

⁶ Alberto Savinio, « Il suo nome », *Alceste di Samuele...*, op. cit., p. 204-205 : « *La I Maschera si alza dalla scaletta, va fino alla porta della platea, finge di prendere una sedia e di venire a collocarla in mezzo all'iposcenio, ossia nello spazio vuoto tra il palcoscenico e la prima fila di poltrone; dopo di che torna a sedere sulla scaletta. Contemporaneamente, e con sincronia perfetta, una Maschera del tutto identica alla I Maschera ma vestita di una uniforme bianca, con berretto bianco e faccia e mani ugualmente*

Pour croire en cette illusion d'optique, le comédien et le spectateur doivent redevenir des enfants et se souvenir du pouvoir de l'imagination qu'ils utilisaient jadis pour se créer un monde. Le théâtre est donc à la fois une boîte à joujoux¹, une boîte à souvenir, comme le suggère Mademoiselle Fufù à son arrivée au *Teatro della Pergola*, protagoniste de *La pianessa*, nouvelle qui appartient au recueil *Tutta la vita* :

C'était l'intérieur d'une boîte à joujoux : de jeux *anciens*. On entrait dans cette boîte pour jouer et, à la fois, pour se remémorer : jouer en se remémorant ou si vous préférez, remémorer en jouant².

Alberto Savinio réinvestit cette métaphore à travers les dires de son protagoniste qui, enfant, cassait « [ses] jouets pour voir comment ils étaient faits à l'intérieur » et qui, adulte, « fouille les cases de [sa] mémoire et l'une après l'autre, [...] les vide toutes³ ». Lodovico fait passer « cet acte destructeur pour une curiosité scientifique de première heure⁴ ». Cette pratique rejoint celle de l'expérience théâtrale :

LODOVICO : En un éclair elle dévoile tous les aspects des choses, elle te les fait voir dedans et dehors, et non seulement comme elles sont, mais comme elles étaient et comme elles seront ; elle vous les détaille, elle vous les hache, elle vous les pulvérise, elle vous les réduit à néant⁵.

De plus, cette présence du jeu et du jouet⁶ sur scène, symbole par excellence du monde de l'enfance⁷ est aussi l'occasion pour Alberto Savinio d'évoquer ses propres souvenirs par le truchement de Lodovico. Mnémosyne n'est donc jamais loin. Quand, par

bianche come una statua di gesso (replica "bianca" della I Maschera) entra in scena da sinistra reggendo una sedia che va a deporre la sedia in mezzo al palcoscenico, in linea col punto nel quale la I Maschera ha finto di deporre la sedia, ossia esegue "al vero" ciò che la I Maschera Scura esegue "per finta". Dopo di che, e mentre la I Maschera Scura torna a sedere sulla scaletta, la Maschera Bianca esce di scena » (p. 115, pour la traduction française).

¹ Pour évoquer ce « divertissement innocent », voir le poème de Charles Baudelaire, « le joujou du pauvre », *Le Spleen de Paris*, 1869.

² Alberto Savinio, « La pianessa », *Tutta la vita*, *op. cit.*, p. 78 : « Era l'interno di una scatola di giochi: di giochi antichi. In questa scatola si entra per giocare e assieme per ricordare: per giocare ricordando, o se più vi piace per ricordare giocando » (p.59, pour la traduction française).

³ Alberto Savinio, « Il suo nome », *Alcesti di Samuele...*, *op. cit.*, p. 202 : « LODOVICO – Frugo le caselle della mia memoria e una dopo l'altra le vuoto tutte » (p.113, pour la traduction française).

⁴ *Ibid.*, p. 217 : « LODOVICO – E distruggere a me è sempre piaciuto, fin da bambino quando distruggevo i giocattoli che mi regalavano i miei genitori. Oggi io dico che rompevo i miei giocattoli per vedere come eran fatti dentro; faccio passare quel mio atto di distruttore per l'alba di una curiosità scientifica » (p.125, pour la traduction française).

⁵ *Ibid.*, p. 202 : « LODOVICO – Ma in un baleno ti scopre tutti gli aspetti delle cose, te le fa vedere e dentro e fuori, e non solo come sono ma come erano e come saranno; te le sminuzza, te le frantuma, te le polverizza, te le annienta » (p. 113, pour la traduction française).

⁶ En guise d'exemple, citons le ballon de baudruche accroché au poignet d'Enrico.

⁷ Les jouets sont fréquemment représentés dans les peintures d'Alberto Savinio comme dans *L'isola dei giocattoli*, 1930.

l'usage de la métaphore, l'Ouvreur I avertit Lodovico qu'il est possible de « se faire engloutir dans ce trou¹ » pour parler de la scène, Alberto Savinio fait référence à l'époque où, enfant, il se rendait au théâtre avec son père. Ce lieu était pour lui un « lieu [...] fascinant et terrible² », comparable aux Enfers. Ce père qui s'invite aussi sur scène par le sifflement du train qui résonne au début de la pièce. Un père ingénieur ferroviaire, mort prématurément en 1905 et qui ne cessera de frapper à la porte de la mémoire de l'artiste.

Mais c'est aussi l'occasion pour lui de revenir sur un épisode marquant dans sa carrière artistique, à l'époque où, avec son frère Giorgio de Chirico, Filippo de Pisis, Carlo Carrà, ils fondèrent, à Ferrare, le mouvement métaphysique. *Fabàra*, au-delà des similitudes phoniques, épouse toutes les caractéristiques de la ville métaphysique de *Ferrara*. Lodovico la décrit comme étant « la capitale du silence³ ». À entendre Lodovico, le lecteur-spectateur a l'impression de voir un des premiers tableaux métaphysiques de Giorgio Chirico⁴ représentant un jour d'été, une ville de solitude avec sa gare, son horloge, ses ombres⁵ où « nulle voix urbaine ne s'échapp[e] du fond de l'avenue⁶ » :

C'était l'été et en plein jour, pourtant la nuit dans le soleil s'insinuait⁷.

À travers cette « fouille » dans les cases de sa mémoire qui consiste à rejouer sans cesse cette occasion manquée, Lodovico tente de justifier son acte, de comprendre son mensonge, d'en déceler la vérité. Cette quête de vérité, cette présence du mensonge résulte dans « un excès de zèle⁸ » qui a consisté à vouloir faire croire à la fiancée d'Enrico que son ami était mort « avec son nom sur ses lèvres⁹ ». Or, comment être certain des

¹ Alberto Savinio, « Il suo nome », *Alcesti di Samuele...*, *op. cit.*, p. 203 : « I MASCHERA : Ne ho visti tanti che si son fatti ingoiare da questo buco » (p. 114, pour la traduction française).

² Id., « Tragedia dell'infanzia » in *Hermaphrodito e altri romanzi*, *op. cit.*, p. 508 : « Luogo così fascinoso e terribile » (Traduit par Nino Franck dans Alberto Savinio, *Maupassant et l' "Autre" suivi de Tragédie de l'enfance*, Paris, Gallimard, 1977, p. 158).

³ Id., « Il suo nome », *Alcesti di Samuele e atti unici*, *op. cit.*, p. 205 : « LODOVICO – Ero arrivato nella capitale del silenzio » (p. 115, pour la traduction française).

⁴ Pour exemple, on peut citer *La Matinée angoissante* (1912) ou *La Gare Montparnasse* (1914).

⁵ Alberto Savinio, « Il suo nome », *Alcesti di Samuele...*, *op. cit.*, p. 206 : « LODOVICO – La striscia d'ombra [...] giaceva al fianco del convoglio » (« LODOVICO : La bande d'ombre [...] s'étendait le long du convoi. » (p.117, pour la traduction française).

⁶ *Ibid.*, p. 210 : « LODOVICO – Ma nessuna voce di città veniva dal fondo del viale [...] » (p. 120, pour la traduction française).

⁷ *Ibid.*, p. 205 : « LODOVICO – Era estate e giorno pieno, ma nel sole era notte » (p.115, pour la traduction française).

⁸ *Ibid.*, p. 236 : « LODOVICO – Per troppo zelo » (p. 141, pour la traduction française).

⁹ *Ibid.* : « LODOVICO – Lui laggiù che muore col cognome dell'amata sulle labbra [...] » (p. 141, pour la traduction française).

derniers mots d'un mort ? La parole, même la plus inaudible, trouve au théâtre un lieu idéal pour s'exprimer¹ et percer ce mystère. Alberto Savinio profite donc de ce lieu pour étudier la parole sous l'angle des phonèmes. L'illusion théâtrale devient une illusion sonore où la difformité de la parole tient le premier rôle.

Dès le début de la pièce, le spectateur comprend que la parole est fragile. La confusion des noms est au départ un postulat de jeu :

LODOVICO : Lodovico rimpiacherà Enrico. Même la consonance de nos prénoms me parut de bon augure².

Mais une maladresse dans l'articulation, une faute d'inattention³ et c'est le sens qui s'échappe. « À l'excès d'intelligence de Lodovico », l'Ouvreur I comprend « abcès⁴ ». Cette incompréhension des mots qui produit un effet comique⁵ s'appuie sur un premier écueil qui consiste à rompre la communication entre les personnages comme le fait remarquer l'Ouvreur I à son collègue :

OUVREUR I : Que dis-tu ? Toi aussi, maintenant, tu te mets à parler obscurément⁶ ?

Or, comme le souligne Marie-José Tramuta, « *Il suo nome* repose sur une obscénité (délicate étymologie du mot, mauvais présage « ob-scaena » plutôt que « ob-scène, ce

¹ Rappelons la célèbre expression d'Alberto Savinio : « le théâtre est parole. » in *Parola e azione*, « Bis », 15 juin 1948 : « Il teatro è parola. », citée par Alessandro Tinterri in Alberto Savinio, *Alcesti di Samuele e atti unici*, *op.cit.*, p. 338 (Traduit par nous).

² Alberto Savinio, « Il suo nome », *Alcesti di Samuele...*, *op. cit.*, p. 215 : « LODOVICO – Lodovico si sostituirà a Enrico. Anche l'assonanza dei nostri nomi : Enrico, Lodovico, mi parve di buon augurio » (p. 123, pour la traduction française).

³ *Ibid.*, p. 215 : « II MASCHERA : [...] Hai sentito ? I MASCHERA : Io? Nulla » (« OUVREUR I : [...] As-tu entendu ? OUVREUR II : Moi? Non, rien » (p. 123-124, pour la traduction française).

⁴ *Ibid.*, p. 201 : « LODOVICO : Eccesso d'intelligenza... I MASCHERA : Ascesso ? LODOVICO : No: eccesso » (p. 112, pour la traduction française). Cette remarque de l'OUVREUR I renvoie à la postface du *Capitaine Ulysse* où Alberto Savinio écrit : « Minerve prit soin d'anesthésier Ulysse comme pour inciser un abcès » (p. 26, pour la traduction française. Alberto Savinio, « La verità sull'ultimo viaggio », *Capitano Ulisse*, *op.cit.*, p. 28 : Minerva ebbe cura di narcotizzare Ulisse come per l'incisione di un ascesso »).

⁵ *Ibid.*, p. 211-212 : « LODOVICO – Centoversuri... Non riuscivo a capacitarmi che quella via si chiamasse in questo strano modo. Forse pronunciavo male. Trassi il taccuino di tasca (*mimica*) e mi rilessi l'indirizzo. Era proprio Centoversuri. Stupisco del mio stupore di allora, ora che so che il versuro è un'antica misura di terreno » (« LODOVICO : Centoises... je n'arrivais pas à m'expliquer le nom étrange de cette rue. Sans doute écorchais-je ce nom. Je sortis mon calepin (*mimique*) et je relus l'adresse. C'était bien Centoises. Je m'étonne de ma stupéfaction d'alors, à présent que je sais que la toise est une ancienne mesure de surface », p. 120-121, pour la traduction française).

⁶ *Ibid.*, p. 203 : « I MASCHERA : Che dici? Anche tu ora ti metti a parlare difficile? » (p. 114, pour la traduction française)

qu'on ne saurait voir) [...]. L'obscène se tient tapi dans l'informe des noms¹". Tout commence, nous venons de le voir par la difficulté pour Lodovico de comprendre les paroles du chef de gare qui dans la pièce est une voix personnage² tantôt proche, tantôt lointaine qui émet ce son inarticulé³ : « À-ba-a ». Il sera nécessaire que la voix répète à plusieurs reprises ces syllabes pour que Lodovico comprenne qu'il est arrivé dans la ville de Fabàra :

LODOVICO : Et instantanément, j'eus la révélation de la vérité. Le nom de cette gare que je prononçais en l'accentuant sur l'avant-dernière syllabe : Fabàra devait être accentué sur l'antépénultième : Faaabara ! J'ouvris la portière et descendis précipitamment ; tandis que dans mon esprit se pressaient d'autres noms à l'accentuation ambiguë, qui m'avaient occasionné bien des confusions⁴.

*Fabàra*⁵, ville obscène par excellence, s'apparente à la ville des morts :

LODOVICO : Au-dessus de la petite marquise aux franges de fer battu, accoudée à une fenêtre, auprès d'un pot de géraniums, le menton dans ses mains pour soutenir sa tête afin qu'elle ne tombe pas sur la marquise, et de la marquise ne dégringole sur la voie, et qu'elle ne soit écrasée sur la voie par les grands convois fulgurants et assourdissants, pleins de choses inconnues et magnifiques, qui passent sans s'arrêter de jour comme de nuit, et le jour est encore nuit, une fille regardait mon train avec une tristesse infinie et immobile, comme si ce train, qui ne repartirait pas avant que je n'en sois descendu, devait emporter avec lui son dernier espoir. Je regardais cette fille à la fenêtre comme si c'était elle, la femme que j'étais venu chercher ; comme si, dans cette ville, il n'y avait qu'une seule femme, et que cette femme était la fiancée d'Enrico... Mais je ne tardai pas à me convaincre que la fille de la gare, bien qu'accoudée à la fenêtre et flanquée d'un pot de géraniums, était plus morte encore que mon ami Enrico, transformé en cadavre et enterré là-bas au bord du grand fleuve⁶.

¹ Marie-José Tramuta, « *Son nom* d'Alberto Savinio. De l'informe du nom au difforme du théâtre », *op. cit.*, p. 42.

² La voix fait partie de la *dramatis personae* de la pièce.

³ Alberto Savinio, « Il suo nome », *Alcesti di Samuele...*, *op. cit.*, p. 206 : « LODOVICO – Talvolta però i ferrovieri hanno strane inflessioni di voce, credono immemoriarne il nome di una stazione e invece lo deformano in un grido convenzionale, simile ai gridi dei venditori ambulanti la mattina nella città » (« LODOVICO : les cheminots adoptent d'étranges inflexions de voix, ils croient articuler de la manière la plus parfaite le nom d'une gare, alors qu'ils déforment en un hurlement conventionnel, comme ces cris que les marchands ambulants lancent le matin dans les villes » (p. 117, pour la traduction française).

⁴ *Ibid.*, p. 209 : « LODOVICO – E istantaneamente ebbi la rivelazione della verità. Il nome di quella stazione che io pronunciavo piano : Fàbara! Aprii lo sportello e scesi in fretta, mentre nella testa mi si affollavano altri nomi di accentuazione ambigua che mi avevano creato incidenti nella vita » (p. 118, pour la traduction française).

⁵ Marie-José Tramuta souligne que Fabàra est une ville située près de Kaos, ville où Pirandello vit le jour et qui est le « domaine de la mort » comme dans le dernier épisode, celui du dialogue avec la mère morte, du film *Kaos* par les frères Taviani de 1984 qui est une adaptation de cinq nouvelles de Pirandello (quatre issues de *Novelle per un anno* et de la nouvelle « una giornata con la madre » in « *Son nom* d'Alberto Savinio. De l'informe du nom au difforme du théâtre », *op. cit.*, p. 42-43).

⁶ Alberto Savinio, « Il suo nome », *Alcesti di Samuele...*, *op. cit.*, p. 207 : « LODOVICO – Di sopra la piccola tettoia a frangetta di ferro battuto, affacciata a una finestra, accanto a un vaso di gerani, il mento nelle mani a puntellare il capo perché non cadesse sulla tettoia, e dalla tettoia rotolasse sui binari, e sui

Cette « ville extrêmement pudique¹ » n'émet que des sons², des bruits³, des cris⁴, donnant ainsi à ce paysage urbain, un caractère sinistre :

LODOVICO I : Le cri irritant des hirondelles qui piquaient le ciel comme autant de pointes sonores venait de l'extérieur.

LA FIANCÉE D'ENRICO : Vous étiez amis...

LODOVICO I : Ces mots prononcés comme par une moribonde, se posèrent exsangues sur la stridulation emmêlés de ces oiseaux déments, tel un petit animal mince et long sur un tapis d'aiguilles de pin sonore⁵.

Dans ce silence assourdissant, la parole articulée de Lodovico devient donc de plus en plus sonore parce qu'il s'en trouve rejeté. C'est pour cette raison qu'il ne peut retenir ses mots et que le mensonge se fait entendre. Le piège se referme sur lui :

LODOVICO I : Mais aussitôt, je sentis le danger... cela ne dura qu'un instant. Je pensai à garder ces mots pour moi, à ne pas les prononcer. Mais ce fut plus fort que moi. Ces mots « me sortirent de la bouche ». Et quand dans le silence, je les entendis résonner, j'eus la nette impression de l'irréparable⁶.

Lodovico ne sait pas résister « au bel effet⁷ ». Il aurait pourtant dû se taire. Il aurait dû s'enfermer dans le silence comme le suggère la fin de la nouvelle de Joseph Conrad :

binari fosse sfracellato dai grandi convogli fulminei e fragorosi, pieni di cose ignote e magnifiche, che di notte e anche di giorno, esso pure notte, passano e non si fermano, una ragazza guardava il mio treno con tristezza immobile e infinita, come se quel treno, che non sarebbe ripartito se prima io non ne fossi sceso, dovesse portarsi via con sé la sua ultima speranza. Guardai quella ragazza alla finestra, come se fosse costei la donna che ero venuto a cercare ; come se in quella città ci fosse una sola donna, e questa fosse la fidanzata di Enrico... Ma non tardai a convincermi che la ragazza della stazione, sebbene affacciata alla finestra e affiancata a un vaso di gerani, era anche più morta del mio amico Enrico, trasformato in cadavere e seppellito laggiù in riva al grande fiume » (p.118, pour la traduction française).

¹ *Ibid.*, p. 211 : « LODOVICO – Quella città era estremamente pudica. » (p. 120, pour la traduction française)

² *Ibid.*, p. 206 : « LODOVICO – Il cuore metallico e dispettoso della piccola stazione » (« LODOVICO : La sonnerie métallique et agaçante de la petite gare », p. 116, pour la traduction française).

³ *Ibid.*, p. 211 : « *Si sente una tromba* » (« *On entend un clairon* », p. 120, pour la traduction française).

⁴ *Ibid.*, p. 232 : « *La Fidanzata di Enrico lancia un grido.* » (« *La Fiancée d'Enrico laisse échapper un cri.* » p. 138, pour la traduction française)

⁵ *Ibid.*, p. 225 : « LODOVICO I : Veniva da fuori lo stridio irritante delle rondini, che pungevano il cielo con spilli sonori. LA FIDANZATA DI ENRICO: Eravate amici... LODOVICO I: Queste parole, pronunciate come dalla voce di una moribonda, si posarono esangui sullo stridio arruffato di quegli uccelli pazzi, su un tappeto di sonori aghi di pino » (p. 132 dans la traduction française).

⁶ *Ibid.*, p. 231 : « LODOVICO I : [...] Ma assieme sentii il pericolo...Fu un attimo. Pensai di trattenere quella parola, non pronunciarla. Ma fu più forte di me. Quella parola mi «cadde di bocca. E quando la udii risonare nel silenzio, ebbi l'impressione netta dell'irreparabile » (p.137, pour la traduction française).

⁷ Alberto Savinio, « Il suo nome », *Alcesti di Samuele...*, op. cit., p. 236 : « LODOVICO – Parola bella » (p.141, pour la traduction française).

Il me semblait que la maison s'écroulerait avant que je puisse m'échapper, que le ciel me tomberait sur la tête. Mais rien n'arriva. Le ciel ne tombe pas pour de pareilles brouilles. Serait-il tombé, je me demande, si j'avais rendu à Kurtz la justice qui lui était due ? N'avait-il pas dit qu'il ne voulait que la justice ? Mais je ne pouvais pas ; je ne pouvais pas lui dire. Cela aurait été trop ténébreux — absolument trop ténébreux. »

Marlow se tut et s'assit tout seul, indistinct et silencieux, dans la pose de Bouddha méditant¹.

Constat préconisé par Enrico qui lui conseille, au moment de la remise des lettres de ne pas prononcer le patronyme de la jeune femme :

LODOVICO II (*Il saisit le paquet des mains d'Enrico et commence à lire*) : À Mademoiselle...

ENRICO (*en l'interrompant*) : Non, laisse tomber ce nom, ne le prononce pas... Si salaud que je sois... Malheureuse ! Puis-je me fier à ta discrétion ?

LODOVICO II (*avec emphase*) : Tu penses bien !²

Le silence est donc garant de *la* vérité³ et non de *sa* vérité. Comme le démontre explicitement la Fiancée d'Enrico qui « ne pipa mot » à la révélation de son mensonge ou Enrico qui, gisant sur sa civière et sans dire un mot, laisse s'échapper le patronyme de sa fiancée « Croupe d'or » par l'envol d'un « gros papillon » qui pourrait être ce fameux lépidoptère aux ailes d'un blanc pur appelé « Cul doré ». Ainsi, comme le papillon qui touche la herse du théâtre, la fiancée « s'élèv[e]. Elle s'élèv[e] elle s'élèv[e] jusqu'à toucher le plafond de la tête⁴ ». La parole informe trouve dans le difforme du théâtre toute sa place, toute sa vérité. Elle devient visible dans l'invisible. Elle devient plastique dans ce *quiproquo* verbal, dans ce malheureux « mal-entendu ».

Parce que Lodovico n'a pu se condamner au silence, il quitte cette « bouffonnerie, incommensurable bouffonnerie » dans un « éclat de rire hystérique⁵ » et

¹ Joseph Conrad, *op. cit.*, p. 202.

² Alberto Savinio, « Il suo nome », *Alcesti di Samuele...*, *op. cit.*, p. 218 : « LODOVICO II (*prende il pacco dalle mani di Enrico e comincia a leggere*) : Alla gentilissima signora... ENRICO (*interrompendolo*) : No, lascia stare quel nome, non lo pronunciare. Per quanto io sia un mascalzone... Disgraziata ! Posso fidarmi della tua discrezione ? LODOVICO II (*con enfasi*) : Figurati ! » (p. 126, pour la traduction française)

³ Rappelons que la « fugue à deux voix » de Lodovico se compose d'une voix plus silencieuse qui dit la vérité.

⁴ Alberto Savinio, « Il suo nome », *Alcesti di Samuele...*, *op. cit.*, p. 232 : « LODOVICO I : “[...] Si alzò, si alzò : toccò con la testa il soffitto » (p. 138, pour la traduction française).

⁵ *Ibid.*, p. 237 : « *La sua risa isterica* » (p. 142, pour la traduction française). Marie-José Tramuta rappelle « la règle de saint Benoît, qui s'impose à tout l'Occident. Le rire fait partie d'un système « silence, bouche, rire », dans lequel le silence représente la vertu, la bouche l'organe de contrôle à surveiller, le rire le péché. » in « *Son nom* d'Alberto Savinio. De l'informe du nom au difforme du théâtre », *op. cit.*, p. 174.

démontre que « sans le rire, sans l'obscénité, il n'est pas de condition de possibilité du spectacle¹ ».

1.5 La solitude de Lodovico mise en scène

Avant d'évoquer les différentes mises en scène de cette pièce, il serait judicieux de rappeler l'amer constat d'Alessandro Tinterri :

Dans la pauvre production critique autour du théâtre de Savinio, *Il suo nome* n'est même généralement pas mentionné. Ce silence, non justifié, mais plutôt dû à la précipitation ou à la partialité des informations, n'a guère contribué au modeste succès scénique connue de ce travail².

Peu de mises en scène (voir Annexe 4) ont, en effet, vu le jour depuis la publication du texte. La première date du 18 janvier 1948 par le *Piccolo Teatro di Verona* où le metteur en scène Ubaldo PARENZO interprète le rôle principal de Lodovico. Même si Alberto Savinio ne verra pas le spectacle et que les lettres envoyées au metteur en scène ont été perdues, cette mise en scène démontre l'émergence et l'effervescence du théâtre expérimental en Italie et reflète l'envie et l'enthousiasme de ces petites compagnies à s'investir dans un processus de création, même si les moyens sont pauvres.

Il faut attendre le début des années 90 pour que la critique s'intéresse de plus près à cette pièce et découvre, par la même occasion, le turinois Luca Valentino. En juillet 1989, lors du *XIX^e Festival de Santarcangelo* (Province de Rimini), ce jeune metteur en scène propose sa propre adaptation du texte savinien en « confrontant³ » la version narrative à celle théâtrale. Ce spectacle qui ne comporte que trois comédiens, Giovanni Moretti (Lodovico), Silvano Antonelli et Paola Roman, partira ensuite en tournée dans toute l'Italie jusqu'en 1991.

¹ Marie-José Tramuta, *Ibid.*, p. 175.

² Alessandro Tinterri : « Nella scarsa produzione critica intorno al teatro di Savinio, *Il suo nome* non viene, per lo più, neppure menzionato. Silenzio non già motivato, bensì dovuto a frettosità o parzialità d'informazione, al quale, d'altronde, non ha certo giovato la modesta fortuna scenica conosciuta dal lavoro. » in Alberto Savinio, « Il suo nome », *Alcesti di Samuele e atti unici*, op. cit., p. 345 (Traduit par nous).

³ Dans le programme du *Festival Santarcangelo dei Teatri d'Europa*, Luca Valentino, pour évoquer sa mise en scène de *Il suo nome*, utilise le terme de « contrapposizione » in *Festival Santarcangelo dei Teatri d'Europa*, 23-30 Luglio 1989, XIX Edizione, p. 46, in https://drive.google.com/file/d/0B_p_g0TtF0RsSU9iZ2ZqRXNQRUE/view, consulté le 1/04/2020.

Le but de Luca Valentino a été de faire apparaître « le monologue jaloux¹ » de Lodovico. Pour ce faire, et contrairement à la version théâtrale savinienne, il n'a pas recours au dédoublement du protagoniste et se justifie en ces termes :

L'expédient adopté par Savinio pour « dédoubler » le personnage à certains moments de la comédie l'oblige, à mon avis, à figer Lodovico dans une négativité qui finit par comprimer ses pulsions et ses désirs et, finalement, à limiter sa complexité ambiguë, présente en revanche dans la nouvelle éponyme et dans les autres parties du texte théâtral².

Par ce choix audacieux, Luca Valentino montre, certes, toute la complexité de l'homme à accepter *une* vérité, mais oublie que l'imbroglia du monde qui l'entoure, fait d'images, de sons et de fantômes, est aussi important. La poétique savinienne du monde reste donc au pied de la scène.

Egisto Marcucci, quant à lui, l'a bien compris et propose avec la compagnie du *Teatro della Tosse* de Gênes une nouvelle mise en scène. Pour rendre hommage à l'artiste et monter au public les multiples visages d'Alberto Savinio, Egisto Marcucci décide en décembre 1991 de créer un diptyque autour de ce texte et *La famiglia Mastinu* (pièce qu'il a déjà mise en scène un an auparavant pour le *Teatro Flaiano* de Rome à l'occasion d'un petit festival en l'honneur de l'artiste). Contrairement à Luca Valentino qui évoque le « monologue jaloux » de Lodovico, Egisto Marcucci, à travers le plaisir du jeu, montre « l'amour controversé pour le théâtre³ » de cet artiste polyédrique :

Ce que Savinio aimait au théâtre, c'était justement cette possibilité de jouer. Dans *Il suo nome*, par exemple, il parvient à créer une stature théâtrale très intéressante, en véritable écrivain de théâtre⁴.

Dans cette pièce, le renouvellement du langage métathéâtral, qui est à la fois un hommage inconditionnel à Luigi Pirandello mais aussi une mise à distance avec le maître, souligne chez Alberto Savinio une expérience accrue et originale de la scène qui surprend encore aujourd'hui, comme le remarque le metteur en scène :

¹ *Ibidem* : « monologo geloso » (Traduit par nous).

² *Ibidem*. : « L'espiedente adottato da Savinio di "sdoppiare" il personaggio in alcuni momenti della commedia, lo costringe poi, a mio pare, a irrigidire Ludovico I in una negatività che finisce per appiattire pulsioni e desideri e, in definitiva, a limitarne la ambigua complessità, presente invece nel racconto omonimo e nelle altre parti del testo teatrale. » (traduit par nous).

³ Maria-Grazia Gregori, « Mostri e oggetti di famiglia », *L'unità*, 4 décembre 1991, p. 21. (Traduit par nous)

⁴ Egisto Marcucci, « la sua avventura teatrale era a colori... », *Ariel*, *op. cit.*, p. 299 : « Ciò che Savinio amava nel teatro era proprio questa possibilità di giocare. Ne *Il suo nome*, per esempio riesce a creare una statura teatrale interessantissima, da vero scrittore di teatro » (Traduit par nous).

[Le théâtre dans le théâtre] est quelque chose qui ne surprend plus, car c'est du déjà vu, dans le sens où il y a eu ensuite des mises en scène à la Pirandello avec des textes non nécessairement pirandelliens. Ces procédés ont déjà été réalisés : le public dans la salle, les lumières allumées, toutes ces choses qui sont devenues un peu, comment dire, vieilles, comme langage, en ce sens que le public n'est pas vraiment surpris. Mais dans *Il suo nome*, c'était un choix vraiment fonctionnel, car de cette façon il y avait donc deux « doubles » sur scène. C'était la bonne idée : avoir deux personnages dans la salle qui avaient leurs deux « fantômes » sur scène qui faisaient, à leur insu, le contraire de ce qu'ils proposaient¹.

La mise en scène « intrigante et intelligente² » d'Egisto Marcucci respecte en intégralité le texte savinien³ et son processus dramaturgique. À travers un « réalisme onirique⁴ » porté par les lumières d'Emmanuele Luzzati qui jouent sur la ligne inquiétante du rêve et de la réalité et la bravoure des comédiens comme Enrico Campannati dans le rôle de Lodovico ou Bruno Cereseto dans celui d'Enrico, Egisto Marcucci manifeste sa connaissance aigüe du théâtre savinien où jeu et humour noir brûlent les planches.

À travers cette étude, nous avons vu comme le jeu et le rire pouvaient être libérateurs. En effet, Alberto Savinio ne cesse de revendiquer cette fonction cathartique du théâtre. Il permet d'exorciser le drame humain, de le rejouer sans cesse dans l'espoir d'un autre possible. Dans *La verità sull'ultimo viaggio*, Alberto Savinio l'indiquait déjà :

Le théâtre est un projet de vie ; le modèle miniature d'un monde propre, exempt de maladies. Transposés sur scène, les intrigues les plus entortillées, les imbroglios les plus confus, les problèmes les plus rébarbatifs se dénouent avec la légèreté d'une acrobatie aérienne ; ils s'ouvrent comme des fleurs en papier au son tenu d'un orchestre invisible devant les spectateurs qui, plongés dans le noir, assistent à l'événement avec admiration. L'*Histoire* relate les choses telles qu'elles sont, Le *Théâtre* telles qu'elles devraient être⁵.

¹ *Ibid.*, p. 299-300 : « È una cosa che non sorprende più perché è molto vista, nel senso che dopo si sono fatte anche regie “alla Pirandello” e con testi non esclusivamente pirandelliani. Queste operazioni sono state fatte : il pubblico in sala, le luce accese, tutte cose che poi sono diventate un pò, come dire, consunte, come linguaggio, nel senso che il pubblico non rimane poi veramente molto colpito. Però ne *Il suo nome*, era una scelta veramente funzionale, perché così c'erano due “doppi” in palcoscenico. Questa era l'idea bella : che si fossero due personaggi in sala che avevano i loro due “fantasmi” in palcoscenico che facevano, a loro insaputa, il contrario di quello che loro stavano proponendo » (Traduit par nous).

² Maria-Grazia Gregori, « Mostri e oggetti di famiglia », *op. cit.*, p. 21.

³ Egisto Marcucci, *Ibid.*, p. 299 : « No, no. Io ho lasciato il testo così com'era ».

⁴ Maria-Grazia Gregori, « Mostri e oggetti di famiglia », *op. cit.*, p. 21.

⁵ Alberto Savinio, « La verità sull'ultimo viaggio », *Capitano Ulisse*, *op. cit.*, p. 16 : « Il teatro è un progetto di vita, il modello in piccolo di un mondo pulito e senza malattie. Trasportati sulla scena, i nodi più stretti, le matasse più intricate, i problemi più ribarbativi si risolvono fiori di carta al leggerissimo suono di un'orchestra invisibile e davanti agli spettatori che, neri e ammirati, assistono all'operazione. La *Storia* dice la cosa com'è, il *Teatro* come dovrebbe essere » (p. 13, pour la traduction française).

C'est pour cette raison que le théâtre dans le théâtre est essentiel. À travers ce processus, la scène et la salle s'unissent, jouent ensemble et conjurent le mauvais sort :

L'art donnait ses spectacles sur une scène sublime et impossible à atteindre : de l'autre côté d'une rampe émanait une lumière infranchissable, et qui séparait rigoureusement l'art et la vie. Ces spectacles, il leur donnait des couleurs dont on ignore ici-bas la chimie, se servait de formes et d'apparences qui, avec celle de la vie, présentaient oui ou non, cette similitude que l'on trouve dans les calendriers entre jours ouvrables et jours fériés, dans les monarchies de jadis entre les sujets et leur roi, dans les basses-cours entre les poulets et les paons. Par suite, au XIX^e siècle, [les] artistes [...] s'emploient à éteindre les feux de cette rampe, à rapprocher le théâtre de la vie la scène de l'art, à porter sur scène les hommes eux-mêmes dans leurs vêtements de tous les jours, sans le moindre grimage, afin de représenter les drames et les vaudevilles de l'existence quotidienne¹.

Si Alberto Savinio décide de faire son grand retour au théâtre, c'est pour nous livrer un message d'espoir et d'engagement au sortir de la Seconde Guerre. Le théâtre peut sauver. Les hommes peuvent se libérer d'eux-mêmes. Le « Horreur ! » conradien se change en « Rire ! » sous la baguette du magicien-musicien Savinio. Rire qui annonce celui de Michelino, protagoniste encéphalitique de *La famiglia Mastinu* et protagoniste de notre prochain chapitre.

¹ Id., *Nuova enciclopedia, op. cit.*, p. 67 : « L'arte dava i suoi spettacoli sopra un palcoscenico eccelso e irraggiungibile; di là da una ribalta che irradiava una intraversabile luce e rigorosamente separava l'arte della vita; e li colorava di colori dei quali quaggiù si ignora la chimica; e si rivaleva di forme e aspetti che con quelli naturali della vita avevano sì e non quella somiglianza che nel calendario c'è tra i giorni feriali e la domenica, nelle antiche monarchie fra i sudditi e il re, nel pollaio fra i polli e il pavone. Poi nel corso dell'Ottocento, [gli] artisti [...] si adoperarono a spegnere quella ribalta, ad avvicinare il palcoscenico dell'arte al teatro della vita, a far salire su esso palcoscenico gli uomini stessi nei loro abiti di tutti i giorni e nudi di trucco, a rappresentare i drammi e le farse della vita quotidiana » (p. 62, pour la traduction française).

CHAPITRE 2. UN DIVERTISSEMENT GROTESQUE

*La famiglia Mastinu*¹ est une pièce peu connue d'Alberto Savinio. Elle est pourtant intéressante sur bien des points puisqu'elle témoigne de l'activité polyédrique de l'artiste. Après l'aventure colorée de *Capitano Ulisse*, Alberto Savinio fait monter sur scène son chevalet pour nous faire le portrait d'une famille bourgeoise. Avec cette pièce, Alberto Savinio s'interroge toujours plus sur son rapport au théâtre et à l'ironie qui tend vers la dérision.

2.1 De la toile au tableau

Le 14 mai 1990, au lendemain de la première représentation par la compagnie du *Teatro della Tosse*² de *La famiglia Mastinu*, Ugo Volli résume la pièce de la façon suivante :

La famille Mastinu, père, mère, grand-mère, fille, fils, est complètement imperméable à toute nouveauté, au point de n'avoir pas remarqué la guerre mondiale, avec son cortège relatif de destructions, de bombardements, de viols. Mais un beau jour, la grand-mère ne se sent pas bien et meurt avec l'aide d'un savant médecin. On célèbre les funérailles et, à la fin, tout redevient comme avant. Mais entre la maladie de la grand-mère et le rétablissement du statu quo, il s'est passé tant de choses ! Le père séduit l'infirmière de la défunte ; la mère reçoit des propositions d'invitations de la voisine de l'appartement d'à côté, et érotiques du croque-mort. La fille se fiance un peu avec un collègue du père, qui profite de chaque pause de la cérémonie pour l'embrasser. Des proches perdus de vue depuis longtemps refont surface et arrivent à un point de générosité telle qu'ils invitent la famille Mastinu au petit-déjeuner. Tout le monde se frotte à tout le monde. Puis, soudain, tout s'achève. L'infirmière se trouve un amant plus généreux, le croque-mort ; voisine et collègue de travail disparaissent ; les proches envoient la note du petit-déjeuner. Et l'ennui recommence, plombant, jusqu'aux prochaines funérailles³.

¹ Pièce publiée dans la revue « Sipario » le 26 juin 1948. Cette pièce est ensuite traduite en français par Dino Beralto en 1988 aux éditions La Tourelle où figure aussi une traduction du monologue *Emma B. veuve Jocaste*.

² La toute première création de *La famiglia Mastinu* date du 14 mai 1990 à Gênes par le metteur en scène Egisto Marcucci et la *Compagnie du Teatro della Tosse*. La scénographie et les costumes sont d'Emmanuele Luzzati. Les musiques de Bruno Coli.

³ Ugo Volli, « È morta la nonna? Ridiamoci su... », *la Repubblica*, 17 Maggio 1990 : « La famiglia Mastinu, padre madre nonna figlia figlio, è assolutamente impermeabile a ogni novità, tanto da non essersi neppure accorta della guerra mondiale, con relativo corteggio di distruzioni, bombardamenti e stupri. Senonché un bel giorno la nonna si sente male, e muore con la collaborazione di un medico sapiente. Si celebra il funerale e alla fine tutto torna come prima. Ma in quei pochi giorni fra la malattia della nonna e la restaurazione dello status quo, quante non ne capitano! Il padre seduce l'infermiera della defunta, la madre riceve delle proposte sociali dalla vicina dell'appartamento accanto, ed erotiche dall'impresario

Dans son commentaire, Ugo Volli exclut deux personnages : l'Horloge et Michelino, le fils encéphalitique. Il est vrai que ces deux personnages refusent de participer à cette danse macabre. Ils ne font qu'observer la scène, et pourtant, nous le verrons, ils sont loin d'être des personnages secondaires.

Le dramaturge nous invite à pénétrer l'intimité d'une famille bourgeoise au sortir de la Seconde Guerre mondiale, à se faire voyeur dans ce huis clos familial et découvrir la face cachée des êtres qui la composent par le biais du grotesque.

Mais avant d'être sur scène un tableau satirique, *La famiglia Mastinu* était le titre donné à un recueil de nouvelles qui s'ouvrait sur l'histoire de cette famille. Même si ce projet n'a pas abouti, il est intéressant de noter que la pièce, comme pour *Il suo nome*, a comme canevas un support narratif, même si les procédés divergent. En effet, nous verrons que ce support narratif est un « texte troué », car peu abouti. Le théâtre va se glisser dans cet entre-deux.

Au sortir du fascisme et après la Seconde Guerre mondiale, Alberto Savinio, poussé par son ami Enrico Falqui, décide de participer au prix littéraire « Re degli amici » qui récompense une œuvre satirique, narrative ou dramatique, dans le but d'obtenir, enfin, une certaine reconnaissance :

Le prix *Re degli Amici* est annoncé pour la fin de l'année, ici, à Rome. Falqui m'a incité à y participer. Il est quasi certain de ma victoire. Il fait partie du jury, mais plus que tout, c'est un homme qui s'investit à fond. Les autres membres du jury sont Alvaro, Bontempelli, Zavattini, Piccone Stella, Bellonci (malheureusement lui). Bref, ils sont presque tous des amis et peut-être que cette fois je réussirai moi aussi à avoir un de ces prix que désormais même les chiens ont eu en Italie¹.

Alberto Savinio souhaite concourir avec *Alcesti di Samuele*, pièce de théâtre qu'il vient d'achever, pour tenter d'associer victoire du prix et représentation théâtrale. Mais Enrico Falqui est sceptique sur la teneur satirique de la pièce et lui conseille d'ajouter à

delle pompe funebri. La figlia si fidanza un po' con un compagno di lavoro del padre, che approfitta di ogni pausa della cerimonia per sbacucchiarla. Si rifanno vivi parenti perduti da tempo, che arrivano al punto di generosità di invitare la famiglia Mastinu a colazione. Tutti si strusciano con tutti. Poi, di colpo, ogni cosa finisce. L' infermiera si trova un amante più generoso, impresario di pompe funebri, vicina di casa e compagno di lavoro spariscono, i parenti mandano il conto della colazione. E la noia ricomincia, plumbea, fino al prossimo funerale » (Traduit par nous).

¹ Lettre d'Alberto Savinio à Valentino Bompiani du 14 novembre 1948 in Alberto Savinio, *Casa "la Vita" e altri racconti*, op. cit., p. 971 : « È annunziato per la fin d'anno, qui a Roma, il premio "Re degli Amici". Falqui mi ha indotto a concorrere. Mi ha quasi assicurato il premio. Lui è della giuria e lui, oltre a tutto, è uomo che s'impegna a fondo. Gli altri giudici sono Alvaro, Bontempelli, Zavattini, Piccone Stella, Bellonci (purtroppo costui). Insomma sono quasi tutti amici e forse questa volta riuscirò anch'io ad avere uno di quei premi che ormai anche i cani hanno avuto in Italia » (traduit par nous).

cette œuvre un recueil de nouvelles satiriques, épousant davantage les clauses du concours :

J'ai parlé avec Falqui de l'œuvre à proposer au concours. L'avis du concours parle d'œuvre satirique. Narrative ou dramatique, en prose ou en vers. On peut, à la rigueur, considérer *Alcesti di Samuele* comme une œuvre satirique. Falqui est en train de la lire. À toutes fins utiles, Falqui m'a conseillé de réaliser un volume de nouvelles répondant à l'avis du concours, à savoir satirique. Ce que j'ai fait ces derniers jours. J'ai rassemblé 15 nouvelles de *Nostra anima* à *La famiglia Mastinu* [sic], je les fais taper à la machine en cinq copies. Je me présenterai donc au concours avec deux livres : *Alcesti di Samuele* et *La famiglia Mastinu* (titre que j'ai donné à ce recueil de nouvelles). Je te tiendrai informé de tout. Pour ma part, je préférerais que le prix, si prix il y aura, aille à *Alcesti*, de cette façon ce travail pourrait mêler récompense et représentations. Sans ajouter combien il le mérite¹.

Alberto Savinio souhaite donc mettre toute son énergie dans le théâtre et décide, malgré les conseils de son ami, de se présenter au concours, avec comme unique texte, *Alcesti di Samuele* et d'abandonner ainsi ce projet de nouvelles². Le pari est gagnant : au début de l'année 1949, le dramaturge remporte, sans surprise³, ce prix.

Ce choix délibéré⁴ prouve qu'Alberto Savinio veut revenir sur le devant de la scène littéraire par le théâtre. L'abandon de ce projet de nouvelles renforce cette idée puisque

¹ *Ibid.*, p. 971-972 : « Ho parlato con Falqui sull'opera da dare al concorso. Il bando parla di opera satirica. Narrativa o drammatica, in prosa o in poesia. Volendo, anche *Alcesti di Samuele* può passare per un'opera satirica. Falqui in questi giorni la sta leggendo. A ogni buon conto Falqui mi ha consigliato di raccogliere un volume di racconti rispondenti al bando di concorso, ossia satirico. Il che ho fatto in questi giorni. Ho raccolto 15 racconti da "*Nostra Anima*" alla "*Famiglia Mastinu*" [sic], li sto facendo ricopiare a macchina in 5 copie, e così mi presenterò al concorso con due libri : "*Alcesti di Samuele*" e "*La Famiglia Mastinu*" (è questo il titolo che ho dato al volume di racconti). Ti terrò informato di tutto. Per conto mio, preferirei che il premio, se il premio ci sarà, andasse ad "*Alcesti*", e così questo lavoro, fra premio e recite, potrebbe incontrare. Senza dire che se lo merita » (Traduit par nous).

² Après la mort de l'artiste survenue en mai 1951, Maria Morino, sa femme, donne l'autorisation à l'éditeur Bontempelli d'insérer le recueil de nouvelles *La famiglia Mastinu* à la réédition de *Tutta la vita* en 1953, sous le titre « *Racconti inediti* ».

³ La lettre d'Alberto Savinio à Valentino Bompiani du 18 décembre 1948 révèle à quel point ce concours est truqué et que la victoire se gagne à grand coup de connaissances : « [...] Tu me disais qu'à Rome tu avais parlé avec Alvaro, lui indiquant ma participation au concours pour le prix *Re degli Amici*. Je crois qu'il serait bon que tu en fasses de même avec les autres membres du jury du concours et en dire deux mots à Zavattini, Piccome, Stella, Falqui, Bontempelli. Merci. Je te prie vivement de ne pas trop tarder à envoyer à l'impression l'*Alcesti*. Plus vite le livre sera publié, mieux ce sera. Pour moi. Et pas seulement pour moi. [...] Courage donc ! Plus que jamais notre heure a sonné. Tu verras que nous serons récompensés » (Traduit par nous). (« [...] a Roma tu mi dicesti che avevi parlato con Alvaro, segnalandogli la mia partecipazione al concorso per il premio "*Re degli Amici*". Credo che sarebbe bene che tu facessi lo stesso con gli altri giudici del concorso, e mandassi due parole a Zavattini, Piccone, Stella, Falqui, Bontempelli. Grazie. Vivamente ti prego di non tardare troppo di mandare in composizione l'*Alcesti*. Più presto uscirà il libro e meglio sarà. Per me. E non soltanto per me. [...] Teniamoci su dunque con coraggio. Più che mai è la nostra ora. Vedrai che la ricompensa non ci mancherà » in Alberto Savinio, *Ibid.*, p. 972).

⁴ Au regard des documents retrouvés au Fonds Alberto Savinio du Cabinet Vieusseux de Florence, et notamment des tables de matière composés en novembre 1948 en vue de constituer ce recueil de

nous verrons qu'à cette époque, sa narration même est contaminée par l'écriture dramatique et conduit tout naturellement cette prose à monter sur scène : nous verrons, par exemple que *La famiglia Mastinu ovvero Morte ammazza Noia*¹ est une esquisse de la pièce *La famiglia Mastinu*.

La nouvelle est publiée dans le *Corriere d'informazione* le 24 mai 1948 et épouse une trame assez simpliste et circulaire. La famille Mastinu au début du récit se trouve dans une certaine apathie jusqu'à la mort de la grand-mère qui provoque, chez cette famille, un regain de vie avant de retomber très vite dans l'ennui.

La nouvelle s'ouvre sur l'image de l'auteur² assis à son bureau et qui, par la fenêtre, voit un jeune garçon (dont très vite le lecteur apprend qu'il s'agit de Michelino, protagoniste de la nouvelle et membre de la famille Mastinu) jouer avec un miroir dans la rue. Il s'amuse à renvoyer les rayons du soleil sur sa table de travail³. Cet incipit métatextuel fondé sur le « jeu du miroir » installe une certaine connivence, une certaine complicité entre l'auteur et ces personnages qui rappelle le principe de création chez Luigi Pirandello :

Du fait de sa concentration d'horreurs placides, de sombres mensonges, d'affections sordides à l'honneur et de parentés pathologiques, *La famiglia Mastinu* de 1948 hérite, au fond, des décors pathétiques et grotesques de la nouvelle naturaliste-tardive pirandellienne avec son relent de maladies et de perversions oniriques. En particulier la série datée des quinze années giolittiennes, dans laquelle la misère économique qui se profile avec le risque de

nouvelles, Alessandro Tinterri remarque que le choix de ne pas proposer ce recueil est totalement délibéré puisque l'auteur avait à sa disposition de nombreuses nouvelles à intégrer à ce recueil dans Alberto Savinio, *Ibid.*, p. 975, note 1.

¹ Cette nouvelle fait une brève référence autobiographique puisqu'Alberto Savinio intègre son ami Enrico Falqui à son histoire : « Un giorno Enrico Falchignomi stava da me » in Alberto Savinio, *Casa "La Vita" e altri racconti*, *Ibid.*, p. 710 : « Un jour Enrico Falchignomi est venu chez moi » (Traduit par nous).

² Dans cette nouvelle le personnage-auteur prend volontairement la place au narrateur pour faire entendre un propos satirique sur cette période d'après-guerre et l'univers bourgeois. Par le truchement de ce personnage, Alberto Savinio libère sa parole, comme le souligne Alfredo Sgroi, dans « Dalla novella al palcoscenico: Alberto Savinio e l'epoca grottesca de *La famiglia Mastinu* », *Campi immaginabili, rivista semestrale di cultura*, Rubbettino, 32-33, p. 171 : « Ciò che muta è semmai la netta percezione di potere, più liberamente che in passato, dare sfogo agli umori polemici contro la dilagante stupidità di massa, senza il timore, cioè, di incappare nella maglie della censura » (« Ce qui change, c'est la perception claire de pouvoir, plus librement que par le passé, donner libre cours aux humeurs polémiques contre la stupidité de masse, sans la crainte de se heurter au maillage de la censure », traduit par nous). Dans la version théâtrale, l'Horloge sera la voix de l'auteur.

³ Alberto Savinio, *Casa "la Vita" e altri racconti*, *op. cit.*, p. 979 : « Era mattina e io al solito stavo alla scrivania » (« C'était un matin et comme d'habitude j'étais à mon bureau », traduit par nous). Dans un article publié dans *Corriere d'informazione*, le 15-16 décembre 1948 et intitulé « L'orologio » in Alberto Savinio, *Scritti dispersi*, Milano, Adelphi, 2004, on peut lire la phrase suivante qui fait échos à celle à peine citée : « Intime relazioni tra me e la mia macchina da scrivere. Più intime delle solite relazioni tra uomo e macchina. È strana » (« Relations intimes entre moi et ma machine à écrire. Plus intimes que les relations habituelles entre l'homme et la machine. C'est étrange », traduit par nous)

prolétarisation se traduit par des déséquilibres psychosomatiques et des phobies névrotiques. Innovations qui révèlent les liaisons entre la fréquente *déformation* animale avec laquelle le Sicilien, oscillant entre pitié et dégoût, signe les portraits du malaise existentiel (comme *l'Homme, la bête et la Vertu*, de 1919, où chaque personnage est représenté en didascalie dans un totem zoomorphe [...]) et l'habitude picturale-narrative avec laquelle Savinio greffe des oiseaux et autres typologies bestiales sur le corps et sur les *omina* de ses créatures. Dans *La famiglia Mastinu*, toujours, Michelino, le fils encéphalitique, tient son origine des nombreux enfants malades des pages de Pirandello ; innombrables enfants et petits-enfants qui sont accablés par le *travet* lourd de responsabilités, sans toutefois avoir les contours mélodramatiques qui interviennent parfois chez le Sicilien pour atténuer l'élan satirique¹.

Mais comme tout héritage, Alberto Savinio ne le conserve pas comme tel et au lieu d'« atténuer l'élan satirique de l'œuvre », il va l'exacerber, notamment dans son adaptation théâtrale :

La famiglia Mastinu est un chef-d'œuvre. Cette idée que la mort peut ramener la vie, ce travail sur la contradiction des termes est incroyable. Et puis l'analyse au sein de la famille... La famille, les mœurs, la société italienne avec cette odeur de salons clos... Mais le tout, avec fantaisie, avec une couleur qu'on pourrait définir d'« anti-Pirandello ». Pirandello parfois devient noir, fermé, sinistre : ici, par contre, il y a la grande force du jeu et de l'ironie².

L'adaptation théâtrale sera publiée quelques semaines après la version narrative, le 26 juin 1948, dans la revue *Sipario* sous le titre *La famiglia Mastinu*. Ces deux publications prouvent que les écritures, narrative et dramatique, sont concomitantes. Pour cette raison, on peut douter du véritable travail d'adaptation de ce texte narratif en pièce

¹ Paolo Puppa, « Savinio versus Pirandello », *Ariel*, *op. cit.*, p. 95 : « In fondo *La famiglia Mastinu* del 1948 eredita del suo concentrato di placidi orrori, di cupe menzogne, di sordide affezioni all'onore e di parentele patologiche, gli scenari patetico-grotteschi della novellistica tardonaturalista pirandelliana, col suo tanfo di malattie e di perversioni onirici, specie la serie datata nel quindicennio giolittiano, in cui la miseria economica che incombe col rischio della proletarizzazione si traduce in scompensi psicosomatici e in fobie nevrotiche. E scoperte risultano le connessioni tra la frequente *deformatio* animalesca con cui il siciliano, incerto tra pietà e disgusto, sigla i ritratti del disagio esistenziale (si pensi a *L'uomo, la bestia e la Virtù*, del '19, in cui ogni personaggio è raffigurato nella didascalia entro un totem zoomorfo [...]) e il vezzo pittorico-narrativo con cui Savinio incastra volatili e altre tipologie bestiali sul corpo e sugli *omina* delle sue creature. E, sempre ne *La famiglia Mastinu*, Michelino, il figlio encefalítico, attinge ai tanti bambini malati della pagina di Pirandello, agli innumerevoli figli e nipoti che colà travolgono spesso il *travet* oberato da troppe responsabilità, senza però i contorni melodrammatici che a volte intervengono nel siciliano a mitigare l'empito satirico » (Traduit par nous).

² Egipto Marcucci, « La sua avventura teatrale era a colori... », *Ariel*, *op. cit.*, p. 298 : « *La famiglia Mastinu* è un capolavoro. Poi questa idea che una morte possa riportare la vita, questo lavorare su una contraddizione di termine, è incredibile. E poi l'analisi dentro la famiglia... La famiglia, il costume, la società italiana con questo odore di salottini chiusi... Tutto, però con una fantasia, con un colore, che lo potrebbero definire l'« anti-Pirandello ». Pirandello talvolta diventa nero, chiuso, sinistro : qui invece c'è la grande forza del gioco e dell'ironia » (Traduit par nous).

de théâtre¹. Ce récit ne serait-il pas la toile² où se dessine déjà cette future pièce en cinq tableaux ?

En effet, cette nouvelle surprend par sa brièveté. Reproduite dans le recueil *Casa « La Vita » e altri racconti*, la version narrative occupe à peine cinq pages et reflète une certaine précipitation, voire une désinvolture dans l'écriture³. Les nombreuses répétitions lexicales ou syntaxiques présentes dès l'incipit relèvent d'un style pauvre qui tend vers l'oralité⁴ et se rapproche déjà du théâtre⁵ :

C'était un matin et j'étais à mon bureau comme d'habitude. Soudain, un disque de lumière tombe sur mes dossiers et se met à danser. Je levai les yeux : je fus ébloui.

Ce jeu voilà des années qu'il se répète, le matin, lors des beaux jours. Et si la danse du disque de lumière sur mes dossiers ne se produit que les jours ensoleillés, c'est parce que ce n'est que les jours ensoleillés qu'il est possible de jouer au jeu du miroir. Et si la danse du disque de lumière sur mes dossiers se produit le matin, c'est parce que seulement le matin le soleil tape sur la terrasse sur laquelle se tient celui qui joue au jeu du miroir⁶.

Cette écriture s'accompagne aussi de nombreuses interrogations ou approximations dans la construction de l'intrigue : l'auteur décrit la maison des Mastinu remplie d'horloges, mais avoue ne pas connaître la raison de ce décor puisque rien ne se passe dans cette famille. On ne sait pas quand est advenu l'accident domestique de la grand-mère, par exemple, ni combien de temps elle est restée malade ou quand ont eu lieu les funérailles, car l'usage des procédés grammaticaux comme les pronoms indéfinis ou les expressions temporelles, comme « *a lungo* », ne permet pas d'ancrer l'action dans une

¹ Alfredo Sgroi, « Dalla novella al palcoscenico: Alberto Savinio e l'epoca grottesca de *La famiglia Mastinu* », *op. cit.*, p.179 soutient cette hypothèse.

² Expression empruntée à Alfredo Sgroi, *ibid.*, p.179.

³ Alberto Savinio, *Casa "La Vita"*, *op. cit.*, p.710 : « Assieme guardavamo il giocatore di specchio sul terrazzino. Fulchignomi disse : "È un encefalítico" ». Cette remarque se retrouve dans la version dramatique, comme nous le verrons plus tard.

⁴ Alfredo Sgroi, *op. cit.*, p.179.

⁵ Dans la version narrative, on note l'absence du discours direct. Le personnage-auteur est en charge de cette parole qui prive ainsi la famille Mastinu de s'exprimer. Ce procédé est repris dans une certaine mesure dans la version théâtrale : en effet, même si la famille Mastinu parle, leurs mots sont vides de sens. Le seul personnage qui donne du sens au discours est l'horloge.

⁶ Alberto Savinio, *Casa "La vita" e altri racconti*, *op. cit.*, p. 709 : « Era martina e io al solito stavo alla scrivania. D'un tratto un dischetto di luce cade sulla mia cartella e si mette a ballare. Alzai gli occhi : fui abbagliato. Questo gioco sono anni che si ripete, la mattina, nei giorni di sole. E se il ballo del dischetto di luce sulla cartella avviene solo nei giorni di sole, è perché solo nei giorni di sole è possibile praticare il gioco dello specchio. E se il ballo del dischetto di luce sulla cartella avviene la mattina, è perché solo la mattina il sole batte sul terrazzino sul quale sta colui che pratica il gioco dello specchio », traduit par nous. Nous choisissons de souligner ces répétitions lexicales et syntaxiques.

temporalité précise. Les personnages qui entourent la famille pendant cet éveil à la vie, alors que la grand-mère succombe, sont aussi peu caractérisés : le narrateur parle de voisins, de collègues, de membres de la famille, mais aucun d'eux n'a un nom. Cette approximation s'explique par le fait que l'auteur connaît cette famille par le truchement de sa femme de ménage (sans nom¹) qui, auparavant, était à leur service. Il est donc logique que la description des protagonistes soit sommaire :

La famille Mastinu est composée du chevalier Arturo Mastinu, le père, soixante ans et comptable en chef dans un ministère ; de la mère Santa Biancareddu, épouse Mastinu, quarante-cinq ans ; de la fille Agnesina, vingt-sept ans, employée dans une entreprise d'articles ménagers, et du fils Michelino, l'encéphalitique. Il y avait aussi la grand-mère, la mère d'Arturo Mastinu, quatre-vingts ans, mais elle est décédée il y a deux semaines².

Cette façon de broser le portrait de ces personnages indique, là encore, que l'écriture dramatique s'immisce dans l'écriture narrative puisque cette présentation des personnages ressemble à la *dramatis personae* d'un texte dramatique³. Seul Michelino, protagoniste de la nouvelle, a le droit à un portrait particulier. Unique personnage qui aime sortir de ce huis clos familial, il est décrit comme un être difforme, un animal :

Le joueur de soleil et de miroir est un garçon de dix-sept ans. Son corps n'est pas parfaitement perpendiculaire, mais légèrement incliné, comme si l'habitude de la station verticale n'était pas acquise et a tendance à retrouver la posture du quadrupède. Bras extrêmement longs. Menton lourd et en galoche. Cheveux hérissés et presque joints aux sourcils. Pupilles en mouvement perpétuel et soupçonneux de droite à gauche et de gauche à droite, semblables à de petits balanciers noirs⁴.

¹ *Ibid.*, p. 710 : « Una donna a tuttofare ». L'usage de l'article indéfini et de sa qualification de « bonne à tout faire » montre délibérément l'envie du narrateur de dire peu de choses sur cette femme.

² *Id.* : « La famiglia Mastinu è composta del cavaliere Arturo Mastinu, il padre, sessantenne e capo contabile in un ministero; della madre Santa Biancareddu in Mastinu, quarantacinquenne; della figlia Agnesina, ventisettenne, impegnata in una ditta di articoli casalinghi, e del figlio Michelino, l'encefalitico. C'era anche la nonna, madre di Arturo Mastinu e ottantenne, ma due settimane fa morì » (Traduit par nous).

³ Cette remarque peut se justifier en confrontant la version narrative à la version théâtrale. Dans les deux versions, on retrouve, par exemple, la même présentation pour la mère Mastinu.

⁴ Alberto Savinio, *Casa "La Vita" e altri racconti*, *op. cit.*, p. 709 : « Il giocatore di sole e di specchio è un ragazzo sui diciassette anni. Corpo non perfettamente perpendicolare ma leggermente inclinato, come per non acquisita abitudine della stazione verticale e tendenza a ritrovare la stazione del quadrupede. Braccia smisuratamente lunghe. Mento pesante e a scarpa. Capelli irti e quasi uniti alle sopracciglia. Pupille in perpetuo e sospettoso moto da destra a sinistra e da sinistra a destra, simili a piccoli e neri bilancieri » (Traduit par nous).

Michelino est « une marionnette *grotesque* très spéciale, qui comme une vraie marionnette se déplace par à-coups et répète constamment les mêmes actions¹ ». Cet être « mi-homme, mi-singe² » qui oscille des yeux comme le balancier d'une horloge³ fait naître une inquiétante étrangeté ; inquiétante étrangeté qui sera renforcée sur scène par le rire incessant du jeune homme, tout comme l'animalité qui se répand sur tout le reste de la famille. Par ce portrait grotesque, la nouvelle prouve qu'elle est le canevas sur lequel va se tisser la version dramatique. C'est pour cette raison que de nombreuses phrases issues du texte narratif se retrouvent au mot près dans le texte dramatique, comme pour *Il suo nome*. En guise d'exemple, nous pouvons citer la dernière phrase du texte narratif qui est : « dans la voix de Michelino l'encéphalitique, parle la Vérité » qui dans le texte dramatique devient un commentaire de l'Horloge : « Michelino l'encéphalitique est le seul dont la voix soit celle de la Vérité⁴ ».

La version dramatique permettra de combler les trous du récit, comme d'amplifier la tonalité grotesque du texte. Elle permettra surtout de faire revenir Alberto Savinio sur le devant de la scène et de montrer aux yeux du monde sa métamorphose : l'artiste est devenu « monstrueux » par ses gestes et son ton. Il use de la dérision. Sa plume s'est transformée en pinceau et croque la stupidité des hommes. Son ironie d'avant-guerre laisse place à un rire grotesque, au théâtre de dérision.

2.2 La famille Mastinu en cinq tableaux

La famiglia Mastinu est une pièce qui développe une esthétique fondée sur le « tableau ». Rien d'étonnant pour une pièce qui se présente comme étant construite « en cinq tableaux » et pour un artiste qui se consacre, depuis quelques années, à la peinture. Son second séjour parisien (1926-1933) a notamment été l'occasion pour lui d'obtenir un certain succès en tant que peintre.

¹ Alfredo Sgroi, « Dalla novella al palcoscenico: Alberto Savinio e l'epoca grottesca de *La famiglia Mastinu* », *op. cit.*, p.176 : « Una specialissima marionetta *grottesca*, che proprio come le marionette si muove a scatti e ripete costantemente le medesime azioni » (Traduit par nous).

² Alberto Savinio, *Casa "La Vita" e altri racconti*, *op. cit.*, p. 709.

³ L'Horloge, protagoniste de la version théâtrale est un objet étrange et fantastique puisqu'il parle.

⁴ Alberto Savinio, *Casa "La Vita" e altri racconti*, *op. cit.*, p. 713 : « Nella voce di Michelino l'encefalitico, parla la Verità. » (version narrative) / Alberto Savinio, « La famiglia Mastinu », *Alceste di Samuele...*, *op. cit.*, p. 270 : « Michelino l'encefalitico è il solo che parla con la voce della verità » (Traduit de l'italien par Dino Beralto in Alberto Savinio, *Emma B. veuve Jocaste, La Famille Mastinu*, Marseille, Éd. La Tourelle, 1988, p. 67).

Au théâtre, le terme « tableau » est utilisé pour la subdivision d'un acte qui correspond à un changement de décor¹. Or, Alberto Savinio élude volontairement cette définition et n'en garde que sa dimension « picturale » puisque le passage d'un tableau à un autre se fait sans changement de décor ni rideau². Le « picturalisme » savinien débute dès la première didascalie du premier tableau. Bien plus qu'une description du décor, où la grand-mère, à l'image des chaises qui occupent l'espace, fait partie des meubles, cette première indication scénique insiste sur l'immobilisme de la scène :

Une pièce. Table au milieu. Quatre chaises vides autour de la table : deux de dos, deux sur les côtés. Une porte s'ouvre dans le mur du fond sur un couloir. À gauche de la porte, une horloge de grandeur d'homme. [...] La grand-mère est assise à la table, face au public. Immoblie, les mains comme la peau d'une vieille pomme, posées sur la table³.

Ce théâtre-tableau se manifeste donc, non pas par la présence prédominante d'objets, puisque comme l'indique Alberto Savinio, c'est à la guise du metteur en scène d'occuper l'espace ou non de chaises et de fauteuils⁴, mais par l'absence d'action. La pièce s'ouvre sur un long silence. Le spectateur focalise donc toute son attention sur ce qu'il voit sur scène et observe une nature morte : la grand-mère Mastinu, seule, assise et immobile, ses mains flétries posées sur la table. Cette dimension « plastique » qui « suspend les comédiens dans une action figée⁵ » se retrouve aussi à la toute fin de la pièce, au moment où la grand-mère morte revient parmi les vivants :

Le chevalier Mastinu, M^{me} Mastinu, Agnesina sont assis à table, comme dans la scène précédente, le visage penché sur l'assiette. Silencieux, immobiles, blancs comme des statues. Michelino aussi est à sa place, immobile et blanc comme une statue; mais à la différence des autres têtes, celle de Michelino n'est pas penchée sur l'assiette : elle est relevée, comme celle d'une personne en train de chanter.

¹ Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse-Bordas, 1999 (1^{ère} Éd. 1992), p.1319.

² À chaque nouveau tableau, on note cette didascalie : « *Même décor* ». À la fin du premier tableau, le dramaturge ajoute que « *les [...] intervalles entre les scènes se feront [...] dans l'obscurité* » (p. 45, pour la traduction française).

³ Alberto Savinio, « La famiglia Mastinu », *Alcesti di Samuele...*, *op. cit.*, p. 241 : « *Stanza. Tavola nel mezzo. Quattro sedie vuote alla tavola : due di schiena, due ai lati. Sulla parete di fondo, uscio aperto su corridoio. A sinistra dell'uscio, orologio a pendolo, a statura d'uomo. [...] La Nonna è seduta a tavola, faccia al pubblico. Immobile, le mani a pelle di tartaruga posate sulla tavola* » (p.35, pour la traduction française).

⁴ *Ibid.*: « *Ai quali, secondo la possibilità del teatro e il gusto del regista, se ne possono aggiungere altri : divanetti, poltrone, sedie, ecc., ma dello stesso tipo, che è quello della famiglia piccolo borghese* » (« *On pourra y ajouter selon les possibilités du théâtre et le goût du metteur en scène : petits divans, fauteuils, chaises, mais toujours typiques d'une famille petite-bourgeoise* » (p. 35, pour la traduction française).

⁵ Michel Corvin, *op. cit.*, p. 1319.

[...] La grand-mère apparaît sur le seuil. Blanche, elle aussi, comme les autres membres de la famille Mastinu. Elle s'approche lentement et sans bruit de la table, s'assied à sa place, penche sa tête sur la soupière. Elle reste immobile comme une statue¹.

Ce cinquième tableau s'achève donc comme pour le premier par une « didascalie-tableau » qui, par un effet de boucle ou d'un éternel recommencement², permet de reconstituer la famille-objet au complet, une famille fossilisée dans l'inaction et l'ennui.

Cette esthétique met aussi en avant une galerie de portraits du petit bourgeois défini par l'auteur comme un « héros pantouflard de son confort et [...] ennemi de toute innovation ³ ». Le petit bourgeois est aussi en proie à la domestication comme le suggère le patronyme de la famille Mastinu dont l'origine latine « mansuetinus » signifiait jadis chien domestique absolument paisible⁴.

Alors que le texte narratif ne donne qu'une esquisse des personnages⁵, la version dramatique insiste sur cette domestication des personnages traduite par la mécanique des corps et des gestes. Pour Alberto Savinio, la représentation de l'homme au théâtre doit se faire dans l'excès, dans l'outrance. Les membres de la famille Mastinu sont représentés sous la forme de la marionnette ou du fantôme, comme pour mieux expliciter l'avilissement de l'homme au sortir de cette guerre destructrice. Alberto Savinio le rend tantôt plus grotesque. Agnesina, « cette créature de bois⁶ », nous éclaire sur cette représentation dès le premier tableau :

Agnesina s'approche de la table. Elle écarte les mains de la grand-mère pour étendre la nappe. Elle sort. Elle revient avec les assiettes, les verres, les couverts

¹ Alberto Savinio, « La famiglia Mastinu », *op. cit.*, p. 270 : « *Il cavalier Mastinu, la signora Mastinu, Agnesina sono seduti a tavola, come nella scena precedente, la faccia china sulla scodella. Silenziosi, immobili, bianchi come statue. Anche Michelino è al suo posto, immobile e bianco come una statua; ma diversamente dagli altri, la testa di Michelino non è china sulla scodella : è sollevata come di uno che canta. [...] La nonna appare sulla soglia. Bianca anche lei come gli altri membri della famiglia Mastinu. Si avvicina lentamente e senza rumore alla tavola, siede al suo posto, china la faccia sulla zuppiera. Rimane immobile come una statua » (p.68-69 pour la traduction française). C'est nous qui soulignons pour mettre en avant ce final qui se fige dans cette image « biblique ».*

² À noter que la première réplique de l'Horloge est : « Ci risiamo » traduit en français par Dino Beralto par « De nouveau ! » ce qui témoigne de la structure cyclique de la pièce, in Alberto Savinio, « La famiglia Mastinu », *op. cit.*, p.241 (p. 35, pour la traduction française).

³ Alberto Savinio, « Borghesia », *Nuova enciclopedia, op. cit.*, p. 77 : « il pantofolaio amante dei propri comodi e nemico di ogni innovazione » (p. 74, pour la traduction française).

⁴ Alberto Savinio, « Mastino », *Nuova enciclopedia, ibid.*, p, 254 : « Mastino evoca l'idea di cane feroce, e una volta significa mansuetinus... » (p. 262, pour la traduction française)

⁵ Alfredo Sgroi, *op. cit.*, p. 174 : « L'auteur abbozza con pochi tratti leggeri, senza curarsi troppo delle sfumature, le loro fisionomie psicologiche » (L'auteur esquisse en quelques traits légers, sans trop prêter attention aux nuances, leurs physionomies psychologiques, traduit par nous).

⁶ Alberto Savinio, « La famiglia Mastinu », *Alcesti di Samuele e atti unici, op. cit.*, p. 247 : « *una creatura di legno* » (p. 42, pour la traduction française).

*qu'elle pose sur la table. Elle sort de nouveau et revient avec l'eau, le vin, le pain qu'elle pose sur la table*¹.

Cette domestication est reprise à la fin de la pièce par une image d'autant plus forte qu'elle impacte toute la famille et s'incarne dans la position des corps : toute la famille penche la tête dans leur assiette ou la soupière, excepté Michelino qui, lui, l'a relevée.

Face à ces morts-vivants, « [des] personnages demeurés jusqu'alors dans l'ombre ou que personne ne s'était soucié de tenir pour des personnages² » s'animent et révèlent aux yeux du monde une certaine vérité. C'est le cas de Michelino, mais aussi de l'Horloge.

À travers ces personnages-objets, Alberto Savinio privilégie, dans cette pièce, la scénographie³ verbale. Le langage dramatique se tourne davantage vers la présence d'éléments para-verbaux⁴ que vers la parole, vecteur de communication entre les personnages présents sur scène⁵. Pour justifier ce choix, il suffit de signaler la présence de cette horloge parlante⁶, qui remplace le narrateur-écrivain⁷ dans la version narrative, qui, dès le début de la pièce, occupe l'espace verbal. Même si cet objet, dans la *dramatis personae*, est pris en étau entre un personnage muet, le Commandeur Palombi et la grand-mère⁸, personnage de la mi-mort, Alberto Savinio le considère comme un personnage à part entière et lui donne droit de parole⁹.

¹ *Ibid.*, p. 247: « *Agnesina si avvicina alla tavola. Scansa le mani della Nonna per stendere la tovaglia. Esce. Ritorna con piatti, bicchieri, posate che depono sulla tavola. Esce di nuovo e ritorna con acqua, vino e pane che posa sulla tavola* » (p. 42, pour la traduction française).

² Alberto Savinio, « Teatro », *Nuova enciclopedia, op. cit.*, p. 362 : « I personaggi che finora sono rimasti nell'ombra o che nessuno si era sognato di considerare tali » (p. 385, pour la traduction française).

³ La scénographie est une activité à laquelle il se consacre après la guerre : En 1946, il dessine les premiers décors pour sa pièce *Vita dell'uomo* et en 1948, il est commissionné pour la scénographie de *Œdipus Rex* de Stravinsky, texte de Jean Cocteau à la Scala de Milan.

⁴ Expression empruntée à Pierre Larthomas dans *Le langage dramatique : sa nature ses procédés*, 2^e édition. Paris, Presses universitaires de France, 2005.

⁵ Nous verrons un peu plus loin dans notre étude que les propos des personnages sont vides de sens.

⁶ Par le jeu de l'antonomase, Alberto Savinio s'amuse avec l'étymologie latine de cet objet qui signifie « qui dit l'heure ». Le *logos* dans cette pièce passe donc par ce personnage-objet, contrairement aux personnages incarnés qui, eux, balbutient et ne font que répéter des expressions toutes faites.

⁷ « L'horloge » est aussi le nom d'un article publié le 15-16 décembre 1948 dans *Corriere d'informazione*, c'est-à-dire peu de mois après la publication de *La Famille Mastinu*, où l'écrivain au début de cette nouvelle avoue avoir d'intimes relations avec les objets comme nous l'avons indiqué dans une note précédente.

⁸ Dans la traduction française, la grand-mère ne figure pas dans la liste des personnages, est-ce un oubli? Un lapsus? Un choix? Même si la grand-mère ne parle pas dans cette pièce et ressemble davantage à un mannequin désarticulé, elle a toute son importance puisqu'au-delà d'être une allégorie de la mort, c'est un personnage grotesque qui montre toute la mesquinerie de cette famille.

⁹ L'usage de la majuscule pour désigner l'Horloge est aussi signe de personnification et d'humanisation. De plus, dans la didascalie initiale de la pièce il est indiqué : « *Orologio a pendolo, a statura d'uomo* » (Alberto Savinio, « La famiglia Mastinu », *Alcesti...*, *op. cit.*, p. 241). Dans l'édition française, Dino

Loin d'être un objet scénique, l'Horloge, par un jeu ironique et paradoxal, joue avec la notion du temps : par sa présence ou son arrêt, par sa dilatation ou sa répétition, le temps accentue la domestication (la répétition), l'inaction (arrêt de l'horloge), l'ennui (la dilatation) chez cette famille bourgeoise.

Le temps personnel de cette famille n'est pas « le temps commun, le temps général, le temps de tous¹ ». En effet, l'Horloge encadre, enferme cette famille dans un espace-temps contigu. Elle parle à deux reprises de façon prolixo au lecteur-spectateur, complice de son discours moralisateur, et non aux personnages qui dans le silence, tels des fantômes, prennent place sur scène. Il est deux heures quand s'achève sa première intervention et une heure quand le rideau tombe². Au lieu d'avancer, le temps recule. Par conséquent, tout redevient comme avant.

Entre ces deux interventions, l'horloge ne parle pas. Elle ne joue même pas sa fonction d'objet, celle d'indiquer l'heure, aucune didascalie ne la signale. Dans le tableau deux et trois, le temps se dilate, s'efface, disparaît au profit d'une scène atemporelle au cœur de l'intrigue. Cela s'explique par le fait que scientifiquement ou physiquement le temps n'existe pas. C'est une notion inventée par l'homme. Par conséquent, ces deux tableaux sans temps nous indiquent que la famille Mastinu n'appartient plus au monde des humains même si, dans ce laps de temps sans temps, il leur est donné la possibilité de lutter contre l'ennui. Voilà pourquoi ils s'agitent, voilà pourquoi ils parlent. Mais leurs mots sont vides de sens, leurs actions futiles et soulignent leur perversion, leur frustration, leur avarice, leur mesquinerie. Ainsi cette occasion est une action manquée qui ne fait qu'enraciner cette famille dans un temps qui se répète, un temps infini³ qui déraile.

Chronos, par l'usage de sa parole prolixo, dirige et encadre cette pantomime, comme le chœur d'une tragédie grecque. Véritable machine infernale, les personnages

Beralto traduit cette expression, à la p. 35, par « une horloge de grandeur d'homme » même s'il serait plus juste de traduire par « une horloge à hauteur d'homme ».

¹ Ces indications de temps font référence aux marques temporelles indiquées dans l'article « Horloge », *op. cit.*, p. 981 : « Il mio orologio sono anni che mi accompagna fedelmente : dandomi ogni volta che lo guardavo il punto del tempo comune, del tempo generale, del tempo di tutti ».

² Alberto Savinio, « La famiglia Mastinu », *Alceste di Samuele...*, *op. cit.*, p. 250 : « OROLOGIO. - Ecco le due (*Echeggiano due colpi metallici: dan! dan!*) » et p. 271 : « Che resta a dire?... Nulla. Ecco il tocco ! » (p. 45 et p. 67, pour la traduction française)

³ Cette notion du temps infini s'explique aussi par le fait que derrière l'indication « une heure » se cache une certaine approximation. L'article « une » peut être à la fois un adjectif numéral mais aussi un pronom indéfini. Une certaine ambiguïté se joue donc sur cette notion de temps.

sont sous le joug de son tic-tac tragique qui ne cesse d'exprimer la réversibilité du temps et le grotesque de l'existence humaine.

2.3 Grotesque, absurde, dérision

De nombreux critiques¹ définissent cette pièce de grotesque et il serait judicieux d'en expliquer les raisons. Tout d'abord, le substantif grotesque, par son étymologie, renvoie au domaine de la peinture, comme nous le suggère le *Dictionnaire historique de la langue française* et tisse ainsi un lien avec le théâtre pictural d'Alberto Savinio défini plus haut :

[Grotesque] est un emprunt à l'italien *Grottesca*, proprement, « peinture de grotte », désignant un type de décoration murale qui apparaît en Italie au milieu du XV^e siècle. [...] [C]e genre de peinture représentant des figures caricaturales [s'inspirent] des décorations de la *Domus Aurea* de Néron, que les fouilles [...] découvrirent au moment de la Renaissance italienne. Le nom italien prend au XVI^e siècle le sens de « peinture licencieuse et fantaisiste ou caricaturale » et cette valeur évaluative et morale, non plus descriptive et esthétique, colore toute l'histoire du mot [...]².

La famiglia Mastinu, pièce située à Rome³, use de cet art grotesque. Une galerie de portraits d'êtres étranges, bizarres, hybrides voire anormaux, s'expose aux yeux du spectateur-lecteur. La grand-mère, tout d'abord, est décrite par l'Horloge comme un animal inquiétant qui, dans sa chambre, au cœur de son intimité, se métamorphose en un être mi-femme, mi-animal, mi-végétal :

HORLOGE. — D'ici, je ne peux pas voir ce qu'elle fait dans sa chambre. Et je n'y tiens même pas. Que peut faire cette vieille seule dans sa chambre ? Enlever et remettre sa perruque ? Enlever et remettre son dentier ? Qui sait ? Peut-être se plante-t-elle devant l'armoire à glace et remonte-t-elle sa jupe pour contempler ses vieilles cuisses frappées comme des troncs d'olivier et se souvient-elle du temps, si elle est encore capable de se souvenir, où le défunt Agesilao Mastinu pénétrait entre ses cuisses et la fécondait ? Peut-être déboutonne-t-elle son corsage avec ses doigts comme des pattes d'araignée pour contempler les deux sacs de peau jaune et avachie de sa poitrine, les relever pour voir s'il y a de la moisissure dessous ; se souvient-elle, si elle est encore capable de se souvenir, du

¹ Alfredo Sgroi intitule son article critique sur *La famiglia Mastinu* de la façon suivante : « Dalla novella al palcoscenico : Alberto Savinio e l'epopea grottesca de *La famiglia Mastinu* », *op. cit.*, p. 171-192. Alessandro Tinterri, dans ses notes sur *La famiglia Mastinu*, compare cette pièce au meilleur théâtre grotesque européen, de Witkiewicz à Gombrowicz, in Alberto Savinio, *Alcesti di Samuele e atti unici*, *op. cit.*, p. 351.

² Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, « Grotesque », Le Robert, p. 1041.

³ Un clin d'œil, sans doute, d'Alberto Savinio aux premières peintures grotesques retrouvées à la Renaissance dans cette ville.

temps où ces deux sacs, regorgeants de lait comme des mozzarelles, elle les donnait à sucer à celui qui...¹

Agnesina, quant à elle, est « une créature de bois² », Michelino, lui, est un « jeune primate habillé en homme ». Dès sa première apparition, il entre en scène « en lançant son corps à droite et à gauche³ » et fait penser au « danseur bouffon, qui fait des pas bizarres, des gestes outrés pour égayer les entractes de certaines pièces⁴ ». En guise d'exemple, indiquons le moment où il mime la mort de sa grand-mère :

Resté seul, Michelino se met à danser au milieu de la pièce. — Grand-mère... Grand-mère... par terre ! (Il se jette au sol, jambes et bras en croix tel une peau d'ours au pied d'un lit, imitant la Grand-mère étendue dans le couloir)⁵.

Autre exemple : quand son père, au tableau deux, discute avec le médecin. Michelino les interrompt en entrant « dans la pièce d'un pas dansant⁶ » et sort de la même façon après avoir ri et avoir « empoign [é] la bouteille d'oxygène⁷ ». À la suite de cette intervention, il est indiqué en didascalie : « Le docteur simule la distraction⁸ ».

¹Alberto Savinio, « La famiglia Mastinu », *Alcesti di Samuele...*, op. cit., p. 244 : « OROLOGIO. – Da qui io non posso vedere quello che costei fa nella sua camera. E non ci tengo neppure. Che può fare questa vecchia sola nella sua camera? Si toglierà e si rimetterà la parrucca. Si toglierà e si rimetterà la dentiera. Si pianterà magari davanti all'armadio a specchio, si tirerà su la gonna, rimirerà le sue vecchie cosce grinzose come tronchi d'ulivo, ricorderà il tempo, se è ancora capace di ricordare, che il defunto Agesilao Mastinu le entrava tra le cosce e la fecondava. Si sbottonerà il corpetto con queste sue dita a zampe di ragno, rimirerà le borsette del suo petto grondanti pelle gialla, la tirerà su per vedere se sotto ci è spuntata la muffa; e ricorderà, se è ancora capace di ricordare, quando queste borsette, gonfie di latte come mozzarelle, le dava a succhiare a colui che... » (p.38-39, pour la traduction française)

²*Ibid.*, p. 247 : « Una creatura di legno » (p. 42, pour la traduction française)

³*Ibid.*, p. 248 : « Entra Michelino, buttando il corpo a destra e a sinistra. [...] Un giovane primate vestito da uomo » (p.43, pour la traduction française). Ce mouvement du corps renvoie à l'image du balancier de l'horloge et indique une certaine similitude entre ces deux personnages comme nous allons le voir par la suite.

⁴Cette manière d'apparaître en scène, fait de Michelino, un grotesque, substantif vieilli utilisé au théâtre, pour qualifier un personnage qui, porte en lui, par des caractéristiques physiques, le grotesque. Michelino incarne aussi ces « mésalliances » au sein d'un même être, expression empruntée à Mikhaïl Bakhtine pour définir le personnage grotesque. En effet, chez Michelino opère la coprésence de la phrase averbale et la phrase verbale où s'exprime, nous le verrons, la vérité. Voir la définition du « grotesque » in <https://www.cnrtl.fr/definition/grotesque>, consulté le 14/03/2020.

⁵Alberto Savinio, « La famiglia Mastinu », *Alcesti di Samuele...* op. cit., p.250 : *Rimasto solo, Michelino si mette a ballare in mezzo alla stanza. MICHELINO. – Nonna... Nonna... Giù ! (Si butta per terra, gambe e braccia aperte a X, simile a un orso da scendiletto, imitando la Nonna stesa nel corridoio)* » (p.45, pour la traduction française).

⁶*Ibidem*, p. 252 : « Michelino entra nella stanza con passo di ballo » (p. 46, pour la traduction française).

⁷*Ibidem* : « Michelino prende in braccio la bombola di ossigeno [...] » (p. 47, pour la traduction française).

⁸*Ibidem* : « Il Dottore fa il distratto » (p. 47, pour la traduction française).

La deuxième raison est sans doute que le dramaturge renouvelle son écriture théâtrale par le biais du style grotesque. « Écrire grotesque est la seule façon d'écrire tragique¹ ».

Au sortir de la Première Guerre mondiale, qui expose aux yeux du monde, des êtres mutilés, brisés, le monde est alors en état de « décomposition² » :

Tout est vide, tout est vain, l'existence humaine n'est qu'une farce tragique, nos joies et nos peines ne sont que des illusions d'un destin aveugle, les hommes ne sont que des pantins entre ses mains. Faut-il en rire ou en pleurer ? Le mot « grotesque » n'exclut aucun des deux³.

Des dramaturges comme Luigi Pirandello, Rosso di San Secondo ou Luigi Chiarelli vont tenter de partir de cet état de fait pour redonner un nouveau souffle au théâtre italien : c'est alors que le théâtre grotesque qui met en scène les petits tracas de la petite bourgeoisie manifeste toute la quintessence comique et tragique de l'homme, fondée sur une existence vide, où son destin le conduit inexorablement vers la mort.

Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, le constat est le même, voire pire. L'homme n'a rien appris de son passé. Il perpétue les mêmes erreurs. Le grotesque se change en absurde :

HORLOGE. — Les guerres s'allument et s'éteignent, les révolutions s'allument et s'éteignent, et le chevalier Mastinu, n'en sait rien. Le croirez-vous ? La guerre, la Deuxième Guerre mondiale s'est déroulée du début à la fin sans que les membres de la famille Mastinu s'en aperçoivent. Bombardements, destructions, massacres : rien. Les Allemands descendent en Italie, pourchassent les hommes dans les rues comme des fermières des poulets dans la basse-cour, ils les traquent, les empoignent, les chargent dans leurs camions, les emportent aux travaux forcés, dans les camps de concentration, les tuent, les laissent mourir de faim ; et à la famille Mastinu, il n'arrive jamais rien. Ses hommes ne furent jamais ni recherchés, ni brutalisés. À l'époque où la moitié des habitants de Rome était allée habiter chez l'autre moitié, ils ne durent jamais ni échapper, ni se cacher⁴.

¹ Expression empruntée à Dominique Iehl in « Grotesque et signification dans le théâtre de Beckett et de Dürrenmatt », *Caliban*, n.15, 1978, p. 20.

² Expression empruntée à Silvio d'Amico au sujet d'une analyse critique de la pièce *La maschera e il volto* de Luigi Chiarelli (1880-1947) in Luciano Bottoni, *Storia del teatro italiano. 1900-1945*, « Dal teatro del grotesco allo sperimentalismo di Rosso, Savinio, Bontempelli », Bologna, Il Mulino, 1999, p.74.

³ Silvio d'Amico, *Il teatro dei fantocci, G. B Shaw-I Grotteschi-J. Benevente*. Firenze, Valecchi Editore, 1920, p. 81-82 : « Tutto è vuoto, tutto à vano, l'esistenza umana non è che una tragica farsa, le nostre gioie e i nostri dolori sono che illusioni di un destino cieco, gli uomini non sono che burattini nelle sue mani. Dobbiamo riderne o piangerne? La parola "grottesco" non impegna in nessun senso » (Traduit par nous).

⁴ Alberto Savinio, « La famiglia Mastinu », *Alcesti di Samuele...*, op. cit.,, p.245-246 : « OROLOGIO. — La guerra, la Seconda guerra mondiale è passata tutta quanta, e i cinque membri della famiglia Mastinu

La famiglia Mastinu symbolise une certaine absurdité de la condition humaine puisque par définition « est absurde ce qui n'a pas de but¹ ». Le metteur en scène Egisto Marcucci, en 1990, confirme cette hypothèse :

Les critiques ont dû obligatoirement rattacher *La famiglia Mastinu* à tout ce qui, entre guillemets, se définit un peu génériquement comme le « théâtre de l'absurde » ou en tout cas à un théâtre qui chez nous n'avait ni auteurs ni racines : ce texte a certainement un peu de cette résonance².

Privés de réaction ou d'action, privés d'espérance, les membres Mastinu ressemblent aux personnages beckettien comme nous le décrit l'Horloge :

HORLOGE. — Que puis-je apporter à ces malheureux ? À ces malheureux qui n'ont aucune espérance, aucun désir, aucun sentiment, qui n'ont même plus de souvenirs, même plus de regrets : rien, rien, rien ? Et ils n'attendent même plus que le temps passe, car dans leur inertie absolue ils ont perdu aussi le sens du temps qui passe. Et ils n'éprouvent même pas le désir d'en finir, car l'ennui les a tellement paralysés, qu'ils ne ressentent même plus leur propre ennui et le désir de s'en sortir... [...] Et ces gens-là ne sont pas une exception. Ils sont une infime partie d'un tout immense. Le tout des hommes qui ne sont rien, qui ne font rien. Même s'ils croient être quelque chose, penser quelque chose, faire quelque chose. Des millions et des millions et des millions. Ils ont encore leurs organes en activité, mais atrophiés. Plus aucune impulsion ne vient de l'intérieur. Ils sont comme des êtres de coton comprimé. Si par hasard, un mouvement les saisit, ils se laissent entraîner passivement et c'est ainsi que naissent les agitations politiques, les émeutes, les « grands événements » de l'histoire. Mais si le mouvement extérieur vient à manquer ou bien passe sans les effleurer, ils continuent à être comme morts. C'est le cas pour la famille Mastinu³.

non se ne sono accorti. Bombardamenti, distruzioni, stragi : nulla. Scendono i Tedeschi in Italia, danno la caccia agli uomini per le strade come massaie ai polli sull'aia, li braccano, li acciuffano, li caricano sui camion, li portano ai lavori forzati, nei campi di concentramento, li uccidono, li lasciano morir di fame; e la famiglia Mastinu non capita mai nulla. I suoi uomini non furono mai né cercati né molestati. Non ebbero né da nascondersi, nel tempo in cui metà degli abitanti di Roma era andata ad abitare nelle case dell'altra metà e viceversa, né da scappare » (p. 40, pour la traduction française).

¹ Expression empruntée à Martin Esslin in *Theatre of the absurd*, New-York, Anchor Books edition, 1961, p. XIX : « Absurd is that which is devoid of purpose. » (Traduit par nous)

² Egisto Marcucci, « La sua avventura teatrale era a colori... », *Ariel*, *op. cit.*, p. 298 : « I critici, di fronte alla *Famiglia Mastinu*, lo hanno dovuto per forza apparentare a tutto quello che tra virgolette si definisce un po' genericamente il "teatro dell'assurdo" o comunque un teatro che da noi non aveva né autori né radici : questo scritto è sicuramente in quell'area » (Traduit par nous).

³ Alberto Savinio, « La famiglia Mastinu », *Alcesti di Samuele...*, *op. cit.*, p. 242-243 : « OROLOGIO. — Che posso fare io per loro ? Che posso dare io a questi disgraziati ? A questi disgraziati che non hanno speranze, non hanno desideri, non hanno sentimenti, non hanno più nemmeno ricordi, nemmeno ripianti : nulla, nulla, nulla ? E non aspettano più neppure che il tempo passi, perché nella loro totale inerzia hanno perduto anche il senso del tempo che passa. E non hanno neppure desiderio di finirla, perché la noia li ha talmente paralizzati, che non sentono più neppure la propria noia e il desiderio di uscirne... [...] E non sono mica un'eccezione costoro. Sono la particella di un immenso tutto. Il tutto degli uomini che non sono niente, non fanno niente. Anche se credono di essere qualcosa, di far qualcosa. Milioni e milioni e milioni. Hanno ancora gli organi dell'attività, ma atrofizzati. Da dentro non gli viene più niente. Sono come creature di cotone compresso. Se per caso un movimento li coglie, si lasciano trascinare

Ces êtres qui n'en finissent pas d'en finir, tel Sisyphe¹ accroché à son rocher, s'éloignent cependant du concept philosophique de l'absurde défendu par les existentialistes puisque cette attitude nihiliste fait émerger l'ennui et non l'angoisse de l'existence :

HORLOGE. — Je me demande quel besoin peut-on bien avoir d'une horloge dans une maison où le temps n'a aucune valeur? Dans une maison où depuis des années il ne se passe rien? Dans une maison où chaque geste, chaque mouvement est immobilisé par l'ennui? ... Ce doit être cette obligation de mesurer les interminables heures d'ennui qui m'a tant fatiguée, tant fait vieillir².

L'ennui, « ce monstre délicat³ », a eu raison de cette famille et a gagné le combat sur l'angoisse et le pessimisme. Cette famille est déjà passée outre. Elle a franchi la frontière de la condition humaine et fait désormais partie des morts. Elle en a terminé avec le tragique de l'existence :

HORLOGE. — [L]es ennuis⁴ arrivent *par affinités*. Je m'explique. Les guerres, les révolutions, les ennuis de toutes sortes arrivent parce que les hommes eux-mêmes les désirent, les suscitent, les déterminent, en ce sens qu'ils recèlent en eux les germes des guerres, des révolutions, des ennuis, et pour ainsi dire qu'ils sont eux-mêmes la guerre, la révolution, les ennuis. Mais si l'affinité vient à manquer, l'homme n'est plus attiré par les ennuis et ne s'y précipite pas. On peut en déduire que si les hommes étaient privés de cette affinité, plus rien ne

passivamente e nascono così le agitazioni politiche, i tumulti, i « grandi fatti » della storia. Ma se il movimento esteriore manca oppure passa senza sfiorarli, essi continuano a rimanere come morti. Così la famiglia Mastinu » (p. 37, pour la traduction française).

¹ C'est Albert Camus, le premier qui conceptualise la notion de l'existence absurde en 1942 à travers *Le Mythe de Sisyphe* dont son essai s'ouvre sur ces lignes : « Il n'y a qu'un problème philosophique vraiment sérieux, c'est le suicide. », in Albert Camus, « Le Mythe de Sisyphe », *Essais*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1965, p. 99.

² Alberto Savinio, « La famiglia Mastinu », *Alceste di Samuele e atti unici*, op. cit., p. 242 : « OROLOGIO. – Che bisogno, domando io, che bisogno di orologi in una casa ove il tempo non ha nessun valore? In una casa ove da anni tutto è fermo? In una casa ove ogni gesto, ogni movimento, ogni voce è immobilizzata dalla noia?... Sarà anche questo dover misurare le interminabili ore della noia che mi ha così stancato, così invecchiato. » (p.36, pour la traduction française)

³ Expression empruntée à Charles Baudelaire issue de son poème « Au lecteur » en ouverture du recueil *Les Fleurs du Mal* : « Il en est un plus laid, plus méchant, plus immonde ! / Quoiqu'il ne pousse ni grands gestes ni grands cris, / Il ferait volontiers de la terre un débris / Et dans un bâillement avalerait le monde ; / C'est l'Ennui ! – l'œil chargé d'un pleur involontaire, / Il rêve d'échafauds en fumant son houka. / Tu, le connais, lecteur, ce monstre délicat, / - Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère ! ». À noter que dans ce même recueil, figure le poème « L'Horloge ». Dans de nombreux articles Alberto Savinio souligne son affection pour le poète. Il lui consacre d'ailleurs un article dans sa *Nuova enciclopedia*, op. cit., p. 67-69 (p.62-65, pour la traduction française).

⁴ La traduction de Dino Beralto du substantif italien « *guai* » (voir note suivante pour la version originale) est intéressante : En effet, il le traduit par « ennui », comme pour manifester de la contamination de ce « virus », même chez l'Horloge. Il s'amuse donc avec la polysémie du mot « ennui » qui en français, peut signifier « problème » ou « lassitude ».

surviendrait dans le monde ; je veux dire plus rien de tragique, plus rien de dramatique [...]¹.

À travers ce syllogisme « absurde », Alberto Savinio, par le truchement de l'Horloge, détourne donc les pensées des existentialistes. En ôtant à ses personnages la possibilité de faire des choix, de vivre par *affinité*, le dramaturge s'amuse avec le lecteur-spectateur et le conduit vers un théâtre de la dérision² où les êtres ne sont plus que « des objets qui vivent parmi les objets³ ». Mais dans cette fable, seuls les objets « nécessaires⁴ » ou les êtres extra-ordinaires, comme Michelino, commentent, agissent, pensent. L'homme-personnage est, quant à lui, un personnage-objet qui ne pense pas, ne réagit pas, ne ressent rien. C'est donc un monde inversé qui nous est présenté ici.

Opter pour « le théâtre de dérision⁵ » a l'avantage de « suggérer l'attitude qu'adopte le dramaturge⁶ » et notamment celui du « jugement de valeur *péjoratif* ou *négatif* qui se manifeste par la moquerie, le mépris ou le rire grinçant⁷ ». C'est donc tout un travail de mise en forme qui s'opère. Le dramaturge va au-delà de la simple exposition de l'absurdité de la condition humaine, du conformisme, de la pensée rigide et dévitalisée du monde bourgeois, il la commente, la critique.

Dans cette pièce, son regard et son rire grinçant sont incarnés par l'Horloge et Michelino. L'encéphalitique est la voix de la vérité :

MICHELINO. — Pourquoi vous vous regardez ? ... Pourquoi vous vous épiez ?... Moi je le sais ! Vous vous souvenez de toute l'allégresse qu'il y avait à

¹ Alberto Savinio, « La famiglia Mastinu », *Alceste di Samuele...*, *op. cit.*, p. 246-247 : « OROLOGIO. – [I] guai capitano *per affinità*. Mi spiego. Le guerre, le rivoluzioni, i guai di ogni specie vengono perché gli uomini stessi li desiderano, li suscitano, li determinano, in quanto loro stessi possiedono in sé i germi delle guerre, delle rivoluzioni, dei guai, e per così dire sono essi stessi guerra, sono essi stessi rivoluzione, sono essi stessi guaio. Ma se l'affinità manca, l'uomo non è attirato dai guai e non c'incappa dentro. Dal che si deduce che se gli uomini fossero privi di questa affinità, nel mondo non avverrebbe mai nulla; voglio dire nulla di tragico, nulla di drammatico [...] » (p.41, pour la traduction française).

² *Dictionnaire de la langue française, Le Petit Robert*, Paris, Robert, 2004, p. 702 : « Dérision : (bas latin *derisio*, de *deridere* : se moquer de) 1) Mépris qui incite à rire, à se moquer (de quelqu'un ou de quelque chose). 2) Chose insignifiante, [donc] dérisoire. »

³ Patrizia Piredda, « Il vivere borghese inautentico de *La famiglia Mastinu* di Savinio », *l'Abaco, Annuario di critica letteraria, teatrale e cinematografica*, 4-7/ 2005-2008, Ariccia, Aracne editrice, maggio 2010, p.430 : « Vive come oggetto tra gli oggetti. » (Traduit par nous)

⁴ Alberto Savinio, « La famiglia Mastinu », *Alceste di Samuele...*, *op. cit.*, p.241 : « *Questi i mobili "necessari"*. » (« *C'est le mobilier "nécessaire"* », p. 35, pour la traduction française).

⁵ Expression empruntée au titre de l'ouvrage d'Emmanuel Jacquart, *Le théâtre de dérision. Beckett, Ionesco, Adamov*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1998.

⁶ *Ibid.*, p. 33.

⁷ *Ibidem*.

la maison quand grand-mère tomba malade et mourut. Alors vous attendez qu'un autre meure pour retrouver cette joie... Au suivant !... qui ? qui ?...¹

L'Horloge, quant à elle, joue le rôle du moraliste qui fatigue chaque jour un peu plus :

HORLOGE. — De nouveau ! Le balancier s'est entortillé dans mes jambes. Autrefois, cela ne m'arrivait jamais. Maintenant, c'est presque tous les jours. Signe de vieillissement. Et que c'est dur de dégager le balancier... (bruit agaçant de chaînes). Finalement ! Cette fois, ça a marché. Allons. Remettons-nous en marche².

La dérision se manifeste aussi dans certaines situations ironiques. La première se réfère à la seconde partie du titre de la nouvelle originale : *La mort tue l'ennui*. La seconde se fonde davantage sur des situations scéniques, où la comédie se mêle à la tragédie. La scène de l'étouffement de la Grand-mère en est un *exemplum* :

La Grand-mère avale quelques cuillerées. Brusquement, elle est prise d'une toux violente. Elle crache tout ce qu'elle avait dans la bouche. Le Père, la Mère et Agnesina tournent la tête de l'autre côté, mais ne font pas mine d'aider la grand-mère. Michelino se tord de rire en regardant la grand-mère qui étouffe. La grand-mère à moitié asphyxiée et les yeux exorbités, se lève et sort en titubant. Les autres qui, dégoûtés, avaient à peine interrompu leur repas se remettent à manger. On entend un bruit sourd dans le couloir. Le Père, la Mère et Agnesina n'y prêtent pas attention. Seul Michelino lève la tête et se fait attentif. Gémissements dans le couloir. Michelino se lève de table et de sa démarche de grand singe sort par la porte du fond. Peu après il rentre en riant et en se flanquant de grandes claques sur les cuisses³.

La dérision surgit ici par le choc de plusieurs éléments et notamment par l'action (la grand-mère s'étouffe) et l'inaction du père, de la mère et de la fille ; tout comme par

¹ Alberto Savinio, « La famiglia Mastinu », *Alceste di Samuele...*, op. cit., p. 269 : « MICHELINO. – Perché vi guardate?... Perché vi spiate?... Io lo so! Vi ricordate quando la nonna si ammalò e morì, e in casa c'era tanta allegria. Allora aspettate che un altro muoia, per tornare a esser allegri... Sotto a chi tocca!... A chi?... A chi?... » (p.67, pour la traduction française)

² *Ibid.*, p. 241 : « OROLOGIO. – Ci risiamo ! Il bilanciare mi s'è impigliato nelle gambe. Una volta queste cose non mi capitavano mai. Ora mi capitano quasi ogni giorno. Segno che invecchio. E che fatica disincagliare il bilanciare... (Rumore dispettoso di catene) Meno male! Questa volta è andata bene. Su. Rimettiamoci in marcia. » (p.35, pour la traduction française)

³ *Ibid.*, p. 249-250 : « La Nonna manda giù alcune cucchiariate. All'improvviso è presa da una tosse violenta. Sputa fuori tutto quello che aveva in bocca. Il Padre, la Madre e Agnesina voltano la testa dall'altra parte, ma non accennano a dare aiuto alla Nonna. Michelino guarda la Nonna che soffoca e si sganascia dalle risate. La Nonna mezzo asfissata e con gli occhi fuori dalla testa, si alza ed esce barcollando. Gli altri che, schifati, avevano appena interrotto il pasto, ricominciano a mangiare. Si sente un tonfo nel corridoio. Il Padre, la Madre e Agnesina non ci badano. Il solo Michelino alza la testa e sta in ascolto. Gemiti nel corridoio. Michelino si leva da tavola e col suo passo da scimmione esce dall'uscio di fondo. Poco dopo rientra, ridendo e tirandosi gran smanate sulle cose. » (p. 44, pour la traduction française)

l'absence de paroles et la prolifération du bruit. Une scène oscillant entre le silence des parents et le gémissement de la Grand-mère, entre le rire amplifié de Michelino face à cette mort prochaine. Ce rire exacerbé, fou, de Michelino, résonne dans toute la salle. Face au silence de la scène, ce rire nous dit toute la tragédie de l'existence, toute la solitude de l'homme face à la mort. La dérision s'exerce ici aux dépens d'autrui.

La dérision se manifeste aussi pendant « le divertissement pascalien¹ » du tableau deux et trois. Alors que la grand-mère pousse son dernier souffle, la famille Mastinu connaît un sursaut de vie. Mais là encore, tout est faux, vide et mesquin.

Sous nos yeux se joue la mascarade du monde bourgeois qui se noie dans l'apparence et l'illusion. Les personnages parlent, mais leurs propos sont vides de sens. Ils profèrent des expressions toutes faites ou idiomatiques. C'est ainsi que le docteur Lefante au moment de prendre son imperméable dit au Chevalier Mastinu : « Avril ne te découvre pas d'un fil² » pour ajouter très vite : « une maman est unique³ ». Righetti use aussi d'expressions toutes faites face à la jeune Agnesina qu'il tente de séduire alors que sa grand-mère est en train d'agoniser : « Nous devons assister impuissants au départ des êtres qui nous sont chers⁴ ». Pour ajouter : « Votre chère grand-maman ira en un lieu infiniment meilleur que celui où nous trainons notre triste existence. La vie est un passage. Les uns s'en vont, les autres arrivent⁵ ». Ces paroles-clichés contaminent même les voisins : Madame Palombi affirme à Madame Mastinu : « On n'a qu'une vie⁶ ».

Mais au-delà du discours vide se révèle un manque de communication entre les personnages. Ils ne s'écoutent pas et donc répètent les mêmes choses⁷. L'apogée de ce manque de communication se manifeste à l'arrivée des cousins pour les funérailles de la

¹ Blaise Pascal, *Pensées*, 1669 : « Tout le malheur des hommes vient d'une seule chose qui est de ne pas savoir demeurer au repos dans une chambre. » Dans cette œuvre, Pascal tire une analyse philosophique du divertissement qui consiste, selon lui, à la recherche désespérée d'une consolation face à la difficulté d'être soi et face à la mort. »

² Alberto Savinio, « La famiglia Mastinu », *Alceste di Samuele...*, *op. cit.*, p. 251 : « DOTTOR. - Aprile è traditore » (p. 45, pour la traduction française).

³ *Ibid.* : « DOTTOR. - Eh... di mamme ce n'è una sola... » (p. 45, pour la traduction française)

⁴ *Ibid.*, p. 255 : « RIGHETTI. - [...] I nostri cari ci tocca vederli andarsene, senza poter fare nulla » (p. 51, pour la traduction française).

⁵ *Ibid.*, p. 256 : « RIGHETTI. - La sua cara nonnina andrà in un luogo infinitamente migliore di questo nel quale noi trasciniamo la nostra triste esistenza. La vita è un transito. Gli uni se ne vanno, gli altri vengono avanti » (p.51, pour la traduction française).

⁶ *Ibid.*, p. 258 : « SIGNORA PALOMBI. - Si vive una volta sola » (p. 54, pour la traduction française).

⁷ *Ibid.*, p. 259 : « RIGHETTI. - [...] Tanto, si muore una volta sola » (« RIGHETTI. - On ne meurt qu'une fois », p. 55, pour la traduction française). Cette réplique de Righetti à Mastinu rappelle la réplique de Madame Palombi indiquée dans la note précédente.

grand-mère. À peine le seuil de la porte franchi, les oncles et cousins, dans une cacophonie extrême, font les questions et les réponses :

ONCLES ET COUSINS. — Cher Arturo ! Il faut vraiment un enterrement pour se rencontrer ! On ne te voit jamais ! Comment ça s'est passé ? Elle a beaucoup souffert ? Non, n'est-ce pas ? Nous sommes vraiment désolés ! Il faut être courageux ! C'est vrai que rien ne peut remplacer une mère. Toi au moins il te reste les enfants. Comment vont-ils ces chers petits ? Il me semble qu'autrefois Michelino n'allait pas très bien ? Oh ! Voilà Agnesina ! Ça alors ! C'est Agnesina ! ? C'est devenu une grande fille ! Vingt-sept ans bientôt. Et Michelino ? (*Le cousin Giorgio, en posant son doigt sur son front, fait comprendre en cachette à l'oncle Gustavo que Michelino n'a pas toute sa tête*)¹.

Les dialogues entre les personnages soulignent aussi qu'ils ne se comprennent pas. C'est notamment le cas lorsque le Chevalier Mastinu parle avec le Docteur Lefante. Même s'il y a concaténation des répliques, le discours s'enraye vite :

MASTINU.—Irréversible ?
DOCTEUR.—Irréversible.
MASTINU. — Bien ?
DOCTEUR.—Comment ? Bien ?
MASTINU.—Façon de parler...²

De même, le discours trop scientifique du Docteur Lefante obscurcit l'esprit du Chevalier Mastinu qui tente, malgré tout, de se sauver la face :

DOCTEUR. — [...] On retarde autant qu'on peut la progression de l'insuffisance des organes émonctoires.
MASTINU (*pensif*). — Émonctoires...
[...]
MASTINU.—Et pour ne pas souffrir ?
DOCTEUR. — Nous avons les analectiques.
MASTINU. — Les analectiques ! ... Bien sûr !
DOCTEUR. — La Spartéine, en injections hypodermiques... Je vais vous faire une ordonnance.
MASTINU. — La Spartéine... Évidemment ³!

¹ *Ibid.*, p. 263-264 : « ZII E CUGINI. – Caro Arturo ! – Ci vuole proprio una morte per incontrarci ! – Non ti fai vedere mai ! – Com'è andata ? – Ha sofferto molto ? – No, vero ? – Quanto ci dispiace ! – Bisogna farsi coraggio ! – È vero che una mamma nulla la può sostituire. – Tu almeno hai la consolazione dei figlioli. – Come stanno questi cari bimbi ? – Michelino mi pare una volta stava poco bene ? – Oh guarda Agnesina ! – Ma come ! Agnesina quella là ! – S'è fatta una signorina ! – Ha ventisette anni a momenti. E Michelino ? (*Il cugino Giorgio, toccandosi la fronte, fa capire di nascosto allo zio Gustavo che Michelino è giù di cervello*) E nonna, poveretta, si può vedere ? (p. 60, pour la traduction française)

² *Ibid.*, p. 251 : « MASTINU. – Irreversibile ? DOTTORE. – Irreversibile. MASTINU. – Bene ! DOTTORE. – Come, bene ? MASTINU. – Dicevo così... (p. 46, pour la traduction française)

³ *Ibid.*, p. 251-252 : « DOTTORE. – [...] si ritarda per quanto è possibile la progressiva insufficienza degli organi emuntori. MASTINU (*compreso*). – Emuntori... [...] MASTINU. – E per non soffrire ? DOTTORE. – Abbiamo gli analettici. MASTINU. – Gli analettici ! ... Sicuro ! DOTTORE. – Sparteina,

Ce dialogue « sérieux » bascule très vite dans la farce qui n'est pas sans nous rappeler la pièce de Jules Romains, *Knock ou le Triomphe de la médecine*, représentée pour la première fois à Paris, à la *Comédie des Champs-Élysées*, le 15 décembre 1923¹. Mastinu fait celui qui comprend tout, mais quand il est temps pour lui de réciter sa leçon à son ami Righetti, l'ignorant refait surface :

RIGHETTI (*Il lui prend de nouveau la main entre les siennes et la serre*). — Mon cher Mastinu !

MASTINU. — Mon cher Righetti !

RIGHETTI. — Très grave ?

MASTINU. — Vois-tu... parmi les processus biologiques, nous avons des faits réversibles et des faits non réversibles.

RIGHETTI. — Je vois, je vois... Comment as-tu dit ?

MASTINU. — Pardonne mon langage technique... Des faits que l'on peut... reverser et d'autres que l'on ne peut pas reverser.

RIGHETTI. — Que l'on ne peut pas reverser... très bien.

MASTINU. — Dans notre cas, nous avons affaire à la première catégorie.

RIGHETTI. — Ne pas reverser...

MASTINU. — Exact : *facta non revertita*.

RIGHETTI. — Et alors ?

MASTINU. — Malheureusement rien... On retarde, autant que faire se peut, la progression de l'insuffisance des organes émonctoires.

RIGHETTI. — Des organes ?

MASTINU. — Émonctoires.

RIGHETTI. — Émonctoires... c'est-à-dire ?

MASTINU. — Les organes qui règlent le fonctionnement du système... du système... émonctoire.

RIGHETTI. — Le système émonctoire... Tu as étudié la médecine ?

MASTINU. — Étudié, pas vraiment ; mais tu sais, dans la culture générale, un vernis de connaissances thérapeutiques...

RIGHETTI. — Toi, tu es un homme cultivé. [...] ².

per iniezioni ipodermiche... Le farò la ricetta. MASTINU. — Sparteina... Certo! » (p. 47, pour la traduction française).

¹ Jules Romain, *Knock ou le Triomphe de la médecine*, Paris, Gallimard, 1924.

² *Ibid.*, p. 253-254 : « RIGHETTI (*gli prende nuovamente la mano con ambo le sue e glie la stringe*). — Caro Mastinu ! MASTINU. — Caro Righetti ! RIGHETTI. — Grave molto? MASTINU. — Sai... Nei processi biologici, abbiamo fatti reversibili e fatti non reversibili. RIGHETTI. — Vedo, vedo... Come hai detto? MASTINU.- Scusa il linguaggio tecnico... Fatti che si possono... revertire e altri che non si possono revertire. RIGHETTI. — Non si possono revertire... Benissimo. MASTINU. — Nel caso nostro, ci troviamo nella prima categoria. RIGHETTI. — Non revertire... MASTINU. — Esatto : *facta non revertita*. RIGHETTI. — E allora? MASTINU. — Purtroppo nulla... Si ritarda, per quanto è possibile, la progressiva insufficienza degli organi emuntori. RIGHETTI. — Organi? MASTINU. — Emuntori. RIGHETTI. — Emuntori... E sono? MASTINU. — Gli organi che regolano il sistema... il sistema... emuntorio. RIGHETTI.- Il sistema emuntorio... Hai studiato medicina? MASTINU.- Studiato proprio no, ma sai, nella cultura generale, una infarinatura di cognizioni terapeutiche... RIGHETTI.- Tu sei un uomo colto. [...] » (p.48-49, pour la traduction française).

Seul le spectateur démasque l'ignorance et le jeu du Chevalier Mastinu, lui, qui a assisté à la première scène avec le docteur. Comme pour les organes de la grand-mère, son discours ne fonctionne pas. Même s'il répète à l'expression près une célèbre phrase prononcée par le médecin¹, son discours manque de rigueur : le Chevalier Mastinu n'évoque pas les « cas irréversibles », mais des « faits non réversibles » et lorsque son ami lui demande ce que signifie le terme émonctoire, il répond par une tautologie².

Par la dérision, Alberto Savinio met en scène des rôles, des comportements, des langages que Egisto Marcucci dans sa mise en scène de 1991 signifie par l'usage de masques portés par tous les personnages (voir Annexe 5). Cet objet leur confère une « difformité » physique qui symbolise leur difformité intérieure et leur impose une certaine fixité extérieure, symbole de « leur aspect spectral³ » :

La Famille Mastinu est le triomphe des lieux communs au-delà desquels les gens ne parlent plus, ne communiquent plus. Ce sont des clichés communs, empilés jusqu'à devenir une sorte de folie, de fin du monde⁴.

À travers ce tableau macabre dont le protagoniste est l'Horloge⁵, Alberto Savinio répand sa peinture sur scène ou sur ses pages écrites⁶, comme il l'aurait souhaité pour *Les*

¹ *Ibid.*, p. 252 et p.253 : « DOTTORE. – si ritarda per quanto è possibile la progressiva insufficienza degli organi emuntori. [...] MASTINU. – [...] Si ritarda, per quanto è possibile, la progressiva insufficienza degli organi emuntori. » (Docteur. - On retarde autant qu'on peut la progression de l'insuffisance des organes émonctoires. [...] Mastinu. - On retarde, autant que faire se peut, la progression de l'insuffisance des organes émonctoires » (p. 47 et 48 pour la traduction française).

² Patrizia Piredda propose une autre interprétation sur ce passage et montre la perversion du Chevalier Mastinu et du Docteur qui ne font rien pour guérir la Grand-mère in « Il vivere borghese inautentico de *La famiglia Mastinu* di Savinio », *l'Abaco*, *op. cit.*, p. 432-433.

³ Egisto Marcucci, « La sua avventura teatrale era a colori... », *op. cit.*, p. 299 : « Una certa fissità che li rendesse tutti più spettrali. »

⁴ *Ibid.* : « *La famiglia Mastinu* è il trionfo dei luoghi comuni al di là dei quali la gente non parla più, non comunica più. Sono luoghi comuni continui, accatastati, fino a diventare una specie di follia, di fine del mondo » (Traduit par nous).

⁵ L'horloge, symbole du temps qui passe, peut être perçue comme une représentation de la mort. Dans son article « Horloge » de 1948, Alberto Savinio écrit : « Aspettavano impazienti che il tempo "di tutti" li riprendesse, li convogliasse, li portasse tutti assieme, con valigie e borse gonfie di pratiche, alla tomba. Amen. » in Alberto Savinio, *Scritti dispersi*, *op. cit.*, p. 982. (« Ils attendaient avec impatience que l'heure de « tout le monde » les ramène, les transporte, les emmène tous ensemble, avec valises et sacs pleins de dossiers, dans la tombe. Amen » Traduit par nous).

⁶ Ruggero Savinio, « Savinio e la scenografia teatrale », *Con Savinio*, Firenze, Electra, 1981, p. 216 : « Ora che le barriere idealistiche sono dissolte ci si può accorgere, forse, della gravidanza fisica della sua pittura, oltre che della visività e plasticità della sua pagina scritta » (« Maintenant que les barrières idéalistes sont dissoutes, nous pouvons peut-être nous rendre compte de la signification physique de sa peinture, tout comme de la visualité et de la plasticité de sa page écrite » (Traduit par nous).

*Chants de mi-mort*¹. La palette de cet artiste polyédrique se colore toujours plus, afin de tuer l'ennui.

2.4 En compagnie de *La famiglia Mastinu*

Du vivant de l'artiste, aucune représentation n'a lieu. L'échec de *La morte di Niobe* ou de *Capitano Ulisse* explique sans doute que le dramaturge préfère revenir au théâtre par le texte et non la représentation. Or, cette pièce permet au metteur en scène d'exploiter toute sa fantaisie artistique.

La première représentation de *La famiglia Mastinu* a lieu le 21 décembre 1954 par la compagnie du *Teatro Minimo*² della Tavolata delle Arti de Bologne. La mise en scène est de Renato Lelli, fondateur du *Teatro Minimo*, alias Franz Kir-löe, auteur de *All'insegna delle sorelle Kadar* auquel Alberto Savinio avait consacré un article dans *Omnibus*, le 12 novembre 1938, et avait parlé de sa pièce comme d'une « farce magyro-pétrolienne³ ». Malheureusement, aucun document n'a été trouvé pour en parler davantage.

Il faut attendre le début des années 90 et le travail d'Egisto Marcucci et la Compagnie du *Teatro della Tosse* de Gênes pour que cette pièce obtienne un certain succès et que le public découvre ou redécouvre le théâtre d'Alberto Savinio :

Egisto Marcucci et la *Compagnie de la Tosse* ont réussi à inventer et orchestrer un système de signaux théâtraux d'une cohérence structurelle irréprochable, faisant apprécier au public un texte qui n'a jamais eu de mise en scène significative, et valorisant ainsi un auteur dont la dramaturgie nécessite une révision critique⁴.

¹ Comme nous avons pu le constater dans la première partie, les croquis faits par l'artiste des *Chants de la mi-mort* ont été perdus et le projet d'une mise en scène avorté.

² Après la guerre, Renato Lelli fonde le *Teatro Minimo*: une sorte de « théâtre de chambre », dans lequel il représente de nombreux actes uniques d'auteurs italiens et étrangers. Il est rapidement devenu le lieu de nombreux acteurs en herbe en quête d'un espace où s'exprimer.

³ Alberto Savinio, « Pazzia », *Palchetti romani, op. cit.*, p. 333 : « Che dire di questa farsa magiaro-petroniana? » (Traduit par nous)

⁴ Eliana Quattrini, « La famiglia pietrificata di Alberto Savinio », *Hystrio*, 4 octobre-décembre 1990, p. 50 : « Egisto Marcucci e il Gruppo della Tosse sono riusciti ad inventare ed orchestrare un sistema di segnali teatrali di impeccabile coerenza strutturale, facendo apprezzare al pubblico un testo che mai aveva una messinscena significativa, e quindi valorizzando un autore la cui collocazione drammaturgica necessita di una revisione critica » (Traduit par nous).

La première a lieu le 14 mai 1990. La scénographie et les costumes sont d'Emmanuele Luzzati, la musique de Bruno Colli (voir Annexe 5). La distribution est la suivante :

Enrico Campanati (Horloge et Righetti)
Aldo Amoroso (Arturo Mastinu)
Carla Peirolero (Santa Biancareddu, épouse Mastinu)
Lorella Serni (Agnesina)
Dario Manera (Michelino)
Bruno Ceresto (Grand-mère et Pelosi)
Gaddo Bagnoli (Dr. Lefante)
Anna Stante (Fernanda)
Veronica Rocca (Signora Palombi)
Pierluigi Bonifacio (Palombi)
Daniele Sulewic (couturière)
Nicholas Brandon (portier et cousin Giorgio)
Pietro Fabbri (Oncle Gustavo)
Enrica Carini (Tante Aglac)
Nicoletta Robello (Cousine Laura)¹

Egisto Marcucci qui nourrit « une grande passion pour Savinio² » et s'avère être un « lecteur attentif de son œuvre³ » souligne dans sa mise en scène toute l'activité polyédrique de l'artiste :

Egisto Marcucci identifie le degré d'accomplissement de Savinio et le renforce en le reliant à son activité multiforme de peintre et musicien, ainsi que d'écrivain : les dessins inspirent la scénographie de Luzzati, la difformité de ses figures picturales se transforme en masques grotesques pour les personnages, les indications du bestiaire déterminent les tics et les mouvements des acteurs. Avec une forme appropriée, le contenu est potentialisé par l'accentuation, les significations deviennent clairement lisibles⁴.

¹ Alessandro Tinterri, *Savinio e lo spettacolo*, *op. cit.*, p. 191.

² Egisto Marcucci, « La sua avventura era a colori... », *Ariel*, *op. cit.*, p. 294 : « Ho una grossa passione per Savinio. » Le metteur en scène justifie, un plus loin dans l'interview, cette affection particulière : « [...] Savinio è veramente uno degli scrittori a cui sono più affezionato, legato, uno di quelli che mi interessano di più. È una riserva di intelligenza, ma anche di partecipazione civile » (« Savinio est vraiment l'un des écrivains que j'aime le plus, un de ceux qui m'intéressent le plus. C'est une réserve d'intelligence, mais aussi de participation civile », Traduit par nous). Nous reviendrons un peu plus loin sur cette « participation civile ».

³ Alessandro Tinterri, *Savinio e lo spettacolo*, *op. cit.*, p. 110 : « Egisto Marcucci si è confermato lettore attento e regista congeniale del teatro di Savinio. » (Traduit par nous)

⁴ Eliana Quattrini, « La famiglia pietrificata di Alberto Savinio », *op. cit.*, p.50 : « Egisto Marcucci individua il grado di compiutezza e lo potenzia collegandolo alla multiforme attività di Savinio, pittore et musicista, oltre che scrittore: i disegni ispirano la scenografia di Luzzati, la difformità delle figure pittoriche si trasforma nelle maschere grottesche dei personaggi, gli appunti del bestiario determinano i tic e le movenze degli attori. Con una forma adeguata i contenuti si esaltano, nell'accentuazione i significati diventano chiaramente leggibili » (Traduit par nous).

Eliana Quattrini et Ugo Volli insistent sur ce spectacle protéiforme et la bravoure du scénographe :

Menée par des coups de pinceau rapides, avec le sage commentaire du pendule, *La famiglia Mastinu* n'est guère plus qu'une esquisse cruelle et savoureuse. Le metteur en scène pour le *Teatro della Tosse*, Egisto Marcucci a eu l'idée de fournir à tous les personnages des masques en caoutchouc, pour rendre physique l'immobilité de la situation ciblée ; et Lele Luzzati a finalement remplacé les personnages de la famille par autant de statues de sel. Les masques forcent les acteurs de la *Tosse* à effectuer un jeu très physique, mais aussi rigoureux et simple. Le résultat est très réussi. C'est l'un des spectacles les plus drôles et les plus méchants d'un théâtre spécialisé dans la comédie qu'est le *Teatro della Tosse*, plein de joie sarcastique et de détails ludiques et cruels. Les acteurs sont à saluer, à commencer par l'horloge si semblable à Rajneesh (Enrico Campanati), puis aux conjoints Aldo Amoroso et Carla Peirolero et à leurs enfants Lorella Serni et Dario Manera (un clown particulièrement déchaîné) et à la Grand-Mère Bruno Ceresto, le délicieux partenaire d'Enrico Campanati¹.

Fort de ce succès à Gênes et suite à la réédition chez Adelphi de *La famiglia Mastinu*² la même année, le théâtre *Flaiano* (nouvellement dirigé par Pietro Mezzasoma) décide, pour ouvrir la saison artistique 1991-1992, d'organiser un petit festival autour d'Alberto Savinio et de célébrer le centenaire de sa naissance. Ce mini festival propose trois tables rondes et quatre pièces autour d'Alberto Savinio qui, là encore, souhaite mettre en lumière l'activité multiforme de cet artiste écrivain-peintre-musicien. Egisto Marcucci a pour mission de monter trois³ spectacles sur quatre⁴. *La famiglia Mastinu* va en scène du 22 octobre au 3 novembre. Pendant cette semaine de représentation, le public romain est face à des personnages monstrueux :

¹ Ugo Volli, *La Repubblica*, 17 maggio 1990 : « Condotta per rapide pennellate, col saggio commento della pendola, *La famiglia Mastinu* è poco più di uno schizzo crudele e gustosissimo. Mettendolo in scena per il Teatro della Tosse, Egisto Marcucci ha avuto l'idea di fornire a tutti i personaggi delle maschere di gomma a tutto volto, per rendere fisica l'immobilità della situazione presa di mira; e Lele Luzzati ha sostituito nel finale i personaggi della famiglia con altrettante statue di sale. Le maschere obbligano gli attori della Tosse a una recitazione molto fisica, ma anche rigorosa e semplice. Il risultato è godibilissimo, uno degli spettacoli più divertenti e cattivi di un teatro specializzato nella comicità come la Tosse, pieno di sarcastica allegria e di particolari giocosamente crudeli. Gli attori vanno tutti lodati, a partire dall'orologio così somigliante a Rajneesh (Enrico Campanati), proseguendo per i coniugi Aldo Amoroso e Carla Peirolero, i loro figli Lorella Serni e Dario Manera (un clown particolarmente scatenato), per la nonna Bruno Ceresto, il collega untuoso di Enrico Campanati » (Traduit par nous).

² L'édition Adelphi met surtout en avant la pièce *Alceste di Samuele*. *La famiglia Mastinu* fait partie de la section « atti unici » et inclus *Emma B. vedova Giocasta* et *Il suo nome*.

³ Egisto Marcucci, « La sua avventura era a colori... », *op. cit.*, p. 293 : « Io ero presente con *Emma B. vedova Giocasta*, *La nostra anima* e *La famiglia Mastinu*. » (« J'étais présent avec *Emma B. vedova Giocasta*, *La nostra anima* et *La famiglia Mastinu* », traduit par nous).

⁴ Le quatrième spectacle a été réalisé autour de la correspondance d'Alberto Savinio à sa femme Maria Morino et s'intitulait *Lettere a Maria* avec le comédien Nando Gazzolo. La mise en scène était de Walter Manfré. Le spectacle s'est déroulé du 5 au 10 octobre 1991.

Dans *La famiglia Mastinu*, mêlé à l'odeur de la soupe, il se respire un air de vérité monstrueuse. De fait, ce sont tous des monstres dans la famille du chevalier, à commencer par lui, jusqu'à sa femme, la grand-mère, sa fille insatisfaite à son fils encéphalitique. Même leur maison est habitée par des présences étranges comme l'horloge qui s'anime et parle dans un va-et-vient tourbillonnant d'objets et de bruits amplifiés¹.

Le grotesque se révèle aussi par le jeu des acteurs qui n'hésitent pas à se dédoubler sur scène² et à sur-jouer pour montrer toute la monstruosité de cette famille :

Dans *La famiglia Mastinu* s'opère un jeu exagéré qui [...] révèle une cruauté quotidienne³.

Le travail d'Emmanuele Luzzati aide aussi à créer cette atmosphère qui, en hommage à Alberto Savinio, pense la scénographie comme un dessin⁴ animé :

Une très grande contribution à ce spectacle est donnée par les scénographies de Lele Luzzati particulièrement centrées sur le jeu troublant entre [...] statisme et mouvement et dans l'échange d'objets qui deviennent vivants et les hommes qui ne le sont plus⁵.

Ce large succès a permis de faire sortir de l'ombre une pièce peu connue du grand public et de prouver que le théâtre d'Alberto Savinio est représentable. Même si cette

¹ Maria Grazia Gregori, « Mostri e oggetti di famiglia », *L'Unità*, Mercredi 4 décembre 1991, p. 21 : « In *La famiglia Mastinu* insieme a un diffuso profumo di minestrina con il dado si respira aria di mostruosa verità. Son tutti dei mostri, infatti, nella famiglia del cavaliere a partire da lui, giù fino alla moglie, alla nonna, alla figlia insoddisfatta, al figlio encefalitico. Anche la loro casa è abitata da strane presenze come l'orologio che si anima e parla in un vorticoso andare e venire di oggetti, fra rumori amplificati » (Traduit par nous).

² la distribution citée plus haut souligne bien le dédoublement des comédiens dans cette représentation. Enrico Campanati incarne notamment le personnage de l'Horloge et Righetti. De plus, Maria Grazia Gregori, à la fin de son article, évoque la bravoure des comédiens : « Ottima anche la convinta, generosa interpretazione degli attori del gruppo, spesso in più di un ruolo fra i quali vanno al meno segnalati il sempre più maturo e bravo Enrico Campanati, [...] Carla Pierolero, disarticolata signora Mastinu, il ragazzino schizzato di Dario Manera e Bruno Cereseto che fa il morto due volte come Enrico e come nonna. » (L'interprétation convaincante et généreuse des acteurs de la Compagnie est également excellente, qui, souvent, incarnent plus d'un rôle. À signaler notamment Enrico Campanati, de plus en plus mature et talentueux, [...] Carla Pierolero, en une Mme Mastinu désarticulée, Dario Manera en garçon cinglé et Bruno Cereseto qui fait le mort deux fois dans le rôle d'Enrico et de la Grand-mère », traduit par nous). Bruno Cereseto jouera le rôle d'Enrico dans *Il suo nome* et celui de la Grand-mère dans *La famiglia Mastinu*.

³ *Id.* : « Si passa alla recitazione sopra le righe della famiglia Mastinu [...] rivela una crudeltà quotidiana » (Traduit par nous).

⁴ Alessandro Tinterri, *Savinio e lo spettacolo*, *op. cit.*, p. 110 : « Una scenografia in bianco e nero, concepita come un disegno al tratto. » (« Une scénographie en noir et blanc, conçue comme un dessin au crayon » (Traduit par nous).

⁵ Maria Grazia Gregori, « Mostri e oggetti di famiglia », *L'Unità*, *op. cit.*, p. 21 : « Grossissimo contributo a questo spettacolo lo danno le scenografie di Lele Luzzati particolarmente centrate nel suggerire il gioco inquietante fra [...] staticità e movimento nell'interscambio di oggetti che diventano vivi e di uomini che non lo sono più » (Traduit par nous).

pièce n'a plus été jouée dans de grands théâtres ou des scènes nationales, elle connaît un certain succès dans le monde non professionnel et universitaire.

En juillet 1995, Luca Valentino avec les étudiants de l'Université de Venise, signe la mise scène et la dramaturgie de *La famiglia Mastinu*. Luca Valentino souhaite coller au maximum au texte. Le premier tableau épouse parfaitement les didascalies de l'auteur (voir annexe 5) : la table est bien au centre de la scène et chaque personnage est à sa place, comme indiqué dans le texte. L'ennui de cette famille bourgeoise est donc perceptible. Inversement, le sursaut de vie après la mort de la grand-mère se manifeste par le nombre de personnages sur scène. Les habits de deuil contrastent avec l'expression des visages et des corps : tous regroupés en masse au centre de la scène, les comédiens adoptent des attitudes loufoques. Ils sont montés sur des chaises, ils fument, s'enlacent (voir annexe 5). Luca Valentino dans cette mise en scène évoque lui aussi le côté polyédrique de l'artiste en faisant un décor « dessiné » et renvoie au peintre Savinio.

En 2008, *Le Cantiere teatrale* de Rome propose au public une représentation des élèves de première année de mise en scène dirigée par Giovanni Carta. En 2010, la compagnie *Lafaipole* de Sienne propose à ses ateliers et aux élèves qui ont participé au projet « Il volto e la maschera » de représenter *La famiglia Mastinu* du 14 au 18 mai¹. Ce projet est réalisé par la *Lut* (centre de recherche et production théâtrale de Sienne) et dirigé par Marco Caboni et Ugogiulio Lurini. La mise en scène est extrêmement simple : un espace réduit où n'est visible qu'une rangée de chaises disparates et qui ne reflète en rien l'ambiance feutrée du salon bourgeois. Le metteur en scène a préféré l'humour et le burlesque. La scène où la Signora Palombi se présente à Righetti en est un exemple. Pendant cette brève présentation des deux personnages, *Profumo di mare* de Little Tony résonne dans la salle et laisse sous-entendre que Righetti aimerait séduire davantage cette voisine².

Enfin, en 2016 un « projet Savinio » autour de *La famiglia Mastinu* avec des étudiants de l'université de Brescia voit le jour (Voir Annexe 5). La mise en scène est de Roberto Savoldi (scénographe) et Luca Rubagotti (lumière et son). Ce projet, selon la

¹ Voici la *dramatis personae* : Il Cavalier Arturo Mastinu Ivo Grande, La Signora Santa Biancareddu Silvia Giarrocco, Michelino Gina Joy Van Hest, Agnesina Valentina Valentini, L'infermiera Signorina Fernanda Marcella Luni, Il Signor Pelosi Virginia Lisi, L'orologio Amanda Fusi, La Signora Saturnia Palombi e la nonna Barbara Iafisco, Il Dottor Lefante Victor Hugo Estrellano Schulze, Una Sartina Marco Caboni.

²La captation vidéo de cette scène est visible sur YouTube, in <https://www.youtube.com/watch?v=zWjFo09pwYg>, consulté le 8/12/2019.

note d'intention, est né dans le but de revenir à un artiste étudié dans le passé par le metteur en scène Roberto Savoldi et à l'envie de le faire connaître à la jeune génération¹.

Le spectacle débute par un Prologue « à plusieurs voix », intitulé « Savinio, chi era costui ? » écrit par le metteur en scène Roberto Savoldi dont nous reproduisons quelques extraits choisis :

Compositeur, mais aussi pianiste et chef d'orchestre. Il a écrit des œuvres radiophoniques et théâtrales, mais a également supervisé la direction d'un certain nombre de spectacles. Il a également créé des décors et dessiné des costumes. Son théâtre est une machine théâtrale en constante transformation et métamorphose : un concept très moderne si l'on pense au théâtre des machines du défunt Luca Ronconi. Ne négligeons pas sa contribution au théâtre en tant que critique : n'oublions pas, en effet, que Savinio était aussi et peut-être surtout (mais qui peut le dire) un écrivain. Et combien de choses écrites ! En plus d'être journaliste, critique et essayiste, il nous a laissé de belles histoires et romans, mais, comme déjà mentionné, beaucoup de théâtre : un théâtre entre parole et musique et théâtre en prose. [...] On parle ici de la *multiplicité* de Savinio, qu'on appelle *artiste multiple* : c'est-à-dire la quintessence de l'artiste complet. [...] Je proposerais la chose suivante : Savinio est l'intellectuel actif, qui participe personnellement, et qui, en tant qu'écrivain, par nécessité intime, écrit, écrit et écrit, qui va de choses relativement secondaires, à des problèmes capitaux, nous offrant toujours, en tout cas, à travers le filtre du paradoxe et de l'ironie, une interprétation très personnelle et originale. Ce n'est pas un hasard si le terme de *Supercivisme* a été forgé pour lui, en raison de son rôle d'intellectuel actif. Écoutez ceci : « À cette époque, j'étais critique musical dans un journal... Eh oui ! J'ai aussi fait le critique musical. J'ai tout fait. Je fais tout. Je ferai tout. Certaines personnes me demandent pourquoi. Je réponds : pour échapper à la mort. La mort nous sort de l'ennui. S'il n'y avait pas d'ennui dans le monde, il n'y aurait même pas de mort. Moi, quand je sens que l'ennui est sur le point de s'emparer de moi et de me lier les pieds et les poings à elle, je change d'art, je change de métier, je change de jeu, et la mort me voyant changé de jeu, se met à blasphémer et change de direction ». [...] Pour Sanguineti, la pensée la plus secrète de Savinio est celle de la mort. Cette pensée constamment éludée par la modestie intime, par l'usage de l'ironie et du supercivisme, apparaît dans des passages rares et significatifs : « Non seulement la pensée de la mort vibre constamment dans mon cerveau... J'ai commencé à penser à la mort quand j'ai commencé à penser... Penser implique une implication qui est réduite au silence par la modestie mentale... Quand nous disons "penser", nous voulons dire "penser à la mort". Et quoi d'autre penser ? Je dirai mieux : "Est-il possible de

¹ Roberto Savoldi, « Nota di regia » : « con la scelta de *La famiglia Mastinu*, prendere corpo, seppure in piccolo e senza velleitarie pretese, una sorta di *Progetto Savinio*, che [...] vale come una duplice intrigante occasione: tornare ad un autore conosciuto approfonditamente alcuni anni or sono, ai tempi della tesi di Laurea, che titolava, appunto: *Per Eludere la Morte. L'Alcesti di Savinio e la Regia di Luca Ronconi*, e, nel contempo, farlo conoscere alle nuove generazioni. » (« Avec le choix de *La famiglia Mastinu*, prend corps, bien que petit et sans prétentions velleitaires, une sorte de *Projet Savinio*, qui [...] concilie une double occasion intrigante : revenir à un auteur connu en profondeur il y a quelques années, au temps d'un mémoire de Licence qui avait justement pour titre : *Per Eludere la Morte. L'Alcesti di Samuele e la Regia di Luca Ronconi*, et, par la même occasion, le faire connaître, aux nouvelles générations » (Traduit par nous) in, <https://www.ziliani.eu/wp-content/uploads/2016/06/Savinio-ProgrammaDiSala.pdf>, consulté le 8/12/2019.

penser et de ne pas penser à la mort ? » Le secret de la mort est révélé par Teresa Goertz, son Alceste juive, victime du nazisme, qui rappelée, il y a peu et de manière forcée à la vie, décide de retourner dans l'au-delà : « *Naître est un acte individuel : mourir est un acte universel. Notre acte universel. Notre seul acte universel* ». [...] Mais qui est vraiment Alberto Savinio ? Je suppose que nous ne le saurons jamais. Même si ce passage concerne exclusivement la pratique de l'écriture, cela vaut la peine que je vous lise ce passage déroutant : « Est-ce illusoire de vouloir découvrir le secret de notre réflexion à travers la parole écrite ? Cette transcription patiente et fatale de souvenirs et de fantasmes n'est qu'un monologue jaloux. La lettre apparaît, mais comme dans les écritures sacrées, l'esprit reste indéchiffrable¹.

Ce Prologue conçu comme une lecture à plusieurs voix, ce chœur grec a pour but de faire entendre la singularité de cet artiste, son art de la transformation et sa modernité. Il permet aussi d'introduire l'importance de la parole et de la mort dans toute l'œuvre savinienne. Mais ce prologue n'a rien de tragique. Ces jeunes étudiants qui ont en main des livres dont la couverture représente le portrait de l'artiste font entendre la voix multiple de Savinio et la richesse de son art.

¹ *Ibid.* : « Compositore, ma anche pianista e direttore d'orchestra. Ha scritto opere radiofoniche e teatrali, ma anche curato la regia di un certo numero di spettacoli. Ha realizzato anche scenografie e disegnato costumi. Il suo teatro è macchina teatrale in continua trasformazione e metamorfosi: un concetto modernissimo se pensiamo al teatro delle macchine del compianto maestro Ronconi. E non trascuriamo il suo apporto al teatro in veste di critico: non dimentichiamo, infatti, che Savinio è stato anche e forse soprattutto (ma chi può dirlo) uno scrittore. E quanto ha scritto! Oltre che giornalista, critico e saggista, ci ha lasciato bellissimi racconti e romanzi, ma, come già detto, anche tanto teatro: teatro tra parola e musica e teatro di prosa. [...] Qui parlano di *moltiplichismo* di Savinio, che è definito *artista multiplo*: vale a dire la quintessenza dell'artista completo. [...] Io la metterei così: Savinio è l'intellettuale attivo, che partecipa in prima persona, e che, da scrittore, per intima necessità, scrive, scrive e scrive, così di cose relativamente secondarie, come di problemi capitali, offrendoci sempre e comunque, attraverso il filtro del paradosso e dell'ironia, una sua personalissima e originalissima interpretazione. Non a caso, per lui, per la sua figura di intellettuale partecipe, si è coniato il termine di *Supercivismo*. Sentite qui: "In quel tempo, ero critico musicale in un quotidiano... Già! Ho fatto anche il critico musicale. Le ho fatte tutte. Le sto facendo tutte. Le farò tutte. Certuni mi chiedono perché. Rispondo: per eludere la morte. La morte ci coglie per noia. Se al mondo non ci fosse la noia non ci sarebbe neanche la morte. Io, quando sento che la noia sta per impadronirsi di me e consegnarmi mani e piedi legati alla morte, cambio arte, cambio mestiere, cambio gioco, e la morte, vedendomi chino su giochi sempre diversi, tira una bestemmia e cambia strada". Per Sanguineti il pensiero più segreto di Savinio è quello della morte. Pensiero costantemente eluso per intimo pudore, attraverso il ricorso all'ironia e al supercivismo, fa capolino in rari e significativi passaggi: "Non da ora solamente il pensiero della morte mi pulsa insistente nel cervello... Ho cominciato a pensare alla morte quando ho cominciato a pensare... Pensare implica un sottinteso che si tace per pudore mentale... Quando si dice "pensare", s'intende "pensare alla morte". E a che altro pensare? Dirò meglio: "È possibile pensare e non pensare alla morte?" Il segreto della morte lo rivela Teresa Goertz, la sua Alceste ebrea, vittima del nazismo, che, da poco richiamata forzatamente in vita, decide di tornarsene nell'aldilà: "*Nascere è un atto individuale: morire è un atto universale. Il nostro atto universale. Il solo nostro atto universale*". [...] Ma chi è davvero Alberto Savinio? Mi sa che non lo sapremo mai. Anche se il riferimento riguarda esclusivamente la pratica della scrittura, vale la pena che vi citi questo destabilizzante passaggio d'autore: "S'illude qualcuno di scoprire attraverso la parola scritta il segreto del nostro pensiero? Questo paziente e fatale trascrivere ricordi e fantasmi non è se non un monologo geloso. La lettera appare, ma come nelle scritture sacre, lo spirito rimane indecifrabile » (Traduit par nous).

S'ensuit la représentation de *La famiglia Mastinu* qui se permet quelques touches d'originalité. Cette pièce se trouve propulsée au début des années 60, en plein boom économique et montre à quel point elle peut être actuelle. Roberto Savoldi a choisi aussi de faire quelques coupes au niveau du texte et d'ajouter d'autres scènes comme celles des funérailles de la grand-mère. Il crée aussi le personnage de la religieuse qui est citée dans le texte. Toutes ces innovations permettent selon Roberto Savoldi de mettre en valeur certains personnages, certaines situations. La mise en scène choisit de faire parler les murs plutôt que l'Horloge, objet pourtant central dans la pièce d'Alberto Savinio. Ce choix radical s'explique, sans doute, par le fait que « les murs ont des oreilles » et comme l'Horloge, ils peuvent émettre un jugement critique sur cette famille. On retrouve aussi ce jeu avec des corps qui se rapprochent (Mastinu et l'infirmière) ou s'éloignent (le père, la mère, la fille face à l'étouffement de la grand-mère) ces êtres qui vivent dans cette atmosphère feutrée et cloisonnée. Ainsi, ces innovations ne dénaturent en aucun cas l'esprit savinien, bien au contraire, elles soulignent à quel point le dramaturge aime à offrir une certaine liberté artistique au metteur en scène¹, comme l'indique Roberto Savoldi lui-même :

Tout cela, cependant, dans le respect le plus absolu de l'esprit d'un auteur comme Savinio, qui est toujours généreux et encourage à la mise en scène, au détriment même des indications textuelles, notamment dans le cas spécifique de *La famiglia Mastinu*. Les didascalies qui, ici et là, se limitent à suggérer des réactions aux personnages face au contexte dans lequel ils se trouvent impliqués, ne nous donnent pas d'explications précises et finissent par nous offrir, au final, un canevas sur lequel créer librement².

Cette dernière mise en scène riche, ingénieuse et respectueuse de l'univers d'Alberto Savinio redonne une place à son théâtre dans la production contemporaine.

¹ Rappelons qu'en didascalie initiale, Alberto Savinio laisse le choix au metteur en scène d'agrémenter ou non la scène de fauteuils. Cette liberté artistique est aussi défendue par Sandro Gindro (1935-2002) dramaturge italien et qui a écrit au sujet de la mise en scène d'Egisto Marcucci : « Il copione ha il pregio di essere costruito in modo di offrire molte possibilità teatrali a chi sia capace di sfruttarle » (Le texte a l'avantage d'être construit de manière à offrir de nombreuses possibilités théâtrales à ceux qui sont capables de les exploiter. », traduit par nous), in <http://www.sandrogindro.it/site/1991/11/01/77-novembre-91-2/>, consulté le 8/12/ 2019.

² Roberto Savoldi, *Nota di regia, op. cit.* : « Il tutto, però, nel più assoluto rispetto dello spirito di un autore come Savinio, per altro sempre generoso nell'incoraggiare le ragioni della scena, anche a discapito di quelle testuali, e che, per di più, nel caso specifico de *La famiglia Mastinu*, attraverso didascalie che, qua e là, si limitano a suggerire reazioni dei personaggi al contesto in cui si trovano coinvolti, senza fornirci precise battute, finisce con l'offerirci, in fondo, un canovaccio su cui costruire liberamente » (Traduit par nous).

Appartenant jadis aux « inventions gâchées¹ » du théâtre italien, Alberto a trouvé un temps qui lui correspond davantage : celui du XXI^e siècle. Le balancier de son horloge ne déraile plus.

¹ Expression empruntée à Claudio Meldolesi in *Fra Totò e Gadda : sei invenzioni sprecate del teatro italiano*, collana Memoriae del teatro, Roma, Bulzoni, 1987.

CHAPITRE 3. EMMA B. VEDOVA GIOCASTA, LA GRANDE DILETTANTE

Au cœur d'un salon bourgeois, une vieille femme attend son fils. Une lettre qu'elle tient fermement dans la main annonce son retour après quinze ans d'absence. Pour combler le vide qui sépare cette arrivée, M^{me} Emma va se/nous raconter la relation particulière qu'elle a nouée avec son fils au fil du temps : au temps de la guerre, au temps de sa présence/absence. Le salon devient dès lors un espace-temps, un entre-deux où le passé et le présent, l'amour et la haine, le miracle et la faute, la possession et le désir s'expriment. Incestueux ce désir ? Peut-être, le titre de la pièce nous laisse le penser puisque Emma B. (B. comme bourgeoise, comme Bovary) est associée à Jocaste, femme mythique qui vouait un amour incestueux à son fils. Or, sans ce titre, le mythe ne serait pas visible. Le texte reste muet sur ce sujet. Il ne fait que le suggérer, l'évoquer. Il le met à distance.

Acte de provocation ? Aussi. On connaît ce penchant de l'artiste. À travers un jeu occulte, Alberto Savinio, paradoxalement, actualise le mythe. L'adjectif épithète « veuve » accolé à Giocasta nous l'indique : le mythe n'est plus, car le tragique fait partie de notre quotidien. Dans ce tragique sans tragédie, Emma B., femme par excellence insatisfaite et qui passe son temps à rêver sa vie, « joue » à être cette femme « incestueuse » : le mythe antique devient alors un prétexte à sa folie, un support de jeu, un travestissement idéal au divertissement et au dilettantisme.

3.1 *Pro-logos* : Alberto Savinio, scénographe et metteur en scène de Giocasta

Les années d'après-guerre sont l'occasion pour le théâtre italien de renaître de ses cendres à travers une nouvelle figure qui a pour fonction de gérer et réinventer l'espace scénique : le metteur en scène. Ce dernier se doit d'être doté de qualités transversales. Il doit être capable de maîtriser tous les arts de la scène :

Examinées séparément, les activités de ces hommes de théâtre semblent originales et complexes ; en les confrontant, elles permettent d'identifier, par contre, un type particulier de professionnel qui pratique de façon transversale les

différents secteurs du monde du spectacle en déployant toute une gamme de compétences qui ne se fige pas dans des rôles prédéterminés¹.

Derrière cet homme de théâtre se dessine la volonté de faire appel à des artistes polymorphes. Par conséquent, entre 1948 et 1951, la *Scala* commissionne² Alberto Savinio, nomade dans le monde de l'art, pour la réalisation de mises en scène et/ou de décors et costumes d'opéras³. La première en date est celle d'*Œdipus Rex*, opéra-oratorio d'Igor Stravinsky et Jean Cocteau⁴ représenté pour la première fois en Italie le 24 avril 1948. Cet opéra qui appelle à une énergie créative nouvelle trouve en Alberto Savinio une réponse efficace à ses multiples expériences⁵ de la scène :

Avec sa mise en scène d'*Œdipus rex* de Stravinsky à la *Scala*, Alberto Savinio démontre de toute évidence que la mise en scène est une interprétation de l'œuvre, c'est-à-dire une communication de celle-ci au public, à travers le prisme du sens critique, du goût, de la sensibilité créative, de la personnalité du metteur en scène et du décorateur, qui dans ce cas idéal n'avait qu'un seul nom⁶.

« Travailler pour le théâtre, signifie pour Savinio pouvoir mettre en place une mise en scène globale, dans laquelle les éléments et les mécanismes théâtraux se rejoignent et

¹ Gerardo Guccini, « Direzione scenica e regia », *Storia dell'opera italiana*, Torino, E.D.T., 1988, vol. 5 p. 154 : « Esaminate separatamente, le attività di questi uomini di teatro appaiono originali e complesse; confrontate fra loro, identificano invece un particolare tipo di professionista che frequenta trasversalmente i vari settori dello spettacolo dispiegando tutta una serie di capacità che non si coagulano in ruoli predeterminati » (Traduit par nous).

² Alberto Savinio, *Scatola sonora*, *op. cit.*, p. 188 : « Antonio Ghiringhelli, commissario della Scala, e Mario Labroca, direttore artistico, mi commisero alcuni mesi sono lo scenario, i costumi e la regia dell'*Œdipus Rex* di Strawinsky; del che io li ringrazio » (« Antonio Ghiringhelli, commissaire de la Scala et Mario Labroca, directeur artistique, me chargèrent il y a quelques mois du décor, des costumes et de la mise en scène de l'*Œdipus Rex* de Stravinsky, ce dont je les remercie », p. 200, pour la traduction française).

³ Entre 1948 et 1951, Alberto Savinio réalise après *Œdipus Rex*, les scénographies *Des contes d'Hoffmann* d'Offenbach (1949), *L'uccello di fuoco* de Stravinsky (1949) et *La vita dell'Uomo*, tragicomédie mimée et dansée de l'auteur lui-même (juin 1951).

⁴ Cet opéra de Igor Stravinsky date des années 20. La première a eu lieu au théâtre Sarah Bernhardt, le 30 mai 1927. Cet opéra s'inscrit dans la période néoclassique du compositeur caractérisé par un intérêt marqué pour l'Antiquité. Le livret s'inspire de la tragédie *Œdipe Roi* de Sophocle adapté par Jean Cocteau et qui sera ensuite traduit en latin, à la demande du compositeur, par Jean Daniélou. Par conséquent, Stravinski fait appel à un récitant, narrateur de l'histoire, qui à chaque début d'acte guidera en français le spectateur sur les événements à venir. Stravinsky donne ainsi au chœur une place centrale héritée de la tragédie antique. Cet opéra-oratorio est d'abord donné en version de concert avant d'être présenté sur la scène de l'*Opéra de Vienne* en 1928.

⁵ Il faut rappeler qu'Alberto Savinio s'était déjà exercé à cette activité puisque en 1914, au moment de la création des *Chants de la mi-mort*, il avait réalisé les croquis des décors et costumes de la pièces, croquis qui ont été définitivement perdus.

⁶ Guido Ballo, « Gusto di Savinio in una regia per Stravinsky », *Sipario*, Maggio 1948, p. 23 : « Con la sua regia dell'*Edipo Re* di Stravinsky alla scala, Alberto Savinio dimostra con piena evidenza che la regia è un'interpretazione dell'opera, e cioè una comunicazione di questa al pubblico, attraverso il prisma del senso critico, del gusto, della sensibilità creativa, della personalità del regista e dello scenografo, che in questo caso ideale aveva un solo nome » (Traduit par nous).

exaltent la connotation de sa peinture et de ses procédés artistiques¹ » dans une volonté de se détacher du metteur en scène « classique » :

À la fin du siècle dernier, l'esthétisme était surtout pratiqué par les écrivains et les peintres : aujourd'hui, il l'est surtout par les metteurs en scène. Parmi les metteurs en scène ou les scénographes, il y a le metteur en scène-esthète. Le metteur en scène-esthète au moyen des décors, des costumes, des lumières, des sons, et parfois même, au moyen de la récitation, forme une surface brillante qui stoppe l'attention du spectateur, qui l'interdit d'aller plus loin, de voir ce qu'il y a en dessous... et cela se comprend. Il n'y a rien en dessous. Ou s'il y a quelque chose (un texte poétique, par exemple), il est réduit en bouillie.

Vengeance de l'esthète, parce que l'esthète nourrit un profond ressentiment pour la substance, et surtout pour cette substance des substances qui est la substance poétique ; et chaque fois qu'il le peut, il marche dessus.

Les lieux natifs du metteur en scène-esthète sont la Russie et l'Allemagne : deux pays où l'esthétisme n'est pas sporadique, comme chez nous, mais endémique.

Plusieurs années plus tard, le metteur en scène-esthète fit également son apparition en Italie².

Par conséquent, le metteur en scène savinien fait en sorte que ses décors et costumes, loin d'être des objets de décoration, soient des outils nécessaires au spectateur pour une interprétation plus profonde, plus poétique, plus métaphysique, au service d'un « Haut divertissement » (*Alto divertimento*).

Alberto Savinio qualifie cet opéra de « tragédie de la transformation³ » et sa mise en scène est pensée à travers le prisme du mouvement. La création d'un décor mobile aurait dû répondre à cette exigence, mais pour des raisons conventionnelles, cette proposition restera dans les tiroirs :

¹ Nicoletta Cardano in Alberto Savinio, *La commedia dell'arte*, a cura di Vincenzo Trione, Catalogo della mostra al Palazzo Reale di Milano, dal 25 febbraio al 12 giugno 2011, Milan, 24 ore Cultura, 2011, p. 163 : « Lavorare per il teatro significa per Savinio riuscire a mettere in atto una messinscena globale, in cui confluiscono e si esaltano gli elementi e i meccanismi di tipo teatrale connaturata alla sua pittura e ai procedimenti artistici » (Traduit par nous).

² Alberto Savinio, « Metafisica e regia » (article publié auparavant dans *Corriere della Sera*, 18 maggio 1949), *Scritti dispersi, op. cit.*, p. 1092-1093 : « Nella fine dello scorso secolo, l'estetismo fu praticato soprattutto da letterati e da pittori: oggi è praticato soprattutto dai registi. Fra i registi, o allestitori di spettacoli, c'è anche il regista-esteta. Il regista-esteta forma, mediante scene, costumi, luci, suoni, e qualche volta, mediante la recitazione, una superficie rutilante, che ferma l'attenzione dello spettatore, vieta di andar oltre, vedere quello che c'è sotto... E si capisce. Sotto non c'è niente. O se qualcosa c'è (un testo poetico, per esempio) esso è ridotto a poltiglia. Vendetta dell'esteta, perché l'esteta nutre un rancore profondo per la sostanza, e soprattutto per quella sostanza delle sostanze che è la sostanza poetica; e ogni volta che può, la calpesta. Luoghi nativi del regista-esteta sono la Russia e la Germania: due paesi nei quali l'estetismo non è sporadico, come da noi, ma endemico. A distanza di molti anni, il regista-esteta ha fatto la sua apparizione anche in Italia » (Traduit par nous).

³ Id., *Scatola sonora, op. cit.*, p. 189 : « La tragedia di Edipo è la tragedia della trasformazione » (p. 201, pour la traduction française).

J'avais [...] projeté que le décor [...] se transformerait ; que les citoyens de Thèbes représentés par le Chœur passeraient du blanc au noir et vice-versa ; que les colonnes du temple et les chapiteaux tourneraient sur eux-mêmes et deviendraient de blancs qu'ils étaient noirs et de noirs qu'ils étaient blancs ; mais l'esprit académique qui paralyse la vie en général et celle du théâtre en particulier n'a pas permis au décor de se mouvoir¹.

Ce procédé technique a pour but "d'élever, au moyen de la personnalisation et du mouvement [...], à la vie et à la dignité d'un personnage²" comme chez Œdipe. Ainsi, il est indispensable de repenser l'espace scénique, lieu de vie du personnage :

Aujourd'hui, l'acteur opère dans un milieu mort : demain, il opérera dans un milieu vivant, et la vie du milieu ne sera pas seulement exprimée par les lumières, ces servantes trop fidèles du pompierisme³.

Le personnage se doit donc de déambuler dans un cadre vital où les murs reflètent sa condition, où l'espace laisse entendre sa voix :

La scène a une dimension particulière, à laquelle le personnage doit être proportionné. Les répliques tragiques, dans la bouche de personnages non adaptés à la dimension scénique, sont ridicules et insensées. Les metteurs en scène et les dramaturges ne pensent pas à créer une dimension scénique. Ou, s'ils y pensent, leur réflexion à ce sujet ne donne aucun résultat. Je me souviens de scènes désagréables, suggestives et belles : aucune ne m'a donné une idée de la dimension scénique⁴.

Ainsi le metteur en scène doit guider l'acteur dans l'appropriation de ce lieu pour que son jeu soit « nécessaire » à la tragédie, comme c'est le cas pour l'appropriation réussie de Jocaste :

Hier, quelqu'un m'a interrogé sur les expériences de ma première mise en scène. (*Œdipus Rex* de Stravinsky alla *Scala*). J'ai répondu que mon travail de metteur en scène consistait moins à faire qu'à empêcher de faire. Je m'explique : j'ai

¹ *Ibid.*, p. 190 : « Intorno alla trasformazione di Edipo, tutto dovrebbe trasformarsi. Avevo progettato dunque che anche lo scenario si trasformasse; che i cittadini di Tebe rappresentati dal Coro passassero dal bianco al nero e viceversa; che le colonne del tempio e i capitelli girassero su se stessi e diventassero neri da bianchi, bianchi da neri; ma lo spirito scolastico, che paralizzava la vita in generale e in particolare quella del teatro, non consentì allo scenario di muoversi. » (p. 202, pour la traduction française)

² *Ibid.* p. 190 : « Segnalo la mia intenzione di portare, mediante la personalizzazione e il movimento, anche le varie parti dello scenario alla vita e dignità del personaggio. » (p. 202, pour la traduction française)

³ *Ibid.*, p. 190 : « Oggi l'attore opera in un ambiente morto: domani opererà in un ambiente vivo, e la vita dell'ambiente non sarà espressa soltanto dalle luci, questo troppo fedeli ancelle del pompierismo » (Traduit par René de Ceccatty, op. cit., p. 203).

⁴ Id., « Coturni e capricci », *La Scala*, 15 febbraio 1951, p. 30 : « Il palcoscenico ha una speciale dimensione, alla quale bisogna proporzionare il personaggio. Battute tragiche, in bocca a personaggi non adeguati alla dimensione scenica, suonano ridicole e insensate. A creare dimensione scenica, registi e scenaristi non pensano. O, anche se ci pensano, il loro pensarci non dà risultati. Ricordo scene sgradevoli, suggestive, belle : non una che mi abbia dato pieno il senso della dimensione scenica » (Traduit par nous).

essayé de contenir l'acteur dans la partie nécessaire de son rôle (dans la « sagesse » de son rôle), en supprimant, et même en supprimant autour de lui l'ensemble des choses inutiles dans lesquelles se sont accumulés pendant des siècles, l'instinct, le conventionnel et, en un mot, le fou. Et en partie avec succès. À la perfection avec Susana Danco (Jocaste), laquelle est non seulement l'excellente chanteuse que nous connaissons tous, mais aussi une artiste pleine de conscience et de sérieux¹.

Cette considération de l'espace scénique sert aussi au spectateur qui doit, comme l'acteur, se sentir pris au piège dans cet espace :

Et quand le rideau s'est ouvert et que le bloc noir et blanc de la ville de Thèbes est apparu, moi, spectateur — spectateur de moi-même — j'ai été soudain pris par la plénitude de la dimension scénique ; je suis devenu son prisonnier ; je n'avais pas le droit de m'en libérer si ce n'est le rideau fermé².

Mais cet espace monstrueux³ ne serait rien sans les costumes à l'image des destins tragiques des personnages. C'est pourquoi Alberto Savinio imagine pour Jocaste une « jupe de forme architecturale, riche de renvois aux cannelures des colonnes grecques ; et sur [le] corsage, des renflements *en gigot* qui la rendent monumentale⁴ » (voir Annexe 3).

¹ Id., « Tromba di carta », *Scritti dispersi, op. cit.*, p. 810 : « Qualcuno ieri mi chiedeva le esperienze della mia prima regia. (*Edipus Rex* di Stravinsky alla *Scala*). Riposi che il mio compito di regista consisté meno a fare che a impedire di fare. Mi spiego : cercai di contenere l'attore nel necessario della sua parte (nella « saggezza » della sua parte), togliendo e anzi togliendo intorno a lui l'insieme delle cose inutili in cui da secoli si è andato accumulando l'istintivo, il convenzionale e, in una parola, il pazzo. E in parte ci riuscii. Perfettamente con Susana Danco (Jocasta), che non solo è l'ottima cantante che tutti sappiamo, ma è anche un'artista di piena consapevolezza e di profonda serietà » (Traduit par nous).

² Id., « Coturni e capricci », *Scritti dispersi, op. cit.*, p. 30 : « E quando il sipario se apriva e appariva il blocco bianco e nero della città di Tebe, io, spettatore – io, più spettatore di me stesso – ero preso di colpo dalla pienezza della dimensione scenica; divento il suo prigioniero; non mi era consentito liberamente se non a sipario chiuso » (Traduit par nous).

³ Dans un article intitulé « Città di fantasmi », Alberto Savinio revendique la création d'un espace monstrueux ; un espace à sa propre image : « Je suis à Milan depuis vingt jours. Je suis venu pour la mise en scène d'*Edipus Rex* de Stravinsky à *La Scala*. J'ai peint le décor, créé les costumes de ce spectacle et supervisé la mise en scène. C'est le spectacle le plus impressionnant que je n'aie jamais vu. Qui mieux que moi peut me juger ? Je suis comme un monstre qui ne s'est pas encore habitué à sa monstruosité et se voyant dans le miroir a peur à chaque fois. » in Alberto Savinio, *Scritti dispersi, op. cit.*, p. 773-774 : « Sono a Milano da una ventina di giorni. Sono venuto per allestire alla Scala l'*Edipus Rex* di Stravinsky. Di questo spettacolo io ho dipinto la scena e i costumi, e ho curato la regia. È lo spettacolo più impressionante che io abbia mai veduto. Quale giudice di me stesso migliore di me stesso? Io sono come un mostro che non si è ancora abituato alla propria monstruosità e vedendosi allo specchio si fa ogni volta paura » (Traduit par nous).

⁴ Paola Maddaluno in Alberto Savinio, *La commedia dell'arte, op. cit.*, p. 162 : « Sulla sua gonna dalle forme architettoniche, ricca di rinvii alle scanalature delle colonne greche; e sul suo corpetto, con rigonfiamenti *en gigot* che lo rendono monumentale » (Traduit par nous).

Par ce costume monumental, Alberto Savinio « a révélé l'âme de Jocaste en la dessinant comme une colonne brisée, comme un cœur d'automate aveuglé par les convoitises et l'habitude, comme une pièce d'échec déplacée par des dieux apathiques¹ ».

Ainsi, tout fait sens dans cette mise en scène. Elle épouse la conception qu'Alberto Savinio porte sur le théâtre, c'est-à-dire, « une chose digne d'être vue² » : à la métamorphose de ces personnages mythologiques répond un décor monumental et en mouvement qui les fait vaciller et tomber dans le monde tragique des hommes d'aujourd'hui. Sous les yeux ébahis du spectateur, Œdipe devient cet être vaniteux qui se change en être vulnérable, « symbole de la profonde et tragique transformation que [...] l'homme accomplit » en cette période d'après-guerre, où chacun interroge son existence pour définir son essence :

L'existentialisme n'est que la condition de l'homme qui a perdu le plumage³
d'illusion que rien ne justifie plus et doit répondre en tout et pour tout de lui-même⁴.

La tragédie d'Œdipe reflète la vie quotidienne des hommes d'après-guerre. Par ce jeu en miroir, le tragique touche à sa fin, au profit du divertissement et du dilettantisme, à l'image des dieux qui s'amuse à regarder d'en haut la tragédie qu'ils ont créée :

Dans mon projet, les hommes vivent tragiquement dans la ville, les dieux vivent anti-tragiquement dans leur temple. Quelle est la qualité précise des dieux grecs ? Celle d'hommes qui ont dépassé la tragédie ; qui ont rejoint cette condition de « dilettantisme » qui est la condition la plus haute et la plus heureuse de la vie ; cette condition à laquelle j'aspire profondément et à laquelle tout homme — croyez-moi — peut aspirer et qu'il peut atteindre, il suffit qu'il le veuille et qu'il

¹ Giuseppe Montesano, « Il Teatro colorato di Nivasio Dolcemare », in Alberto Savinio, *La commedia dell'arte, ibid.*, p. 159 : « Svelò l'anima di Giocasta disegnandola come una colonna spezzata, un cuore di automa accecato dalle brame e dall'abitudine, un pezzo degli scacchi mosso da vacui dèi » (Traduit par nous).

² Alberto Savinio, « Teatro », *Nuova enciclopedia, op. cit.*, p. 362 : « il teatro sarà degno del nome che porta, di cosa degna di essere veduta » (p. 385, pour la traduction française).

³ Au début de la tragédie, Alberto Savinio imagine Œdipe recouvert de plumes : « Les succès rendent Œdipe vaniteux. C'est pour cette raison que dans la première partie de la tragédie je le représente sous les traits d'un homme couvert de plumes, qui recouvre d'une surface iridescente sa propre vacuité intérieure. Puis, quand Œdipe vient à savoir sur quels abîmes d'horreur les ponts de ses succès faciles l'ont fait passer, le plumage s'écroule et sa grande misère intérieure est mise à découvert » (p. 202, pour la traduction française). Alberto Savinio, *Scatola sonora, op. cit.*, p. 189 : « I successi rendono Edipo vano. È perciò che nella prima parte della tragedia, io lo rappresento in ispecie di uomo piumato, che ricopre di una superficie iridescente la propria vacuità interiore. Poi, quando Edipo viene a sapere su quali abissi di orrore i ponti dei suoi facili successi lo hanno fatto passare, il piumaggio gli crolla di dosso e la sua grande miseria interiore viene allo scoperto ».

⁴ *Ibid.*, p.190 : « Ed esistenzialismo non è se non la condizione dell'uomo che ha perduto il piumaggio di illusione che nulla giustifica più, e deve rispondere in tutto e per tutto di sé » (p. 202, pour la traduction française).

sache s'en rendre digne. Et tandis qu'Œdipe, Jocaste, Créon, le Chœur vivent en bas la tragédie, les dieux, en petite tenue, vivent là-haut leur vie pure de toute tragédie; [...] ils suivent de temps à autre les histoires des hommes; ils se « divertissent » des ennuis qu'ils ont créés eux-mêmes¹.

1948 est donc une année sous le signe du « dilettantisme suprême » et de l'activité prolifique pour Alberto Savinio :

Laissez-moi vous faire un aveu : je vis dans un état perpétuel de bonheur. Et je vis ainsi parce que je ne donne pas prise à l'ennui, parce que je passe continuellement de poésie en poésie, d'art en art, de technique en technique. [...] L'ennui est le pire de nos ennemis. Auxiliaire de la Mort [...]. Il rend les hommes stupides et malveillants. [...] Il les conduit à être brutaux. C'est par ennui que les hommes se font la guerre. [...] Si tous les hommes avaient été distraits comme moi et divertis (deux participes passés qui ont tous deux un sens commun de « éloignés du présent ») [...], la guerre aurait-elle été possible? Mon dernier divertissement a donc été cette mise en scène de l'*Œdipus Rex*. (Mais je suis déjà passé à d'autres divertissements)².

Ces autres divertissements sont l'écriture de *La famiglia Mastinu* (nous l'avons vu dans le chapitre précédent) et *Emma B. vedova Giocasta* en 1949 (que nous allons étudier dans ce chapitre), un écho « moderne » à sa mise en scène d'*Œdipus Rex*.

Emma B. vedova Giocasta reflète la maturité d'un artiste en pleine maîtrise des arts exercés jusqu'alors. Il revient donc sur son passé, recommence là où il s'est arrêté et retourne interroger le mythe, lui qui le connaît si bien après l'avoir traité dans *Capitano Ulisse* ou *La morte di Niobe* en 1925. Il se nourrit donc d'*Œdipus Rex* et de sa connaissance aigüe du mythe antique³ pour renouveler son écriture théâtrale, centrée sur le personnage féminin de Jocaste ou d'Alceste, toutes deux femmes monstrueuses. Par le

¹ *Ibid.*, p. 191 : « Nel mio progetto di sceneggiatura, gli uomini vivono tragicamente nella città, gli dèi vivono intragicamente nel loro tempo. Quale la precisa qualità degli dèi greci? Quella di uomini che hanno superato la tragedia; che hanno raggiunto quella condizione di « dilettantismo » che è la condizione più alta e felice della vita; quella condizione che, se la vita ha un fine, è la fine della vita; quella condizione cui io profondamente aspiro e cui qualunque uomo –credete a me– può aspirare e raggiungere, basta che lo voglia e sappia rendersene degno. E mentre Edipo, Giocasta, Creonte, il Coro vivono giù la loro tragedia, gli dèi, in bassa tenuta, vivono lassù la loro vita monda di tragedia; [...] si « divertono » ai guai che loro stessi hanno combinato » (p. 203, pour la traduction française).

² *Ibid.*, p.188-189 : « Lasciate che vi faccia una confessione: io vivo in una perpetua condizione di felicità. E vivo così perché passo di continuo da poesia a poesia, da arte ad arte, da tecnica a tecnica. [...] La noia è la nostra peggiore nemica. Ausiliatrice della Morte [...]. Noia. Fa gli uomini stupidi e malvagi. [...] Li porta alla brutalità. È per noia che gli uomini fanno la guerra. [...] Se tutti gli uomini fossero tutti distratti come me e divertiti (due participi passati che hanno entrambi un comune significato di « lontano dal presente ») [...] sarebbe possibile la guerra? Il mio ultimo divertimento è stato questo allestimento scenico del *Œdipus Rex* » (p. 200-201, pour la traduction française).

³ *Ibid.*, p. 187 : « Solo chi, come me, ha avuto l'onore di nascere in Grecia, può sentire la qualità « razziali » dell'*Edipo* di Stravinsky. (« Seul, quelqu'un qui, comme moi, a eu l'honneur de naître en Grèce, peut sentir les qualités « raciales » de l'*Œdipe* de Stravinsky » p. 200, pour la traduction française).

truchement de Giocasta, cette femme qui se raille des oracles, l'artiste désamorce le mythe.

3.2 Une scénographie de l'attente¹

*Emma B. vedova Giocasta*² publié en 1949 est le dernier texte dramatique écrit par Alberto Savinio (*Alceste di Samuele* a été écrit entre 1947 et 1948). Ce monologue qui relate l'attente de M^{me} Emma achève le triptyque de l'écriture en acte unique débuté par *Il suo nome* et *La famiglia Mastinu*. Son travail sur l'écriture condensée va plus loin que dans les deux textes précédents. Alberto Savinio interroge davantage ici le rapport de l'acte unique avec l'espace dramatique. Peter Szondi définit cette relation de la façon suivante :

L'acte unique n'est pas un drame aux proportions réduites, mais une partie du drame qui s'est totalement affirmée. Son modèle est la scène dramatique³.

Par son expérience de metteur en scène pour *Œdipe Rex* et sa réflexion sur l'espace scénique, Alberto Savinio comprend que le choix de l'acte unique suppose la création d'un espace réduit où la tension dramatique se trouvera enfermée et donc révélée :

Dans l'acte unique [...], la tension ne découle plus du phénomène intersubjectif, mais doit déjà être inhérente à la situation ; et non pas comme une tension virtuelle, qui est alors réalisée par chaque réplique dramatique (comme la tension dans le drame), mais la situation elle-même doit déjà tout donner. Pour cette raison, l'acte unique, s'il ne veut pas complètement abandonner la tension, choisit la situation-limite, la situation qui précède immédiatement la catastrophe prête à se déclarer, avant même que le rideau se lève et qui ne peut plus être évitée⁴.

¹ Roland Barthes, *Fragments du discours amoureux, Œuvres complètes*, V, Paris, Seuil, 2002, p.67 : « Il y a une scénographie de l'attente : je l'organise, je la manipule, je découpe un morceau de temps où je vais mimer la perte de l'objet aimé et provoquer tous les effets d'un petit deuil. Cela se joue donc comme une pièce de théâtre. »

² La pièce *Emma B. vedova Giocasta* a été publiée pour la première fois dans la revue *Sipario*, IV, 38 en juin 1949. Le texte a été ensuite reproduit dans le programme de salle qui accompagne la mise en scène d'Egisto Marcucci avec Valeria Moriconi en 1981. Puis en 1991, aux éditions Adelphi avec les textes d'*Alceste di Samuele*, *Il suo nome* et *La famiglia Mastinu*. En 1988, Dino Beralto propose l'unique traduction française éditée, aux éditions La Tourelle à Marseille.

³ Peter Szondi, *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, Torino, Einaudi, 2000 (1^a ed. 1962), p. 76 : « L'atto unico non è un dramma di proporzioni ridotte, ma una parte del dramma che si è eretta a tutto. Il suo modello è la scena drammatica » (Traduit par nous).

⁴ *Ibid.*, p. 76 : « Nell'atto unico [...] la tensione non scaturisce più dall'accadere intersoggettivo, ma dev'essere già insita nella situazione; e non come tensione virtuale, che viene poi realizzata da ogni singola battuta drammatica (come la tensione nel dramma), ma la situazione stessa deve dare già tutto. Per questo motivo l'atto unico, se non vuole rinunciare del tutto alla tensione, sceglie la situazione-limite,

Or, Alberto Savinio prend à contre-pied cette conception de l'acte unique puisque la tension dramatique défendue dans la pièce savinienne ne repose pas sur une scène avant la catastrophe, mais, paradoxalement, sur l'absence de catastrophe, comme le remarque Alessandro Tinterri¹. La catastrophe a déjà eu lieu. Seule, au soir où « dans le quartier c'est la fête des mères qui retrouvent leurs fils² » Emma joue, à l'infini, la présence-absence de son fils. Son destin tragique est déjà scellé. Le tragique n'est plus : « Il ne surviendra rien. Il ne peut rien survenir. Il ne peut "plus" rien survenir³ ». Il ne reste que le « divertissement », comme Alberto Savinio le suggérait déjà dans *Œdipus Rex*, représenté par ce monologue délirant et chantant où l'espace scénique a son rôle à jouer :

En même temps que les hommes, parleront les choses, les éléments [...] ; où une armoire s'ouvrira brusquement pour, d'une voix sentant la naphthaline, les sueurs anciennes, des parfums embaumés, narrer ses mémoires à une salle pleine de curiosité, et où un fauteuil évoquera ses souvenirs d'enfance, nous dévoilant les rapports entre les meubles et les hommes ; où le miroir nous dira ce qu'il pense de nous, où l'Air ramènera à lui sa jupe à traîne en nous expliquant ce qu'il trouve de tellement plaisant dans nos intérieurs pour nous hanter aussi volontiers⁴.

Dans le petit salon de M^{me} Emma, espace de la mémoire et de l'intimité de cette « femme âgée⁵ », tous ces meubles ou ces « choses » scéniques prennent vie. La scénographie de l'attente de ce théâtre de l'entre-deux s'anime. Nous retrouvons le fauteuil, « siège » de l'évocation, où elle « se dirige d'un pas fatigué⁶ » à l'acmé du drame

la situazione che precede immediatamente la catastrofe, già prossima al levarsi del sipario e che ormai non può più essere sventata » (Traduit par nous).

¹ Alessandro Tinterri, *Savinio e lo spettacolo*, op. cit., p. 111 : « Laddove gli atti unici di Savinio si distanziano dall'analisi dello studioso ungherese è nell'assenza di una catastrofe finale. » (« Là où les actes uniques de Savinio se distancient de l'analyse du savant hongrois, c'est en l'absence d'une catastrophe finale » (Traduit par nous).

² Alberto Savinio, « Emma B. vedova Giocasta », *Alcesti di Samuele e atti unici*, op. cit., p.277 : « Stasera, nel quartiere è la festa delle madri che ritrovano i figli » (Traduit par Dino Beralto in Alberto Savinio, *Emma B.veuve Jocaste, La Famille Mastinu*, op. cit., p.9)

³ *Ibid.*, p. 276 : « Non sopravverrà nulla. Non può sopravvenire nulla. Non può « più » sopravvenire nulla... » (p. 8, pour la traduction française).

⁴ Alberto Savinio, *Nuova enciclopedia*, op. cit., p. 362 : « Assieme con gli uomini parleranno anche le cose, gli elementi, [...] ; un teatro nel quale un armadio spalancherà i battenti e con la voce odorosa di naftalina, di antichi profumi, di sudori imbalsamati narrerà le sue memorie a una platea palpitante di curiosità; un teatro nel quale la poltrona rievcherà i suoi ricordi d'infanzia e ci rivelerà i rapporti tra mobili e uomini; un teatro nel quale lo specchio ci dirà che cosa egli pensa di noi; un teatro nel quale l'Aria raccoglierà intorno a sé il suo abito a strascico e ci farà sapere che cosa di tanto buono trova nel nostro interno, da frequentarlo così assiduamente » (p. 385, pour la traduction française).

⁵ Id., « Emma B. vedova Giocasta », *Alcesti di Samuele...*, op. cit., p. 275 : « *Aspetto, atteggiamento, abito da donna attempata.* » (« *Aspect, attitude, tenue de femme âgée* » (p. 7, pour la traduction française).

⁶ *Ibid.*, p. 281 : « *Si avvicina a passo stanco alla poltrona* » (p.13, pour la traduction française). Cette phrase rappelle la manière dont Alberto Savinio décrit Jocaste dans *Œdipus Rex* in Alberto Savinio, *La Boîte à musique*, op. cit., p. 200 : « la femme qui a enfanté, qui marche d'un pas lourd, comme attachée par des racines invisibles au sol [...] » (Traduit par René de Ceccaty).

pour narrer l'épisode déterminant entre elle et son fils et que nous évoquerons, nous, un peu plus tard. Notons juste que sa place dans l'espace scénique est significative : Emma siège « entre l'armoire et la tablette¹ ». L'armoire à deux battants est le « sanctuaire » où sont enfermés les vêtements d'enfant de son fils Millo :

MADAME EMMA. — Là, mon fils. Dans cette armoire. Seulement là. C'est cela, mon fils, seulement cela. J'ai composé le musée de mon fils. Comme on compose le musée d'un peuple disparu. Je n'avais que cela de mon fils et je devais m'en contenter. De cela seulement. Et je me suis résignée. Que faire ? Que pouvais-je faire ? J'avais réduit mon désir à de toutes petites dimensions. À des formes sans regard, sans voix, sans vie... Moins cette vie que je mettais dans ces formes... Mais j'en mettais tellement ! Et je les animais, je les grandissais, jusqu'à la démesure...

Quand mon fils, tout mon fils, était ici, seulement ici, suspendu dans ses habits, sur la corde, à travers la chambre, j'avais devant moi des géants alignés².

Ainsi, par ses mots et ses gestes, la « mère » redonne vie à « l'histoire³ » de ce fils absent :

MADAME EMMA.— Je reconstituais mon fils. Le fils que je pouvais disposer. Je le reconstituais au moyen de ses habits. Chaque jour. Quelques fois plusieurs fois par jour⁴.

De l'autre côté du fauteuil, il y a une tablette avec tiroir qui renferme tous les objets qui « ne devaient plus jamais servir »,⁵ mais qui permettent à la vieille dame de devenir la « maîtresse » de son fils. Ainsi le fauteuil est le médium qui transforme Emma B : la mère protectrice devient Jocaste, une femme en proie au désir.

L'« Air », définit plus haut dans l'article *Nuova enciclopedia*, est aussi présent, matérialisé par une corde qui trace « une diagonale aérienne », un chemin tragique entre

¹ Id., « Emma B. vedova Giocasta », *Alcesti di Samuele...*, op. cit., p. 275 : « Poltrona tra l'armadio e la mensola » (p.7, pour la traduction française).

² *Ibid.*, p. 289 : « SIGNORA EMMA. — Là, mio figlio. Dentro quell'armadio. Soltanto là. Quello, mio figlio. Quello solo. Ho composto il museo di un popolo scomparso. Questo solo avevo, di mio figlio. E dovevo accontentarmi. Di questo solo. E mi sono rassegnata. Che fare ? Che potevo fare ? Avevo ridotto il mio desiderio a misure piccolissime. A forme senza sguardo, senza voce, senza vita... Meno quella vita che io stessa mettevo in quelle forme... Ma era tante ! E le animava, le ingrandiva, le ingigantiva... Quando mio figlio, tutto mio figlio, era qui, soltanto qui, attaccato nei suoi abiti, sul cordino, attraverso la camera, io, qui, davanti a me, avevo una schiera di giganti » (p. 21, pour la traduction française).

³ *Ibid.*, p. 289 : « SIGNORA EMMA. — Qui, la storia di mio figlio » (p. 22, pour la traduction française).

⁴ *Ibid.*, p. 290 : « SIGNORA EMMA.— Ricostituivo mio figlio. Il figlio di cui io potevo disporre. Lo ricostituivo per mezzo dei suoi abiti- Ogni giorno. Qualche volta più volte al giorno » (p. 22-23, pour la traduction française).

⁵ *Ibid.*, p. 296 : « SIGNORA EMMA. — Non dovevano servire mai più » (p. 29, pour la traduction française).

l'armoire où sont cachés les vêtements de son enfant-amant et la chambre, qui dans le mythe correspond au lieu de l'inceste et du suicide de Jocaste :

(Elle prend une corde à l'intérieur de l'armoire. À chaque extrémité, il y a un nœud déjà prêt. Un crochet est fixé dans la paroi droite de l'armoire, au-dessus du battant. Un autre crochet est fixé dans le montant de la porte qui donne sur la chambre, à la même hauteur que le premier. M^{me} Emma attache une extrémité de la corde au crocher de l'armoire, et l'autre à celui de la porte. La corde, entre l'armoire et la porte, trace une diagonale aérienne)¹.

La scène finale donne aussi à l'Air le dernier mot :

MADAME EMMA. — *(Elle va vers le mur, près de la porte du couloir. Tourne l'interrupteur. Le salon est plongé dans l'obscurité. [...] Les deux portes sont restées ouvertes : celle du couloir sur l'obscurité, celle de la chambre sur la lumière. Et, au milieu, le salon, obscur [...]. La corde qui soutient les vêtements se détache du crochet. Les vêtements s'écroulent tous ensemble sur le sol. La voix de M^{me} Emma, depuis la chambre.)*
C'est toi, Millo ?...
(Une pause. Silence.)
Je suis ici... Viens.
(Une pause. La porte qui donne sur le couloir obscur se referme lentement toute seule.)
RIDEAU²

Par un jeu chromatique, le spectateur est plongé dans une scène métaphysique : un courant d'air fait tomber la corde où sont suspendus les vêtements de Millo et fait claquer la porte du couloir. Est-ce Millo ou son fantôme ? Est-ce le défunt mari, cette ombre noire et silencieuse qui n'a cessé pendant toute sa vie de la brider, de la surveiller pour la remettre dans le droit chemin ?³ Alberto Savinio laisse « la porte ouverte » à toutes interprétations.

¹ *Ibid.*, p. 290 : « SIGNORA EMMA. – Prende dentro l'armadio una corda. A ciascun capo è un cappio già pronto. Un chiodo a uncino è piantato nella parete destra dell'armadio, più su del battente. Un altro chiodo, egualmente a uncino, è piantato nello stipite dell'uscio che dà nella camera, alla medesima altezza dell'altro chiodo. La signora Emma aggancia la corda per un capo al chiodo dell'armadio, e, per l'altro, al chiodo dell'uscio. La corda, tra armadio e uscio, traccia un'aerea diagonale » (p. 22, pour la traduction française).

² *Ibid.*, p. 297-298 : « SIGNORA EMMA. – Va all'uscio del corridoio. Lo apre. Attraverso l'uscio aperto, si vede il buio del corridoio. [...] Va alla parete, presso l'uscio del corridoio. Gira l'interruttore. Il salottino piomba nell'oscurità. [...] I due usci sono rimasti aperti: quello del corridoio sul buio, quello della camera sulla luce. E, nel mezzo, il salottino oscuro. [...] La corda che regge gli abiti si stacca dal chiodo. Gli abiti crollano tutti assieme sul pavimento. La voce della signora Emma, dalla camera: Sei tu, Millo ? Pausa. Silenzio. Sono qui... Vieni. Pausa. Il battente dell'uscio che dà sul corridoio buio, lentamente si chiude da sé. SIPARIO (p. 30-31, pour la traduction française).

³ *Ibid.*, p. 293 : « SIGNORA EMMA. – Lui, con tutto quello che accompagnava lui, con tutto quello che scortava lui, con tutto quello che « lui » si portava appresso; tutto quello con cui, lui, mi impressionava... mi terrorizzava. E sentii quella molestia, quella molestia « segnalatrice »... Era lui, dunque; non sbagliavo... Quell'imbarazzo, quel gelo, quel « fermo » che lui mi dava... Come se avessi fatto qualcosa

Enfin, une horloge à balancier, déjà présente dans *La famiglia Mastinu*, trône sur le mur, à droite de la porte de la chambre de M^{me} Emma. Contrairement, à *La famiglia Mastinu*, ce n'est pas un personnage-objet. L'horloge joue son rôle « nécessaire » de décompte du temps. Le temps de la représentation¹ qui rythme, pendant une heure et demie durant, la logorrhée d'Emma et le temps d'attente de la vieille dame. Son impatience et son angoisse font qu'elle interroge l'horloge à plusieurs reprises. Cette double temporalité qui s'égrène à la même cadence, cet espace-temps, qui unit le théâtre et la vie, le tragique et le drame, crée ainsi une tension dramatique renforcée par Emma qui égrène le compte à rebours :

MADAME EMMA.– Il dit seulement : « J'arriverai vers onze heures »... Quelle heure est-il ?

(Elle regarde l'horloge sur le mur.)

Dix heures. Encore une heure... Guère plus. Le temps de venir de la gare. Il prendra le taxi. Mettons onze heures et quart, onze heures vingt².

[...]

Je n'ai qu'à attendre... combien de temps ?

(Elle regarde l'horloge)

Trois quarts d'heure... Et j'ai attendu quinze ans !³

[...]

(Elle regarde l'horloge)

Oui. J'ai encore le temps...⁴

[...]

(Elle regarde l'horloge)

Oh mon Dieu ! Onze heures dix⁵ !

di male; come se avessi fatto qualcosa di male; come se io fossi in colpa, sempre in colpa; e lui, silenzioso e nero, la guardia; come se io non sapessi la lezione, e lui, l'esaminatore, silenzioso e nero... Mi sentii ricoperta di antipatia... E immobilizzata... Mi affascinava, lui » (« MADAME EMMA.– Tout d'abord, toi, là debout devant moi, tu étais ton père... C'est ainsi que je te vis. Lui, avec tout ce qui l'accompagnait, avec tout ce qui en lui m'impressionnait, me terrorisait. Et je ressentis ce malaise, ce malaise « avertisseur »... C'était lui, donc ; je ne me trompais pas. Cette gêne, cette froideur, ce « halte ! » Qu'il me communiquait... comme si j'avais fait quelque chose de mal; comme si j'étais en faute, toujours en faute; et lui, silencieux et noir, à monter la garde; comme si je ne savais pas ma leçon, et lui, l'examinateur, silencieux et noir... Je me sentis couverte d'antipathie... et immobilisée... il me fascinait » (p. 25, pour la traduction française).

¹ La lecture du texte dure environ une heure vingt, comme l'attente d'Emma. Son écriture est conçue comme une partition musicale et rapproche le temps de la représentation théâtrale au temps réel. Ce temps rapproche le théâtre de la vie.

² Id., « Emma B. vedova Giocasta », *Alceste di Samuele...*, op. cit., p. 276 : « SIGNORA EMMA.– Dice soltanto: « Arriverò verso le undici... ». Che ore sono? (*Guarda l'orologio sul muro.*) Le dieci. Ancora un'ora... poco più. Il tempo de venire dalla stazione. Prenderà un tassi. Facciamo le undici e un quarto, le undici e venti » (p. 8, pour la traduction française).

³ *Ibid.*, p. 280 : « SIGNORA EMMA.– Non ho che da aspettare... Quanto? (*Guarda l'orologio.*) Tre quarti d'ora... E ho aspettato quindici anni ! » (p. 11-12, pour la traduction française)

⁴ *Ibid.*, p. 290 : « SIGNORA EMMA.– (*Guarda l'orologio.*) Sì. Faccio ancora in tempo... » (p. 23, pour la traduction française)

⁵ *Ibid.*, p. 295 : « SIGNORA EMMA. – (*Guarda l'orologio.*) Oh Dio! Le undici e dieci! » (p. 27, pour la traduction française)

[...]
(Elle regarde l'horloge)
Plus que quelques minutes...¹

Mais l'horloge ne sonnera pas. Le *fatum* n'aura pas lieu. La tragédie est désamorcée. Il ne reste que le *factum*...

3.3 Faire de l'attente une action

Par le biais du monologue, Alberto Savinio poursuit son opération de démystification. Issu de la tragédie grecque et de son chœur, le monologue est comme « un suspend lyrique, au sein du drame² ». Cette plainte chantée, Alberto Savinio la ressent chez le personnage de Jocaste au moment de la création d'*Œdipus Rex* à la *Scala* :

Dans le chant attristé de Jocaste, il y a la douleur grasse, contenue et en même temps débraillé, du *magma* ; la femme grecque autant de l'époque d'Œdipe, de la nôtre ; la femme qui a enfanté, qui marche d'un pas lourd, comme attachée par des racines invisibles au sol, qui ressent tous les hommes comme ses propres fils, et qui n'a pas d'autres moyens de s'opposer aux grandes douleurs que le ciel envoie, que de se prendre la tête entre ses deux mains, en la penchant de côté³.

Dans *Emma B. vedova Giocasta*, cette poésie chantante est aussi présente. M^{me} Emma qui regrette d'avoir vendu son piano⁴ « chantonne. Esquisse quelques pas de

¹ *Ibid.*, p. 296 : « SIGNORA EMMA.– (*Guarda l'orologio.*) Pochi minuti ancora... » (p. 28, pour la traduction française)

² Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, « monologue », *op. cit.*, p. 947.

³ Alberto Savinio, *Scatola sonora*, *op. cit.*, p. 187-188 : « Nell'accorato canto di Giocasta, c'è il dolore grasso, contenuto e insieme sbracato, della magna: la donna greca tanto del tempo di Edipo, quanto del tempo di oggi; la donna che ha figliato, che cammina pesante e come legata per invisibili radici al suolo, che sente tutti gli uomini come suoi propri figli, e la quale altro modo non ha di opporsi ai grandi dolori che il cielo manda, se non di afferrarsi con ambo le mani la testa posta in obliquo. » (p. 200, pour la traduction française)

⁴ Cette figure de cantatrice renvoie à l'image de la mère de l'artiste : Gemma Cervetto a été chanteuse d'opéra et vouait un amour inconditionné et possessif envers ses deux fils (Giorgio et Andrea). L'élision du G pour le prénom de la protagoniste est un autre indice pour valider cette hypothèse.

danse¹. Maladroitement. Comme une vieille² ». Ce chant est le chant d'amour³ d'une mère pour son fils, un poème⁴ qui célèbre l'amour poussé à l'extrême :

MADAME EMMA. — Il viendra par là. Cette porte s'ouvrira et mon homme apparaîtra. L'obscurité lui fera comme un cadre. L'homme que j'ai mis au monde. L'homme que j'ai nourri. L'homme que j'ai élevé. L'homme dont j'ai fait l'éducation... Et lui, encore étudiant, a pris femme. Contre ma volonté. Contre mes conseils. Et il est parti. Et il ne m'a plus écrit. Pendant quinze ans. Loin. Loin de moi. Et il a été malheureux. La première. La deuxième. La troisième fois. Il a été malheureux avec la première, la deuxième, la troisième femme. Et ce matin après quinze ans d'éloignement, de silence, de haine ; ce matin, tout d'un coup il m'écrit et me dit : « Maman, pour moi, il n'y a que toi »... Et il va venir. Par cette porte⁵.

Véritable succession de petits poèmes en prose, le chant de M^{me} Emma épouse l'écriture poétique de l'ami poète Guillaume Apollinaire : par l'usage d'une écriture resserrée, condensée, laconique ; par la répétition, l'anaphore, les rimes internes. La ponctuation « neutre » (le point) qui marque le rythme et non l'intention à donner à ces phrases permet, comme chez Apollinaire, une certaine liberté d'expression. Dans ce discours, « la musique se fera prose pour nous confier sa vie intime [...], la prose se fera musique pour nous révéler ses moments de lyrisme⁶ ». Le mélange des temps verbaux, qui exprime le passé, le présent, le futur, les souvenirs et les sensations, souligne ce chant « débraillé », en perte de repères.

¹ Dans les années 2000, de nombreux metteurs en scène choisiront de faire danser Emma, comme nous le verrons un peu plus loin dans ce chapitre.

² Alberto Savinio, « Emma B. vedova Giocasta », *Alceste di Samuele...*, *op. cit.*, p. 280 : « SIGNORA EMMA. – Che peccato aver venduto il pianoforte! (*canticchia. Accenna qualche passo di danza. Goffamente. Da vecchia*) » (p. 12, pour la traduction française).

³ En référence à un poème de Guillaume Apollinaire intitulé « le chant d'amour » dans *Calligrammes*, 1918. On peut aussi penser à *Chant d'amour*, célèbre toile de Giorgio de Chirico peinte en 1914.

⁴ Nous verrons dans la dernière partie de ce chapitre que de nombreux critiques comparent l'écriture savinienne à de la poésie.

⁵ Alberto Savinio, « Emma B. vedova Giocasta », *Alceste di Samuele...*, *op. cit.*, p. 295 : « SIGNORA EMMA. – Di là verrà. Quell'uscio si aprirà e apparirà il mio uomo. Dentro una cornice di buio. L'uomo che io ho messo al mondo. L'uomo che io ho nutrito. L'uomo che io ho allevato. L'uomo che io ho educato... E lui, studente ancora, ha preso moglie. Contro la mia volontà. Contro i miei consigli. E se ne è andato. E non mi ha più scritto. Per quindici anni. Lontano. Lontano da me. Ed è stato infelice. La prima. La seconda. La terza volta. È stato infelice con la prima, con la seconda, con la terza donna. E stamattina, dopo quindici anni di lontananza, di silenzio, di odio; stamattina, a un tratto, mi scrive e mi dice: « Mamma, per me ci sei tu sola »... E ora verrà. Da quell'uscio » (p. 27-28, pour la traduction française).

⁶ Id, *Nuova enciclopedia*, *op. cit.*, p. 362 : « Un teatro nel quale la musica si farà prosa per parlarci della sua vita intima e la prosa si farà musica per rivelarci i suoi momenti di lirismo » (p. 385, pour la traduction française).

Ce monologue « intime » se rapproche aussi de l'art du conteur, du bateleur. L'action ne s'exprime plus dans un jeu dialogique entre personnages, mais dans le goût du verbe :

L'action commence quand commence la parole. Changeons la définition : le théâtre est parole. Mieux : l'action réside dans la parole. Mieux encore : « tout » est dans la parole¹.

M^{me} Emma nous conte sa « fable » en s'appuyant sur une macrostructure cohérente² qui « ne laisse pas de place à l'ennui et fait que l'attente d'Emma se communique aux spectateurs dans une suspension et dans un “crescendo” destinés à exploser à la fin dans toute leur ambiguïté vitale³ ». Ainsi, dans ce monologue où il se passe fort peu de choses, l'attente trouve le moyen d'exprimer tout son langage, de se mettre en action, comme l'explique quelques années plus tard Roland Barthes :

L'absence dure, il me faut la supporter. Je vais donc la manipuler : transformer la distorsion du temps en va-et-vient, produire du rythme, ouvrir la scène du langage (le langage naît de l'absence [...]). L'absence devient une pratique active, un affairement (qui n'empêche de rien faire d'autre) ; il y a création d'une fiction aux rôles multiples (doutes, reproches, désirs, mélancolies). Cette mise en scène langagière éloigne la mort de l'autre. [...] Manipuler l'absence, c'est allonger ce moment, retarder aussi longtemps que possible l'instant où l'autre pourrait basculer sèchement de l'absence dans la mort⁴.

Ce basculement dans la mort de l'être aimé reste mystérieux chez Alberto Savinio. Le spectateur ne sait pas. Il ne peut que faire des hypothèses, car le final reste ouvert à multiples interprétations. En effet, l'adjectif accolé au prénom Jocaste laisse planer le doute, comme l'indique Luca Valentino :

Comme dans *Orfeo vedovo*, l'adjectif peut se révéler ambigu. De même qu'Orphée n'est pas la recherche d'Eurydice, mais de la Poésie, de même Emma

¹ Id., « Parola e azione », *Bis*, 15 giugno 1948 : « L'azione comincia quando comincia la parola. Si cambi la definizione : il teatro è parola. Meglio : l'azione sta nella parola. Meglio ancora : “tutto” sta nella parola ». Cité par Alessandro Tinterri, « Nota a Alceste di Samuele », in Alberto Savinio, *Alceste di Samuele...*, *op. cit.*, p. 338 (Traduit par nous).

² Voir Luca Valentino, *L'arte impura*, *op. cit.*, nota 11, p. 208-209.

³ *Ibid.*, p. 210 : « non lascia spazi alla noia e fa sì che l' « attesa » di Emma si comunichi agli spettatori in una sospensione e in un « crescendo » destinati ad esplodere nel finale in tutta la loro vitale ambiguità » (Traduit par nous).

⁴ Roland Barthes, *Fragments du discours amoureux*, *op. cit.*, p.43-44.

ne semble pas tant privée de son mari que de son fils, de son « complément », ou plutôt de son « extension »¹.

Cette mise en scène langagière par M^{me} Emma s'exprime dans la constitution d'un musée en hommage à son fils :

MADAME EMMA.— Que faire ? Que pouvais-je faire ? J'avais réduit mon désir à de toutes petites dimensions. À des formes sans regard, sans voix, sans vie... Moins cette vie que je mettais dans ces formes... Mais j'en mettais tellement ! Et je les animais, je les grandissais, jusqu'à la démesure... Quand mon fils, tout mon fils, était ici, seulement ici, suspendu dans ses habits, sur la corde, à travers la chambre, j'avais devant moi des géants alignés.²

Elle en profite aussi pour régler ses comptes avec l'être qu'elle attend :

MADAME EMMA.— Il courait, il courait derrière le bonheur... s'il m'avait demandé, je le lui aurais dit. Je lui aurais dit : « Toi, Millo, tu n'es pas fait pour le bonheur. Pour ce bonheur auquel tu crois, toi, que tu cherches, toi... » Mais si je lui avais parlé ainsi, je lui aurais semblé méchante³.

Par cette adresse à l'autre, Alberto Savinio pousse à l'extrême les frontières du monologue et montre « l'impossibilité d'une parole réellement solitaire⁴ ». Emma B. souhaite en effet crier haut et fort qu'elle a raison. Elle veut dire à son fils que le bonheur qu'il a tant cherché se trouve dans les bras de sa mère :

MADAME EMMA. — Elle avait les yeux rapprochés du nez, ton infirmière... Elle aussi ! Désormais quand une preuve se répète trois fois, on n'a plus de doute, on ne peut plus avoir de doute, on n'a plus le droit d'avoir des doutes. Ton autre maîtresse aussi, la sage-femme, avait les yeux rapprochés du nez. Et ta femme aussi a les yeux rapprochés du nez... Moi-même, j'ai les yeux rapprochés du

¹ Luca Valentino, *L'arte impura*, op. cit., nota 8, p. 207 : « Come nel caso di *Orfeo vedovo* l'aggettivo può risultare ambiguo. Infatti, come Orfeo non è la ricerca di Euridice, ma della Poesia, così Emma non appare tanto priva del marito quanto del figlio, del proprio "complemento", o meglio "prolungamento" » (Traduit par nous).

² Alberto Savinio, « Emma B. vedova Giocasta », *Alceste di Samuele...*, op. cit., p. 289 : « SIGNORA EMMA. — Che fare? Che potevo fare? Avevo ridotto il mio desiderio a misure piccolissime. A forme senza sguardo, senza voce, senza vita... Meno quella vita che io stessa mettevo in quelle forme... Ma era tanta ! E le animava, le ingrandiva, le ingigantiva... Quando mio figlio, tutto mio figlio, era qui, soltanto qui, attaccato nei suoi abiti, sul cordino, attraverso la camera, io, qui, davanti a me, avevo una schiera di giganti » (p. 21, pour la traduction française).

³ *Ibid.*, p. 278 : « SIGNORA EMMA. — Correva dietro la felicità... Se avesse domandato a me ! Gliel'avrei detto. Gliel'avrei detto: "Tu, Millo, non sei fatto per la felicità. Inutile che tu le corra dietro. Non sei fatto per "quella" felicità che credi tu, che cerchi tu..." Ma se gli avessi parlato così, gli sarei sembrata cattiva » (p. 10, pour la traduction française).

⁴ Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, op. cit., p. 947.

nez... Millo, mais alors, que cherches-tu ? Qui ?... Comme il est difficile de prononcer le mot « mère » en dehors de certaines significations¹ !

Ces yeux rapprochés du nez pourraient symboliser l'œil unique, attribut de la divinité, qui occupe une grande partie de la production savinienne et trône sur le visage de Jocaste dans *Œdipus Rex*². Ce symbole loin d'être anodin signale que Emma B. détient la parole de la vérité alors que son fils, lui, ne voit rien derrière ses lunettes³. Emma B. souhaite donc lui « ouvrir » les yeux.

3.4 La parole-vérité

Le choix du monologue n'est pas le fruit du hasard. Alberto Savinio l'exploite comme discours obscène et siège de la vérité. Il dit l'interdit :

Le monologue est le refuge traditionnel de la vérité, étranger aux conventions stratégiques du dialogue théâtral : c'est donc le lieu désigné du mauvais goût, compagnon traditionnel de toute manifestation de la vérité⁴.

En luttant contre l'absence⁵, la parole-vérité dévoile⁶ et fait surgir l'identité profonde et monstrueuse d'une mère rongée par l'amour absolu pour son fils. M^{me} Emma

¹ Alberto Savinio, « Emma B. vedova Giocasta », *Alceste di Samuele...*, op. cit., p. 288 : « SIGNORA EMMA. – Aveva gli occhi avvicinati al naso, la tua infermiera... Anche lei ! Ormai, quando una prova si ripete tre volte, non hai più dubbi, non puoi più aver dubbi, non hai più diritto di aver dubbi. Anche la tua altra amante, la levatrice, aveva gli occhi avvicinati al naso. E anche tua moglie ha gli occhi avvicinati al naso... Millo, ma allora, che vai cercando? Chi?... Com'è difficile pronunciare la parola "madre", fuori da certi significati! » (p. 20-21, pour la traduction française)

² Id., *Scritti dispersi*, op. cit., p. 774 : « Il coro dell'*Edipo* da me allestito non ha occhi, perché il coro è il popolo e il popolo non ha occhi. (Appunto per questo bisogna far di tutto per dare occhi al popolo). Ai personaggi singoli invece, Edipo, Giocasta, Tiresia, ho piantato un occhio solo in mezzo alla fronte. Molti mi domandano la ragione di quell'occhio solitario. È così difficile da capire? Un occhio solo è più che due occhi. » (Le chœur d'*Œdipe* que j'ai créé n'a pas d'yeux, parce que le chœur est le peuple et le peuple n'a pas d'yeux. (C'est précisément pour cette raison que tout doit être fait pour donner des yeux aux gens). Par contre, pour les protagonistes, Œdipe, Jocaste, Tirésias, je n'ai planté qu'un œil au milieu du front. Beaucoup me demandent la raison de cet œil solitaire. Est-ce si difficile à comprendre? Un œil unique vaut plus que deux », traduit par nous).

³ Id., « Emma B. vedova Giocasta », *Alceste di Samuele...*, op. cit., p. 282 : « SIGNORA EMMA.– Mi trovai davanti uno con la barba e gli occhiali... Lui! » (« MADAME EMMA.– Je trouvai devant moi quelqu'un portant barbe et lunettes... Lui! ») (p. 14, pour la traduction française)

⁴ Commentaire de Guido Almansi présent dans le programme de salle pour la mise en scène d'Egisto Marcucci de *Emma B. vedova Giocasta*, en 1981 : « Il monologo è il tradizionale rifugio della verità, estraneo alle convenzioni strategiche del dialogo teatrale: e quindi è il luogo deputato del cattivo gusto, tradizionale accompagnatore di ogni manifestazione del vero » (Traduit par nous).

⁵ « Absence » vient du latin *ab-sum* que l'on peut traduire littéralement par « je suis ailleurs ».

⁶ L'œuvre d'Alberto Savinio fait mainte fois référence à ce concept du dévoilement, notamment dans son théâtre avec l'usage du rideau qui cache ou dévoile le mystère des choses. Dans cette pièce, Emma évoque à plusieurs reprises ce dévoilement notamment au moment où elle se rend compte que l'amour qui la lie à son fils va au-delà de l'amour maternel : « MADAME EMMA.– Un voile, un voile de chair s'ouvrit sous mon regard » (p. 20, pour la traduction française). (Alberto Savinio, « Emma B. vedova Giocasta »,

libère cette parole, libère cette femme empêchée et met à vif son cœur. Cette volonté de mettre à nu le mal et l'indicible reflète l'époque que traverse l'artiste :

J'ai apporté la transformation la plus profonde.

La guerre, terrible majesté de sincérité, fait fondre la carapace de matière protectrice autour de laquelle l'homme aime se cacher, et le ramène à la nudité. Une certaine vérité, une certaine sincérité, une certaine nature sont sorties de l'impulsion de la dernière guerre, qui étaient auparavant cachées. Une vérité plus profonde que la vérité plus profonde d'avant ; une sincérité plus sincère que la sincérité la plus sincère d'avant ; une nature plus naturelle que la nature plus naturelle d'avant. [...] La guerre l'a révélée. L'homme avait un faux fond, comme la bouteille du laitier frauduleux.

L'apparition inattendue de cet homme nu est la terreur de notre temps¹.

En fondant cette pièce, aux couleurs mythologiques, sur une anecdote de 1944, Alberto Savinio désacralise le mythe. Sa vérité se reflète dans notre culture contemporaine :

Rome, mars 1944. Un quidam est recherché par la police pour l'une des nombreuses raisons pour lesquelles les gens, en ce temps-là, pouvaient être recherchés par la police. Un jour qu'il se trouve dans l'appartement de sa mère, la police vient l'y chercher. La bonne, affolée, court annoncer qu'il y a là trois policiers avec des fusils mitrailleurs. La mère dit, sans s'émouvoir : « Dites que mon fils n'est pas là. Je m'occupe du reste. » Et, bien sûr, les policiers ne se satisfont guère de cette réponse et entreprennent de visiter l'appartement.

Ils ouvrent les portes de toutes les chambres et ne trouvent rien. La salle de bains : semblablement vide. Mais il y a un autre huis dans cette salle de bains et l'un des policiers demande ce que c'est. La bonne répond : les cabinets, et le flic s'empresse de l'ouvrir avec véhémence. Il recule aussitôt par un : « Oh ! pardon ! » et referme le huis : c'est qu'une dame âgée est assise sur la cuvette. Les trois policiers filent. Et c'est seulement alors que le quidam qu'ils cherchent — *que sa mère a fait se planquer derrière la porte des cabinets*, — sort de sa cachette. Encore plus que le courage et le calme face au danger, c'est la subtilité psychologique de cette dame qu'il sied d'admirer, assurée que tout homme, fut-il flic, en présence d'une femme installée sur la cuvette des cabinets recule instinctivement. Et que dire de l'effort auquel elle a dû se livrer pour se mettre là-

Alceste di Samuele e atti unici, op. cit., p. 288 : « SIGNORA EMMA.— Un velo, un velo di carne mi si aprì davanti allo sguardo »).

¹ Alberto Savinio, *Scritti dispersi*, op. cit., p. 1069-1070 : « Ho portato la trasformazione più profonda. La guerra, maestà tremenda di sincerità, scioglie intorno all'uomo il carapace di materia protettiva sotto il quale egli ama nascondersi, e lo riporta alla nudità. Un tipo di verità, un tipo di sincerità, un tipo di naturità sono venuti fuori per impulso dell'ultima guerra, i quali prima, erano nascosti. Una verità più profonda della più profonda verità di prima; una sincerità più sincera della più sincera sincerità di prima; una natura più naturale della più naturale natura di prima. [...] La guerra lo ha rivelato. L'uomo aveva un falso fondo, come la bottiglia del lattaiolo fraudolento. L'inaspettata apparizione di questo uomo più nudo, ecco il terrore del nostro tempo. » (Traduit par nous)

dessus et relever ses jupes en présence de son fils. Mais une mère est capable d'héroïsme dès lors qu'il s'agit de son fils¹.

Acmé du monologue, cette parole-vérité est ainsi retranscrite dans la pièce :

MADAME EMMA. — En quarante-quatre... En janvier quarante-quatre. Il y avait les Allemands... On sonna à la porte. J'allai ouvrir moi-même. Je trouvai devant moi quelqu'un portant barbe et lunettes... Lui. Affamé. Vieilli. Un squelette. Il fuyait. Il se cachait. Je lui donnai à manger. Beaucoup. Puis il dormit. Il dormit toute la journée. Il dormit toute la nuit. Le lendemain, nous étions ici. Il lisait. Il n'y avait pas moyen de parler avec lui. Je ne lui tirais pas un mot. Tout d'un coup, on frappa à la porte. Il n'y avait pas de courant et la sonnette ne marchait pas. Boum ! Boum ! Boum ! On frappa (Elle montre, à travers la porte du salon, la porte d'entrée de la maison, invisible). Je compris tout de suite ce que voulaient dire ces coups. Même si Angelina n'était pas accourue prévenir... Pâle comme une morte. Un mouchardage du portier. Nous pensâmes tout de suite que le portier nous avait espionnés. Pauvre Vincenzo ! Mais qui ne perd pas la tête en des moments pareils ? Angelina était sans voix. « La Police ! ». Elle dit avec son estomac. Elle les avait vus à travers l'oculus des escaliers. Elle courut ouvrir la porte de service. Elle faisait signe de nous sauver, à moi et à lui. « Vous êtes folle Angelina ? Ne perdez pas la tête. » On continuait à frapper. « Allez ouvrir. Faites-les entrer. Et, surtout, traitez-les avec beaucoup d'égards. » Elle ne comprenait pas. Je dus la pousser dans le couloir.

Lui, je le poussai dans la salle de bains. Il était pâle comme un mort aussi et ne comprenait pas non plus. Il voulait s'échapper. S'échapper par l'escalier de service. Sur le toit. Comment ai-je eu cette idée ?... Comme ça. Comme une poésie. Il était blanc comme une statue de plâtre sous cette barbe ridicule. J'imagine leur réaction s'ils l'avaient vu dans cet état et avec cette tête ! Les yeux exorbités derrière des lunettes de fer. Je lui soufflai « Reste ici, derrière la porte, collé contre le mur. Ne bouge pas. Pas un mot. » Je fermai la porte de la salle de bains derrière moi. J'allai m'asseoir sur la cuvette des cabinets.

(Pour illustrer ce qu'elle dit, elle va en hâte s'asseoir sur le bord du fauteuil. Les coudes sur les cuisses. Les jambes écartées).

Moi, je ne regardais pas. Mais je sentais que lui me regardait. Et moi, immobile, là, la robe à mi-jambe. Y avait-il de la curiosité en lui, ou seulement de la peur ?... Qui sait ? C'était un homme de plâtre. Je crois qu'il ne pensait à rien, qu'il n'entendait rien. Les autres tournaient dans toute la maison. Marmonnaient. Ils

¹ Id., *Nuova enciclopedia, op. cit.*, p. 244-245 : « Roma, marzo 1944. Un tale era ricercato dalla polizia, per una delle tante ragioni per cui gli uomini in quel periodo erano ricercati della polizia. Un giorno mentre costui stava in casa di sua madre, la polizia venne a cercarlo. La domestica sgomenta corse ad annunciare che alla porta c'erano tre poliziotti armati di fucili mitragliatori, ma la madre disse calma : « Dite che mio figlio non c'è: al resto penso io ». I tre poliziotti non si contentarono della risposta e vollero visitare l'appartamento. Aprirono le porte di tutte le camere: non trovarono nulla. Aprirono anche la porta della camera da bagno: era vuota. Ma dentro la camera da bagno c'era un'altra porta e uno dei poliziotti domandò che fosse. La domestica rispose che era la porta del cesso e il poliziotto andò ad aprirla d'impeto, ma immediatamente si tirò indietro esclamando : « Oh scusi ! » E richiuse la porta : sulla tazza del cesso stava seduta una signora d'età. I tre poliziotti se ne andarono e allora anche l'uomo ricercato, che sua madre aveva collocato dietro la porta del cesso, venne fuori dal suo nascondiglio. Più che il coraggio e la calma di fronte al pericolo, è da ammirare l'acume psicologico di questa donna la quale pensò che qualunque uomo, anche un poliziotto, trovando una donna seduta al cesso, si sarebbe ritirato d'istinto. Resta a dire lo sforzo che est dovette fare per sedersi al cesso e tirarsi su le vesti in presenza di suo figlio. Ma quali eroismi non affronta una madre per salvare il proprio figlio? » (p. 269-270, pour la traduction française)

s'arrêterent devant la porte de la salle de bains. Quelqu'un demanda : « Et là, qu'est-ce qu'il y a ? ». J'entendais Angelina qui répondait : « La salle de bains ». Que devais-je faire ? Ce matin-là, je n'avais pas encore fait ma toilette. Je n'avais pas encore passé de culotte. Le sauver lui, ou sauver ma pudeur ?... Je n'y pensai pas deux fois. Je remontai mes vêtements jusqu'au ventre. Je découvris mes cuisses. Quelqu'un apparut à la porte. Il bredouilla : « Oh pardon ! ». Et referma. J'avais de furieux picotements de gorge. Je pris un gros morceau de papier hygiénique, j'en fis une boule que je fourrai dans ma bouche pour ne pas éclater de rire. Mais les autres étaient partis. La porte d'entrée claqua. Et moi j'étais encore là, et je sentais de la fraîcheur sur mon ventre. Le claquement de la porte fut comme un coup de poing dans l'estomac pour Millo. Le pauvre ! Il émit une sorte de sanglot et vomit. Il était appuyé contre la baignoire, mais au lieu de se tourner, il se vomissait dessus. Sur son pantalon, sur ses chaussures. Il titubait. (*Elle quitte son fauteuil*) Il ne resta pas une heure de plus. Il partit, le jour même.¹

L'adaptation théâtrale de cette anecdote permet de dramatiser davantage ce moment de vérité en nous montrant l'*ob-scène*, c'est-à-dire, ce qu'on ne saurait voir, sans le voir. Tout passe par la parole d'Emma. Même si le mois de cet événement semble imprécis dans la mémoire de l'artiste, Alberto Savinio creuse, dissèque, disloque cet instant capital

¹ Id., « Emma B. vedova Giocasta », *Alcesti di Samuele*, op. cit., p. 281-284 : « SIGNORA EMMA.– Nel quarantaquattro... Gennaio del Quarantaquattro. C'erano i Tedeschi... Sonarono alla porta. Andai io stessa ad aprire. Mi trovai davanti uno con la barba e gli occhiali... Lui ! Affamato. Invecchiato. Uno scheletro. Andava scappando. Si nascondeva. Gli detti da mangiare. Tanto. Poi dormì. Dormì tutto il giorno. Dormì tutta la notte. L'indomani stavamo qui. Lui leggeva. Non c'era verso di parlare con lui. Non gli cavavo una parola. D'un tratto bussarono alla porta. Mancava la corrente e il campanello non suonava. Bum! Bum! Bum! Bussarono. (Indica, attraverso il battente dell'uscio, l'invisibile porta di casa.) Capii subito quei colpi. Anche se Angelina non fosse corsa ad avvertirmi... Sembrava una morta. Una spiata del portiere. Pensammo subito, che il portiere avesse fatto la spia. Povero Vincenzo! Ma in quei momenti, chi ha la testa? Angelina non aveva voce. « La polizia! ». Lo disse con lo stomaco. Li aveva visti attraverso la finestrella delle scale. Corse ad aprire la porta di servizio. Mi faceva cenno di scappare, a me e a lui. « Matta è, Angelina ? Non perda la testa ». Continuavano a bussare. « Vada ad aprire. Li faccia entrare. E, soprattutto, li tratti con molti riguardi ». Lei non capiva. Dovetti mandarla a spintoni per il corridoio. Con un altro spintone buttai lui nella stanza da bagno. Anche lui sembrava un morto. Anche lui non capiva. E voleva scappare. Scappare su per la scala di servizio. Sul tetto. Come venne a me quell'idea?... così. Come una poesia. Era bianco come un gesso sotto quella barba ridicola. Figurarsi se lo vedevano, conciato a quel modo; e con quella faccia! Gli occhi gli venivano fuori da sotto gli occhiali di ferro. Gli soffiai in facci: « Stai qui, dietro l'uscio, appiccicato al muro. E non ti muovere ! Non fiatare ». Chiusi la porta del bagno dietro di me. Andai a sedermi sulla tazza del gabinetto. (*A illustrare le parole, va in fretta a sedersi sulla poltrona. In pizzo. I gomiti sulle cosce. Larghe le gambe.*) Io, lui, non guardavo. Ma sentivo che lui guardava me . E io ferma là, vesti a mezza gamba. C'era curiosità in lui, o soltanto paura?... Chissà? Era un uomo di gesso. Credo che non pensasse a niente, non sentisse niente. Quei là giravano per casa. Borbottavano. Si fermarono dietro la porta del bagno. Uno domandò: « E qui che ci sta? ». Sentii l'Angelina che rispondeva: « Il bagno ». Che dovevo fare? Io, quella mattina, le mie pulizie non le avevo ancora fatte. Non m'ero ancora infilato le mutandine. Salvare lui, o salvare il mio pudore?... Non ci pensai due volte. Mi tirai su le vesti. Sul ventre. Mi scoprii le cosce. Nella porta si affacciò un tale Balbettò: « Oh scusi! ». Anzi: « Pardòn! ». E richiuse. Mi sentivo il titicarello in gola. Tirai giù il rotolo della carta igienica, strappai un gran nastro di carta, feci una palla, me la cacciai in bocca per non sbottare a ridere. Ma quei là se n'erano andati. La porta di casa sbatté. E io stavo ancora lì, e sentivo il fresco sulla pancia. Il botto della porta fu come un pugno nello stomaco a Millo. Poveraccio! Dette fuori una specie di singhiozzo. Come un tacchino. E giù a rigettare. Stava appoggiato alla bagnarola, lì accanto. E invece di voltarsi, si vomitava addosso. Ritto in piedi. Sui calzoni. Sulle scarpe. Ondeggiava. (*Si alza dalla poltrona*) » (p. 13-16, pour la traduction française).

par le jeu de la scénographie verbale. Bien assise dans son fauteuil, la parole d'Emma décrit, minute par minute, les actions, rejoue les gestes, fait entendre les mots ou les bruits et fait revivre sur scène cet épisode. Ce monologue « épique¹ » permet à l'*inter-dit* de se faire entendre :

Le Mal passera à l'aveu de ses fautes et nous restituera, dans leurs linceuls, ses victimes ; un théâtre où tout vivra qui vit dans l'univers et le forme, sans réserve, sans camouflage, sans masque².

La vérité en cette période d'après-guerre est donc une arme de résistance, de liberté et fait de l'inceste, dans ce cas précis, un acte de provocation, de rébellion et d'héroïsme. Alberto Savinio, par un jeu pervers, ruse et use du théâtre pour nous le communiquer, comme le constate Egisto Marcucci :

Il est un témoin : il passe par une expérience et nous en parle. Et cela me semble la chose la plus intéressante : il nous met devant une série de miroirs, il nous offre une série de problèmes, de doutes. C'est sa façon de procéder, je ne dirais pas seulement en rapport avec le rôle féminin, mais en général, en tant qu'écrivain³.

En théâtralisant cette anecdote, Alberto Savinio nous révèle l'âme d'Emma B. Cette mère, courageuse et héroïque, est une femme qui aime son fils. Cet « accouchement » a lieu sur scène face à un Millo imaginaire qui a toujours été à la recherche, dans sa vie amoureuse, de maïeuticiennes du cœur. Sa mère réussit donc doublement cette expérience. La première fois en le mettant au monde et une seconde fois en lui sauvant la vie :

Parturiente éternelle, elle porte en elle celui qui a donné, qui donnera un sens à sa vie Ovarienne, c'est sa façon à elle d'être bovarienne...⁴

¹ Cet adjectif renvoie au Théâtre « épique » de Bertolt Brecht qui a pour but de créer une « distanciation » qui désaliènera le spectateur : « La caractéristique essentielle du théâtre épique est peut-être de s'adresser moins à l'affectivité du spectateur qu'à sa raison. Le spectateur ne doit pas vivre ce que vivent les personnages, mais mettre ceux-ci en question. Il serait néanmoins faux d'affirmer, aujourd'hui encore, que le sentiment est étranger à la science » in Marie-Claude Hubert, *Les grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2008 (1^{ère} éd. 1998), p. 270.

² Alberto Savinio, *Nuova enciclopedia*, *op. cit.*, p. 362 : « Il Male confesserà le sue colpe e restituirà avvolte nella bara le sue vittime; un teatro nel quale tutto vivrà che vive nell'universo e lo compone, senza restrizioni, senza infingimenti, senza maschera » (p. 385, pour la traduction française).

³ Egisto Marcucci, « La sua avventura era a colori... », *Ariel*, *op. cit.*, p. 296 : « È un testimone: lui passa attraverso un'esperienza e ce la racconta. E questa mi sembra la cosa più interessante : ci mette davanti una serie di specchi, ci propone una serie di problemi, di dubbi. Che poi è un suo modo di procedere, non direi soltanto in rapporto al ruolo femminile, ma in generale, come scrittore » (Traduit par nous).

⁴ Michel Pruner, *Emma B. veuve Jocaste : une pièce de l'attente*, note d'intention à son spectacle créé en 1993 au Théâtre des Célestins de Lyon, in <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb435424543>, consulté le 05/05/2020

Loin d'y voir une analyse psychanalytique freudienne¹, la parole est, chez Emma, libératrice :

MADAME EMMA.— Mais maintenant, pour moi, ce n'était plus comme avant. Après notre petite comédie, cette terrible comédie à l'intérieur de la salle de bains, moi assise sur la cuvette du cabinet les cuisses découvertes, et toi debout et blanc de peur derrière la porte, la vérité, la vérité de la peau, la vérité de la chair, la vérité des entrailles avait parlé ; et malgré tous nos efforts, malgré toute notre application pour faire comme si de rien n'était, malgré mes efforts pour me convaincre que cette vérité, je ne l'avais pas entendue, moi, je n'arrivais plus à oublier la voix de cette vérité. Tu partis, muet, aveugle, comme si cette scène ne s'était pas produite ; et pourtant je savais, moi, je sentais que la vérité de la peau, la vérité de la chair, la vérité des entrailles avait réveillé en toi aussi quelque chose d'irrépressible... j'attendis. Il ne me restait plus qu'à attendre...²

À l'inverse, cette parole-vérité produit, chez Millo, un dégoût, exprimé par le vomissement. Cette purgation le fait fuir. La catharsis échoue face à la vérité. Dans une démarche décentrée et toujours à côté, Alberto Savinio place la libération ailleurs pour ce Millo « imaginaire » et, implicitement, pour les spectateurs. La liberté se trouve, dans le phénomène de la distanciation. M^{me} Emma souhaite aider son fils et le spectateur à trouver la voie de ce nouveau cheminement :

MADAME EMMA. — Je te donnerai moi-même l'instrument... Haine ? Non. Oh non ! ... Mais il y a quelque chose qui est moins que la haine, et qui en même temps est plus exigeant que la haine : c'est la lassitude, c'est l'ennui. Et il y a

¹ Hypothèse défendue par Luca Valentino in *L'arte impura, op. cit.*, p.223 mais contredit par le metteur en scène Egisto Marcucci : « À mon avis, il est nécessaire d'accepter aussi certaines choses qui sont dans le texte sans essayer de les assiéger excessivement avec les théories. [...] Parfois, expliquer trop quelque chose signifie aussi l'enfermer et supprimer ses résonances. Parce que peut-être même l'écrivain a une certaine part d'ignorance dans ce qu'il écrit; bien sûr, il y a une présence rationnelle, mais il y a aussi un part qui joue pour les autres, pour les interprétations. Cette *Emma B.*, est née d'un fait réel, également rapporté dans *Encyclopédie nouvelle* à l'entrée "Mère". Savinio avait lu dans un journal qu'une mère avait sauvé son fils avec cette ruse. L'idée du monologue naît de là » Traduit par nous. (Egisto Marcucci, *op. cit.*, p. 299 : «Secondo me bisogna accettare anche certe cose che sono nel testo cercando di non assediarelo eccessivamente con teorie. [...] A volte, spiegare troppo una cosa, significa anche chiuderla e toglierle risonanze. Perché forse anche lo scrittore ha una certa parte d'inconsapevolezza in quello che scrive; certo, c'è una presenza razionale, ma c'è anche una parte che suona per gli altri, per le interpretazioni. Questo *Emma B.*, poi nasce da un episodio reale, riportato anche nella *Nuova enciclopedia* alla voce *Madre*. Savinio aveva letto su un giornale che una madre aveva salvato il figlio proprio con questo espediente. Da lì è nata l'idea per il monologo » Traduit par nous).

² Alberto Savinio, « Emma B. vedova Giocasta », *Alceste di Samuele...*, *op. cit.*, p. 287-288 : « SIGNORA EMMA. — Ma ora, per me, non era più come prima. Dopo quella nostra commedia, quella tremenda commedia dentro la stanza da bagno, io seduta sulla tazza del gabinetto a cosce scoperte, e tu ritto e bianco di paura dietro l'uscio, la verità, la verità della pelle, la verità della carne, la verità dei visceri aveva parlato; e malgrado tutti i nostri sforzi, malgrado tutta la nostra cura per far finita di niente, malgrado i miei sforzi per convincermi che quella verità io non l'avevo udita, io, la voce di quella verità non riuscivo più a dimenticarla. E anche tu, certamente, la sentivi quella verità. Non ne accennasti mai, ma certo, lo sentivi. Te ne andasti, muto, cieco, come se quella scena non fosse avvenuta; eppure io sapevo, sentivo che la verità della pelle, la verità della carne, la verità dei visceri aveva svegliato qualcosa di irrimediabile anche in te... Aspettai » (p. 20, pour la traduction française).

quelque chose d'encore plus exigeant : l'indifférence. Molle, impalpable. Mais elle vous pénètre par tous les pores. Elle vous remplit. Elle se répand dans les entrailles. Elle parcourt comme un ver le labyrinthe de votre cerveau. Et ce que la colère vous fait faire d'un coup, impulsivement, dans des moments exceptionnels, l'indifférence peut vous le faire faire à tout moment, le plus tranquille, le plus éteint, le plus « sage » : elle vous le fait faire « indifféremment »...¹

En l'absence de catastrophe, la *furie* n'apporte donc rien. Seule la résilience est la solution. Une résilience qui passe par la distanciation, le divertissement et le dilettantisme. Ainsi Alberto Savinio pense la vérité comme une variété : idée indispensable pour comprendre la nature plurielle, mélangée, foncièrement double du geste théâtral savinien.

3.5 Emma B. la grande tragédienne

Le rideau levé², le spectateur surprend³, au début de la pièce, M^{me} Emma parler à la porte du couloir où derrière se trouve sa domestique « invisible⁴ », Angelina. Cette première situation donne à voir les premiers signes de son instabilité psychologique. Car cette Angelina « invisible », l'est-elle parce qu'elle est derrière la porte ou parce que, tout simplement, elle n'existe pas ? Le début du monologue permet d'en douter puisque dans cette première partie, M^{me} Emma fait les questions et les réponses dans ce dialogue-monologue :

MADAME EMMA. — Merci, Angelina. Je n'ai besoin de rien... Rester seule ? Cela ne me fait rien. J'attendrai.⁵

¹ *Ibid.*, p. 294-295 : « SIGNORA EMMA. – Ti darei io stessa lo strumento... Odio?... No. Oh no!... Ma c'è qualcosa che è meno dell'odio, e assieme è più esistente dell'odio: è il fastidio, è la noia. E c'è qualcosa di ancora più esistente: l'indifferenza. Molle. Impalpabile. Ma ti entra dentro per tutti i pori. Ti riempie. Si spande per i visceri. Gira come un verme il labirinto del tuo cervello. E quello che l'ira ti fa fare a un tratto, di scatto, in momenti eccezionali, l'indifferenza te lo fa fare in qualsiasi momento, nel momento più tranquillo, più spento, più « buono »: te lo fa fare « indifferente »... » (p. 27, pour la traduction française)

² Au début du texte, aucune indication ne précise la présence du rideau. Le spectateur est donc plongé avec brutalité dans cette pièce. L'absence de frontière entre la scène et la salle, entre la représentation et la vie renvoie au procédé pirandellien.

³ La pièce s'ouvre par une situation *in media res*. Madame Emma parle à sa domestique Angelina qui se trouve (peut-être) derrière la porte.

⁴ Alberto Savinio, « Emma B. vedova Giocasta », *Alceste di Samuele...*, *op. cit.*, p. 275 : « La Signora Emma, spalle al pubblico, ritta davanti all'uscio che in parte nasconde, parla con Angelina, la domestica che, invisibile, sta nel corridoio. » (« Mme Emma, tournant le dos au public, debout devant la porte qu'elle cache en partie, parle avec Angelina la domestique, qui, invisible se trouve dans le couloir » (p. 7, pour la traduction française).

⁵ *Ibid.*: « SIGNORA EMMA- Grazie, Angelina. Non ho bisogno di niente... Rimanere sola? Che vuole che mi faccia? Aspetterò. » (p. 7, pour la traduction française).

Même si Angelina est « introuvable », elle permet d’ancrer, dès le début, cette pièce dans le « divertissement » et la théâtralité. M^{me} Emma suggère, en effet, à sa domestique d’aller voir au cinéma « Mère », l’histoire d’une « mère qui retrouve son fils après l’avoir cru mort pendant quinze ans¹ » et ajoute :

MADAME EMMA.– Allez le voir. Je l’ai vu. Il vous plaira. (*elle rit*).²

Comme pour *Œdipus Rex*, le titre de la pièce indique que nous allons assister à « une tragédie de la transformation » : sous les yeux du spectateur, Emma B, dans son petit salon bourgeois va se travestir en veuve Jocaste, mère tragique par excellence. Or, la catastrophe étant absente, Alberto Savinio place cette transformation à l’aune du jeu. La tragédie est devenue divertissement :

MADAME EMMA. — Alors, joue. Joue, Emma. Joue avec ce qui te faisait souffrir³.

Emma B. renvoie au célèbre personnage littéraire de Gustave Flaubert, Madame Bovary. Alberto Savinio fait le choix de ce personnage pour rendre d’abord hommage au « meilleur photographe⁴ » de son temps :

Et c’était Baudelaire, c’était Flaubert, c’était Maupassant ; cette poésie, ce roman, cette nouvelle ne naissent pas de formes préméditées et d’un goût prémédité, mais directement et en toute sincérité de la nature et du vrai⁵.

Auprès de cet écrivain, il trouve les fondements de son écriture du vrai et de la vérité. Une écriture qui, comme à l’époque de Flaubert, s’articule sous le prisme du scandale.

¹ *Ibid.*, p. 276-277 : « SIGNORA EMMA. – Quassù, al *Cristallo*, fanno *Madre*. Una madre che ritrova il figlio, dopo quindici anni che lo credeva morto » (p. 8-9, pour la traduction française).

² *Ibid.*, p. 276-277 : « SIGNORA EMMA. – Lo vada a vedere. Io l’ho visto. Le piacerà. (*Ride*) » (p. 9, pour la traduction française).

³ *Ibid.*, p. 290-291 : « SIGNORA EMMA. – E allora, gioca. Gioca, Emma. Gioca con quello che ti faceva soffrire » (p.23, pour la traduction française).

⁴ *Id.*, *Scritti dispersi, op. cit.*, p. 717 : « E la fotografia a questo personaggio (Ercole) doveva farla Gustave Flaubert, che del suo tempo è stato il fotografo migliore, come stanno a testimoniare Madame Bovary e soprattutto Bouvard et Pécuchet » (Traduit par nous).

⁵ *Ibid.*, p. 1069 : « Ed era Baudelaire, era Flaubert, era Maupassant ; quella poesia, quel romanzo, quella novellistica che nascevano non da premeditate forme e da premeditato gusto, ma direttamente e con piena sincerità dalla natura e dal vero » (Traduit par nous).

L'Emma B. savinienne renvoie davantage à la femme passionnée, mais empêchée qu'à la mère « désirée ». Comme elle, elle aime lire¹, rêver. Elle en fait étalage. Comme elle, elle est attachée à une lettre² de l'être aimé. La tenant comme un « étendard³ », cette lettre, *copione* de ce monologue épique, lui indique son rôle à jouer. Au départ, cette lettre est un véritable appui de jeu. Elle ne la quitte pas des mains : elle la tient « dans sa main gauche », « elle lève la main qui tient la lettre ; tourne la page, cherche un peu des yeux », « Scande [les] mots », « lit la lettre⁴ » puis quand Angelina est définitivement partie et qu'elle se trouve seule, elle abandonne ce texte⁵, « expire l'air avec libération⁶ » et commence véritablement à jouer.

Mais ses premiers pas sur scène sont hésitants : l'aposiopèse interrompue, à plusieurs reprises, son discours⁷ et montre qu'elle manque encore de confiance en elle :

MADAME EMMA. — (*M^{me} Emma, étonnée par ses propres paroles, reste silencieuse. Puis, changeant d'état d'esprit et aussi d'aspect, elle recommence à parler⁸.*)

Pour combler cette incertitude du texte, comme tout comédien, elle tente d'occuper au maximum l'espace scénique. Au début, elle ne cesse de faire des va-et-vient entre la porte du couloir et le milieu du salon et ne croit pas véritablement à ce qu'elle fait :

MADAME EMMA. — (*M^{me} Emma met en partie en application ce qu'elle dit. S'étant placée de l'autre côté de la porte d'où elle s'élançait, elle traverse en*

¹ Id., « Emma B. Vedova Giocasta », *Alcesti di Samuele*, op. cit., p. 281 : « SIGNORA EMMA. – Quella storia l'ho letta in un libro di Savinio. » (« MADAME EMMA. – Cette histoire je l'ai lue dans un livre de Savinio » p.13, pour la traduction française)

² La lettre dans Madame Bovary renvoie à la lettre de rupture envoyée par Rodolphe, son amant.

³ Alberto Savinio, « Emma B. vedova Giocasta », *Alcesti di Samuele...*, op. cit., p. 279 : « SIGNORA EMMA. – *Alza la mano, brandisce la lettera, la sbandiera* » (« MADAME EMMA. – (*Elle lève la main, brandit la lettre comme un étendard*) » p. 11, pour la traduction française).

⁴ *Ibid.*, p. 276 : « SIGNORA EMMA. – *Alza la mano che regge la lettera, volta la pagina, cerca un po' con gli occhi* », « *Scandisce* », p.276 : « SIGNORA EMMA. – *Tira su la lettera. Legge.* », p. 279 : « SIGNORA EMMA. – *Alza la mano, brandisce la lettera, la sbandiera* » (p.8, p.9 et p.11, pour la traduction française).

⁵ La dernière didascalie indiquant la lettre est la suivante : « *Elle lève la main, brandit la lettre comme un étendard* » (p. 11, pour la traduction française). Après ce geste, la lettre disparaît. On ne sait pas comment Emma s'en débarrasse. Sans doute la jette-t-elle comme pour exprimer sa joie car Mme Emma a « besoin de place pour sa joie » (p. 11, pour la traduction française). Alberto Savinio oublie de le préciser dans son texte.

⁶ *Ibid.*, p. 280 : « SIGNORA EMMA. – *Aspira profondamente : espira con « liberazione »* » (p. 12, pour la traduction française)

⁷ *Ibid.*, p. 280 : « SIGNORA EMMA. – (*Si ferma. Si riconcentra.*) », p. 281 : « SIGNORA EMMA. – (*Cerca nella memoria*) » («MADAME EMMA. – (*Elle s'arrête. Réfléchit de nouveau.*) », p. 12 « MADAME EMMA. – (*Elle cherche dans sa mémoire.*) » (p.12 et p. 13, pour la traduction française)

⁸ *Ibid.*, p. 288 : « SIGNORA EMMA. – *La signora Emma, stupita dalle sue stesse parole, rimane silenziosa. Poi, diversa di animo, diversa anche di aspetto, riprende a parlare* » (p. 21, pour la traduction française).

courant le petit salon, et va se jeter sur la cloison d'en face. Elle s'arrête, le cœur battant.)

Quelle idiote !... À mon âge...¹

Elle comprend très vite que l'action sur scène ne résulte pas dans ses déplacements et gestes, mais dans sa parole. C'est ainsi qu'elle décide de rejoindre le fauteuil, lieu de la vérité, et que débute sa métamorphose. À partir de ce moment, son jeu et son apparence changent. Emma B. quitte alors ses vêtements de vieille femme et maîtrise davantage son jeu :

MADAME EMMA. — Les vêtements (*elle regarde les vêtements qu'elle porte*) ça ne semble rien, mais ce sont des murs. Ils empêchent la vérité de parler. La vérité de notre peau, la vérité de notre chair, la vérité de nos entrailles. Le plus vrai, le plus profond, le plus sincère de tous les langages².

Le théâtre où « la pudeur, la peur, l'ignorance et la paresse sont suspendues » révèle cette femme héroïque, les jambes nues, « le masque nu³ » comme une véritable artiste :

MADAME EMMA. — Inspirée. En état de grâce. Je voyais à travers les murs. J'étais une artiste. Enflammée par l'art. Pourtant mes mains étaient de marbre. Lourdes. Rien ne pouvait les bouger. Si ce n'est pour cacher mon visage de l'une et presser ma jupe de l'autre. Mais d'un coup, je me sentis artiste. Un éclair. Une idée qui m'illumina intérieurement. Tout entière. Cette attitude « de pudeur », cette attitude de qui « sait qu'on le voit », m'aurait trahie [...]⁴.

Devenue tragédienne, Emma peut, à sa guise, déambuler sur scène qui est devenue un boulevard pour exhiber son art :

MADAME EMMA. — À partir de ce moment, la perspective changea... Mieux : une perspective naquit, « la » perspective naquit. Le rideau s'ouvrit. Un mur était

¹ *Ibid.*, p. 281 : « SIGNORA EMMA. – *Le cose che dice, la signora Emma in parte le esegue. Da dietro l'uscio, ove si era collocata, parte di slancio, traversa di corsa il salottino, va a sbattere alla parete di rimpetto. Si ferma, oppressa dal fiatone* » (p. 13, pour la traduction française).

² *Ibid.*, p. 285 : « SIGNORA EMMA. – *Gli abiti (si guarda addosso l'abito che porta) sembra niente, ma sono dei muri. Impediscono alla verità di parlare. Alla verità della nostra pelle, alla verità della nostra carne, alla verità dei nostri visceri. Quel linguaggio più vero, più sincero, più profondo di tutti.* » (p. 17, pour la traduction française)

³ Giuseppe Montesano, « Il Teatro colorato di Nivasio Dolcemare », in Alberto Savinio, *La commedia dell'arte, op. cit.*, p. 159 : « Nel ritiro teatrale il pudore, la paura, l'ignoranza e la pigrizia sono sospesi, e quello che si vede è il gioco dell'esistenza svelato, la maschera nuda. » (Traduit par nous).

⁴ Alberto Savinio, « Emma B. vedova Giocasta », *Alceste di Samuele...*, *op. cit.*, p. 284 : « SIGNORA EMMA. – *Ispirata. In stato di grazia. Vedevo attraverso i muri. Ero un'artista. Infiammata dall'arte. Ma le mani erano di marmo. Pesanti. Nulla poteva moverle. Se non per nascondermi la faccia con l'una, e con l'altra far peso sulla gonna. Ma, d'un tratto, mi sentii artista. Un baleno. Un'idea che m'illuminò dentro. Tutta. Quell'atteggiamento « di pudore », quell'atteggiamento di chi « sa di esser visto », mi avrebbe tradita [...]* » (p. 17, pour la traduction française).

devant moi, et, brusquement, le mur disparaît et une rue apparaît : une rue ouverte, large, sans fin¹.

Cette « scène de rue », qui rappelle le théâtre brechtien, crée l'insolite. La grande tragédienne se mue désormais dans notre drame quotidien. Alberto Savinio use donc de la poésie de la métamorphose pour atteindre chez le spectateur un effet de distanciation et de critique.

Emma B. réapparaît « en robe de soir. Décolletée. Méconnaissable. Magnifique. » Après avoir jeté un dernier regard dans le miroir, elle affirme :

MADAME EMMA.— Voilà. Maintenant mon homme peut venir.²

Dans ses vêtements de « transition³ », la veuve Jocaste se dirige alors vers la chambre. La corde, qui dans le mythe lui servait à se pendre, se détache. Les vêtements s'écroulent sur le sol. La chair est à vif. Éros et Thanatos peuvent faire leur entrée :

MADAME EMMA. — Je suis ici... Viens.⁴

Emma B. est ainsi arrivée au bout de cette « *Aventure colorée* ». L'attente s'achève. Elle a atteint cette « supériorité biologique ». Devenue « femme-actrice⁵ », elle suit désormais les traces des grandes dilettantes :

MADAME EMMA. — Emma ! Emma ! Toi la martyre de l'attente, toi, maintenant, tu es une dilettante ; une grande dilettante⁶.

En femme libre, libre de son défunt mari persécuteur⁷ et libre d'exprimer cet amour pour son fils, Emma rejoint la civilisation finienne :

¹ *Ibid.*, p. 288 : « SIGNORA EMMA. — Da quel momento, la prospettiva cambiò... Meglio : nacque una prospettiva, nacque « la » prospettiva. Il sipario si aprì. Un muro sparisce e appare una via: una via aperta, larga, senza fine » (p. 21, pour la traduction française).

² Alberto Savinio, « Emma B. vedova Giocasta », *Alceste di Samuele e atti unici, op. cit.*, p. 297 : « SIGNORA EMMA. — Ecco. Ora, il mio uomo può venire » (p. 30, pour la traduction française).

³ *Ibid.*, p. 292 : « Abiti, diremo, di « Transizione » » (p. 24, pour la traduction française).

⁴ *Ibid.*, p. 299 : « SIGNORA EMMA. — Sono qui... Vieni » (p. 31, pour la traduction française).

⁵ En référence à « l'homme-acteur » défini dans la postface de *Capitano Ulisse* en 1934 et étudié dans le chapitre « *Il suo nome* : le théâtre de la mémoire dans une boîte à joujoux »

⁶ Alberto Savinio, « Emma B. vedova Giocasta », *Alceste di Samuele...*, *op. cit.*, p. 290 : « SIGNORA EMMA. — Emma ! Emma ! Tu, la martire dell'attesa, tu ora, sei una dilettante; una grande dilettante » (p. 23, pour la traduction française).

⁷ Emma exprime cet état de liberté à la mort de son mari dans le passage suivant : « Et alors, peu à peu, l'homme silencieux et noir commença à s'éclaircir... un corbeau qui blanchit. Les sillons se complèrent.

Les Finiens [...], tout comme les sargasses, possèdent des racines non enfouies dans le sol, mais flottant à l'air libre, ce qui n'oblige pas à une fixité territoriale, mais permet de se déplacer au gré du vent. Cette particularité organique explique l'indépendance des Finines, leur dilettantisme, leur indifférence aux « problèmes » qui alourdissent et attristent la vie des autres hommes. Ce qui ne veut pas dire que les Finiens exhalent l'allégresse. Bien au contraire. Ils ignorent l'allégresse, pour mieux dire ils l'ont oubliée depuis qu'ils l'ont dépassée ; ils ignorent également la joie et vivent au-delà de celle-ci et de sa contre-partie nécessaire : la douleur [...]. Enveloppées d'une mystérieuse invulnérabilité, ces sargasses humaines passent au milieu du *Mare humanitatis* continuellement troublé par des drames et des tragédies sans fin, portées par un *gulfstream* à elles, sans se mêler le moins du monde aux eaux amères qu'elles traversent¹.

3.6 Un monologue, des comédiennes

Un spectacle fondé sur un monologue suppose que « la prestation de l'acteur [...] importe autant que le texte² ». Toute comédienne rêve un jour d'être seule en scène et voit dans le monologue l'occasion de montrer au grand public leur talent. Véritable moment de consécration.

L'actrice et metteuse en scène russe, Tatiana Pavlova³ voit, dans la publication de cette pièce, l'occasion pour elle de revenir au-devant de la scène, après sa brouille avec Silvio d'Amico qui l'a écartée de l'enseignement au sein de son académie dramatique, « annonce de façon imminente sa représentation⁴ ». À cette époque, elle vient de créer une nouvelle compagnie. Sans doute souhaite-t-elle intégrer cette pièce à son répertoire. Or, ce projet ne se fera pas⁵. Aucun document ne nous explique les raisons de l'abandon

La cuirasse d'antipathie commença à fondre autour de moi. Je sentais que je pouvais bouger, que j'étais libre. » (p. 25, pour la traduction française)

¹ Alberto Savinio, « La civilisation finienne », *Scritti dispersi, op. cit.*, p. 125-126 (Texte écrit en français par l'auteur).

² Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde, op. cit.*, p. 947.

³ Tatiana Pavlova (1890-1975) a été une actrice, metteuse en scène et enseignante à l'Academia drammatica d'arte de Rome. Elle arrive en Italie en 1920, après avoir eu un certain succès en tant que première comédienne au Théâtre dramatique de Moscou. En 1923, elle crée sa première compagnie au Teatro Valle de Rome et exerce ses talents de metteuse en scène avec un certain succès. Son travail est centré sur l'acteur en rapport avec l'école Stanislavsky et apporte une certaine modernité dans les mises en scène en Italie et se trouve souvent critiquée par les défenseurs du théâtre traditionnel comme l'illustre Luigi Pirandello. En 1935, Silvio d'Amico lui confie le poste d'enseignement à la mise en scène à l'*Académie d'arte drammatica* qu'il vient de créer à Rome. En 1938, elle épouse Nino d'Arma, biographe de Mussolini et directeur de l'Istituto LUCE. Entre 1949 et 1951, elle dirige de nouveau une nouvelle compagnie et interprète et dirige *La lunga notte di Medea* de Corrado Alvaro. Son dernier rôle important fut le rôle de la mère dans *La Ménagerie de verre* de Tennessee Williams, mise en scène de Luchino Visconti en 1946. Elle meurt en 1975.

⁴ Alessandro Tinterri, « Nota a Emma B. vedova Giocasta », in Alberto Savinio, *Alceste di Samuele...*, *op. cit.*, p. 355 : « All'epoca della pubblicazione di *Emma B. vedova Giocasta*, nel giugno 1949, se ne annunciò come imminente la rappresentazione a opera di Tatiana Pavlova. » (Traduit par nous)

⁵ Même si Alessandro Tinterri soutient cette hypothèse, de nombreux journalistes au lendemain de la mise en scène d'Egisto Marcucci écrivent que Tania Pavlova aurait été la première à interpréter ce texte, notamment Stefano Delfino dans *La Stampa*, 27 juillet 1982, n. 154, anno 116, p. 14 : « Portato sulle

de ce projet, mais les lecteurs assidus des articles d'Alberto Savinio comprendront très vite que l'artiste n'éprouve pas une grande affection pour cette actrice exotique et excentrique qui vient de se marier avec le biographe de Benito Mussolini. L'évocation de sa prestation dans *Mirra Efras* en 1929¹ ou de son rôle d'enseignante à la mise en scène au sein de l'*Academia d'arte drammatica* de Rome à partir de 1936 (et jusqu'en 1938) ne lui inspire aucun enthousiasme :

Grâce au zèle de Madame Pavlova, les dépouilles des compagnies défuntes russes revivent magnifiquement à l'*Academia di arte drammatica* de Rome. [...] Qui nous expliquera ces mystères ? Peut-être la loi du marché².

Face à ce projet annulé, Tatiana Pavlova rebondit et commissionne Corrado Alvaro de lui écrire une pièce sur Médée, mythe extrêmement représenté à l'époque³. En vingt-cinq jours, Corrado Alvaro écrit et réécrit son texte et le 11 juillet 1949 au *Teatro Nuovo* de Milan, *La lunga notte di Medea*⁴ voit le jour avec des décors de Giorgio de Chirico et les musiques d'Ildebrando Pizzetti. Tatiana Pavlova qui n'a pas pu jouer la mère incestueuse, interprète la mère monstrueuse. Elle, qui n'a pas pu travailler avec Alberto Savinio, collabore avec son frère Giorgio de Chirico qui signe les décors de la pièce et qui répétera cette collaboration en 1950 avec *Il cane del giardinere*⁵.

La véritable première représentation d'*Emma B.* a lieu le 20 mars 1952 au *Teatro Valle* de Rome interprétée par Paola Borboni et mis en scène par Vincenzo Trieri. L'actrice gardera cette pièce longtemps dans son répertoire. Cette première absolue fait suite à la

scene, per la prima volta da Tatiana Pavlova. » Nous n'avons trouvé aucun document qui puisse vérifier cette annonce. Nous nous rangeons donc du côté d'Alessandro Tinterri.

¹ Alberto Savinio, « Da Brahms alla gentile esattora », *Scatola sonora, op. cit.*, p. 137 (p. 148, pour l'édition française).

² Id., *Palchetti romani, op. cit.*, p. 39 : « Mercè lo zelo della signora Pavlova, le spoglie di quelle defunte compagnia russe rivivono splendidamente nella Regia Accademia di arte drammatica di Roma. [...] Chi ci spiegherà questi misteri? Forse la legge degli scambi compensati » (Traduit par nous).

³ De nombreux écrivains et dramaturges se sont intéressés à ce mythe pendant cette période. On peut citer le texte de Hans Henry Jahnn en 1925 ou de Jean Anouilh en 1946. Pier Paolo Pasolini, en 1969, adaptera le mythe au cinéma.

⁴ Le texte est publié un mois après le texte d'Alberto Savinio, toujours dans la revue *Sipario*, IV, n. 40-41, 1949. Voir aussi Marie-José Tramuta, « *Lunga notte di Medea*. Corrado Alvaro ou le théâtre de l'exil », *Studi Medievali e Moderni, arte, letteratura, storia*, anno x, n. 20, 2006, Napoli, Loffredo Editore, p. 189-202.

⁵ *Il cane del giardinere* (Titre original : *El perro del hortelano*) est une pièce du dramaturge espagnol Lope de Vega publiée en 1618. Tatiana Pavlova met en scène cette comédie en juillet 1950 à l'occasion de la *Stagione mediterranea di arte e cultura*, au sein du Parc Nervi de Gênes. Giorgio de Chirico dessine les décors. L'architecte Nicoli s'occupera d'intégrer ce décor au cœur du parc. Carlo Terron publiera, le 27 juillet 1950, un article sur cette représentation à ciel ouvert dans le *Corriere Lombardo*, in <https://www.sipario.it/attualita/dal-mondo/item/8960-lope-de-vega-carpio-il-cane-del-giardinere.html>, consulté le 06/05/2020.

première nationale de la comédie en trois actes de Achille Saitta¹, intitulée *Donne brutte*² par la *Compagnia dei Teatranti* dirigée par ce même metteur en scène. Au soir de la première, le pari de l'actrice est gagné. Le critique Giovanni Lavendoli relate sa bravoure et sa renaissance :

Paola Borboni s'est tout à coup rendue à elle-même : grâce au texte d'Alberto Savinio, qui est riche en poésie, mais davantage en intellectualisme et en audace, qui à certains moments est d'une cordialité humaine transparente, et à d'autres d'un raffinement délibéré joué à froid comme dans une partie d'échecs³.

De ce commentaire, nous constatons aussi que la critique, pour la première fois, porte un certain intérêt à l'écriture dramaturgique savinienne. Giovanni Lavendoli relève la poésie de son écriture. Renato Simoni, quant à lui, souligne comment la langue d'Alberto Savinio montre la complexité des sentiments humains, « les brèves et troubles obsessions d'un cœur perdu⁴ » :

Par le souvenir du fils éloigné et qui ne reviendra jamais, Éros [...] excite probablement tous les sentiments, toutes les fièvres, même ceux les plus refoulés et les plus sombres⁵.

Dès 1942, Paola Borboni affronte le monologue. Ainsi de nombreux dramaturges s'empresent de lui écrire des textes et d'expérimenter ainsi ce type d'écriture en pleine effervescence sur les scènes italiennes. Mais le seul texte qui lui apportera satisfaction sera celui d'Alberto Savinio. Après la mise en scène de 1952, Paola Borboni poursuit sa pratique du monologue à travers un projet qui, en 1954, aboutit à la création de sept récitals contenant cinq textes chacun. Au final, il existera cinq récitals. Le premier, intitulé *Le Madri*, débute en 1954 au *Teatro dei Commedianti* à Rome où l'on retrouve le

¹ Achille Saitta (1898-1981) écrivain, journaliste et dramaturge italien. Il a conduit de nombreuses émissions culturelles sur la RAI comme *Siparietto* ou *Giorno per giorno*. Il a aussi écrit de nombreux radio-drames et des comédies (26 au total) représentées dans de grands théâtres italiens et européens.

² Achille Saitta, « Donne brutte », *Ridotto: rivista mensile di cultura e di vita teatrale*, aprile 1958, p. 19-42.

³ Giovanni Lavendoli, *Teatro scenario*, 1 aprile 1952 : « Paola Borboni si è improvvisamente restituita a sé stessa: sul testo di Alberto Savinio, che è ricco di poesia ma più di intellettualismo e di audacia, che è in taluni momenti di un trasparente cordialità umana, ma in altri di una voluta ricercatezza tutta giocata a freddo come una partita a scacchi » (Traduit par nous).

⁴ *Ibid.* : « Di brevi e torbide ossessioni di un cuore smarrito » (Traduit par nous)

⁵ Renato Simoni, *Corriere della Sera*, 25 Aprile 1952 : « [...] Eros che forse concita, al ricordo del figlio lontano e che non tornerà più, tutti i sentimenti, tutte le febbri, anche quelle più remote e oscure » (Traduit par nous).

texte d'Alberto Savinio ainsi que ceux de Corrado Alvaro, Stefano Landi et Luigi Pirandello¹.

Quelques années plus tard, en 1976, une nouvelle Emma B. apparaît avec Elena Magoia au *Politecnico* de Milan. Mais en 1981, Valeria Moriconi va davantage approfondir ce jeu de confusion des sentiments et des humeurs d'Emma B. :

Dans la scénographie efficace créée par Balò, la lecture dramaturgique minutieuse de Marcucci a réussi à mettre en valeur les éléments théâtraux présents dans la trame du monologue, tandis que Valeria Moriconi a donné au personnage cette dimension ambiguë qui lui est propre².

Tout commence le 7 juillet 1981. À l'occasion de la 34^e édition de *L'Estate Fiesolana*³ et avec le soutien financier de ce festival, Egisto Marcucci crée son tout premier spectacle autour d'Alberto Savinio. « Passionné » de Savinio, il débute une grande aventure créative qui fait naître, par la suite, la mise en scène de *Il suo nome, La famiglia Mastinu* (évoquées dans les chapitres précédents), mais aussi *La nostra anima*.

Lors de cette nouvelle édition, le festival souhaite proposer trois directions artistiques (musique, théâtre, cinéma) et mettre à l'honneur Alberto Savinio. En marge du festival, une exposition intitulée *Con Savinio*⁴ à la *Palazzina Mangani* sous la direction de la fille d'Alberto Savinio, Angelica de Chirico, avec la contribution des critiques Cristina Nuzzi, Vanni Scheiwiller et Maurizio Calvesi, Vanni Bramanti met à l'honneur l'activité protéiforme d'« un des protagonistes de notre histoire culturelle⁵ » : trente-cinq tableaux peints entre 1925 et 1952, quarante dessins (lithographies et eaux-fortes) y sont exposés. Une partie de l'exposition est consacrée aussi à son activité de musicien et d'écrivain.

Le monologue de *Emma B.* mis en scène par Egisto Marcucci ouvre le festival (voir Annexe 6). Le metteur en scène le décrit de la façon suivante :

¹ Grande amatrice de Luigi Pirandello depuis sa rencontre avec les textes du dramaturge au début des années 30, l'actrice crée sa propre compagnie en 1943 la Compagnia pirandelliana Paola Borboni, puis en 1945 la Compagnia del Dramma avec Salvo Randone. En 1947, elle est à la tête d'une nouvelle compagnie pirandellienne Picasso-Borboni.

² Alessandro Tinterri, « Note a Emma B. vedova Giocasta », *Alcesti di Samuele...*, op. cit., p. 356 : « Nell'efficace ambientazione scenica ideata da Balò, l'attenta lettura registica di Marcucci riuscì a valorizzare gli elementi teatrali presenti nella tessitura del monologo, mentre Valeria Moriconi conferì al personaggio quella dimensione ambigua che gli è propria » (Traduit par nous).

³ Ce spectacle a été produit par l'*Ente Fiesolano*.

⁴ Catalogue de l'exposition, *Con Savinio*, Firenze, Electa Firenze, 1981.

⁵ « Estate Fiesolana in tre direzioni », *Avanti*, 29 maggio, 1981, p. 15 : « il settore teatro verrà inaugurato da uno dei protagonisti della nostra storia culturale. » (Traduit par nous)

C'est un monologue fort et bouleversant écrit par Savinio avec un sens aigu de la théâtralité. Valeria Moriconi l'interprète, quant à elle, avec une sensibilité et une mesure vraiment extraordinaires¹.

Au regard du *copione* de Marcucci, nous remarquons que le metteur en scène opère un travail minutieux sur le texte. Il choisit, en premier lieu, de resserrer l'action dramatique : alors que l'action dans le texte savinien s'étend sur 1 h 20-1 h 30, Marcucci réduit ce monologue à 1 h² pour gagner en intensité et efficacité. De même, il choisit de remplacer le prénom Millo par le terme générique « fils³ » ou de le supprimer totalement comme à la toute fin⁴ de la pièce. Par cet acte de « censure », Egisto Marcucci généralise le propos et amplifie les interprétations possibles, déjà présentes dans la question ouverte et finale posée par Alberto Savinio :

Le metteur en scène Marcucci a librement laissé la question sans réponse et, afin de préserver l'ambiguïté maximale du texte, il a évité de le charger avec des « effets contrastés » ou d'appuyer sur les ressorts du grotesque : il a vu chez Emma une femme exacerbée plus que pathétique, il a vu la douleur plus que l'autodérision⁵.

Même s'il opère d'infimes suppressions sur le texte, Egisto Marcucci le rééquilibre en ajoutant quelques éléments à la scénographie comme support de jeu supplémentaire pour la comédienne. Emma est en effet dotée d'une canne qu'elle va utiliser pendant tout le spectacle. Par cet objet, le metteur en scène souhaite, tout d'abord, symboliser son autorité et sa force de caractère :

Le premier lambeau que vous voyez d'elle, dans la pénombre, est la canne noire, symbole impérieux de commandement⁶.

¹ Egisto Marcucci, « La sua avventura teatrale era a colori... », *Ariel*, *op. cit.*, p. 293 : « È un monologo forte, sconvolgente scritto da Savinio con un gran senso della teatralità e Valeria Moriconi, poi, lo interpreta con una sensibilità ed un misura veramente straordinaria » (Traduit par nous).

² Nous avons consulté au Fonds d'archives de Valeria Moriconi, au *Centro Valeria Moriconi*, au *Complesso San Floriano Piazza Federico II*, à Jesi, le tapuscrit d'Egisto Marcucci pour sa mise en scène. On remarque sur le tapuscrit, la suppression suivante : « Le dieci. Ancora un'ora... Forse più. Il tempo di venire della stazione. Prenderà un tassì. Facciamo le undici e un quarto, le undici e venti. ». Pour faciliter la lecture de ce document, nous avons choisi de garder la numérotation des pages de l'édition Adelphi. Voir Alberto Savinio, « Emma B. vedova Giocasta », *Alceste di Samuele...*, *op. cit.*, p. 276 (p. 8, pour la traduction française).

³ *Ibid.*, p. 288 : « ~~Millo~~, ma allora, [figlio], che vai cercando ? » p. 294 « In tutti i sensi [figlio]. In tutti i sensi ~~Millo~~ [figlio]. p. 298 : « ~~Millo~~ [figlio] di allora ! ~~Millo~~ [Figlio] del mio desiderio, addio ! »

⁴ *Ibid.*, p. 299 : « Sei tu, Millo... » (p. 21, 26 , 30 et 31 pour la traduction française)

⁵ Guido Dovico Bonico, « Moriconi aspetta il figlio-marito », *La Stampa*, n. 97, 12 maggio 1982, p. 15 (Traduit par nous).

⁶ *Ibid.*, *La Stampa*, anno 115, n. 161, 9 luglio 1981, p. 16 : « Il primo lembo che scorgi di lei, nella penombra, è il nero bastone, imperioso simbolo di comando » (Traduit par nous).

Cette canne permet aussi de créer une tension dramatique comme à l'arrivée des Allemands au domicile d'Emma :

MADAME EMMA.– Tout à coup, ils frappèrent à la porte (*Elle frappe avec sa canne*)¹.

Elle est enfin utilisée comme un brigadier et symbolise toute la théâtralité du texte :

MADAME EMMA.– (*Elle regarde la porte du couloir. Elle prend la canne*) : De là, il viendra. Cette porte s'ouvrira et mon homme apparaîtra².

Cette théâtralité s'exprime aussi à travers un jeu entre Emma et un mannequin, objet fétiche de Savinio, qui évoque la tentative de cette femme de se mettre à nu :

MADAME EMMA.– Les vêtements (*Elle regarde la robe qu'il porte*) ça ne semble rien, mais ce sont des murs. Ils empêchent la vérité de notre chair, de notre peau (*ournée vers le mannequin*)³.

Ce mannequin renvoie aussi au fils Millo, décrit dans cet épisode comme « un homme de plâtre », expression soulignée dans le tapuscrit d'Egisto Marcucci⁴. Sur scène, M^{me} Emma va multiplier les adresses à ce « cadre sur pied » qui renferme un portrait photographique du fils⁵. Ces objets sur scène comblent l'absence des êtres invoqués et deviennent de véritables objets-personnages, chers à Savinio.

La mise en scène s'appuie aussi sur une scénographie simple et efficace de Maurizio Balò⁶. Le salon est un petit théâtre. L'avant-scène inclinée glisse vers le public. Les miroirs et les lumières morbides donnent une tonalité tragique à la scène :

Sur le plateau, de façon abrupte et en contrepoint, l'arrête d'une scène en coin est frappée par une lumière aurorale filtrée par deux portes symétriques qui s'ouvrent

¹ Alberto Savinio, « Emma B. vedova Giocasta », *Alcesti di Samuel...*, op. cit., p. 282 : « SIGNORA EMMA.– D'un tratto bussarono alla porta (*Bussa con il bastone*) » (p. 14, pour la traduction française). Dans cette note et les notes suivantes, nous soulignons les ajouts du metteur en scène Egisto Marcucci.

² *Ibid.*, p. 295 : « SIGNORA EMMA.– (*guarda l'uscio del corridoio. Riprende il bastone*) : Di là verrà. Quell'uscio si aprirà e apparirà il mio uomo », p. 27, pour la traduction française).

³ *Ibid.*, p. 285 : « SIGNORA EMMA.– Gli abiti (*si guarda addosso l'abito che porta*) sembra niente, ma sono dei muri. Impediscono alla verità della nostra carne, alla nostra pelle (*rivolta al manichino*). » (p. 17, pour la traduction française)

⁴ *Ibid.*, p. 283 : « SIGNORA EMMA.– Era un uomo di gesso » (p. 15, pour la traduction française).

⁵ *Ibid.*, p. 284 : Dans le tapuscrit d'Egisto Marcucci, Emma soulève et repose le portrait. (p. 16, pour la traduction française)

⁶ Maurizio Balò (1947-) est le scénographe et costumier du spectacle.

quand même et quand elles s'ouvrent, donnent sur l'infini de la mémoire, de l'espoir ou de la déception.¹

À la lecture du tapuscrit d'Egisto Marcucci, les effets de lumière sont minimalistes : dix au total. Ils donnent au spectacle une unité puisque le monologue débute dans l'obscurité et s'achève dans l'obscurité². Ces lumières reflètent le mystère de l'amour ; un mystère caché dans l'intériorité de tout individu comme le défend le metteur en scène :

C'est un univers inconnu sur lequel même Savinio ne veut pas avoir le dernier mot. [...] la nature de l'amour reste un mystère, car fondamentalement c'est quelque chose que chacun de nous devra rechercher en soi (une vision platonique de l'amour)³.

Alors que la scénographie est suffisante, Maurizio Balò confère aux costumes une valeur ironique. Ce monologue « sans masque » où la chair est à nu, se pare d'un déguisement, qui provoque, chez le spectateur, surprise et distanciation. Au début, Emma B. nous apparaît dans un costume terriblement austère : elle porte une jupe-tailleur⁴ bleu sombre gansée de gallons, « une chemise en dentelle délavée et un fichu noir qui cache ses cheveux⁵ ». À la fin, elle est totalement métamorphosée et révèle toutes les contradictions de notre âme :

Marcucci, à la fin de l'heure d'attente « déguise » Moriconi en vamp très ondulante (costumes et décor de Maurizio Balò), tendre vamp de boîte de nuit, une amante maternelle d'abord allusive puis finalement satisfaite. Le coup de théâtre final, dans la brillante intuition de mise en scène, restitue l'absurdité savinienne, l'ambiguïté équilibrée des aphorismes, la magie satirique, le métaphysique grotesque des « apparitions/évoqueries » de monstres familiers d'un texte, défini justement par Tian dans le catalogue comme un « Savinio sans

¹ Siro Ferrone, « Il dramma di Emma B. Figlia di Freud e madre di Edipo », *L'Unità*, 9 Luglio, 1981, p. 7 : « Seccamente in contrappunto lo spigolo di una scena ad angolo, sul palcoscenico, è investito da una luce aurorale che filtra oltre due porte simmetriche che si aprono comunque, quando si aprono, sull'infinito della memoria, della speranza o della delusione. » (Traduit par nous)

² Alberto Savinio, « Emma B. vedova Giocasta », *Alceste di Samuele...*, *op. cit.*, p. 298 : « SIGNORA EMMA.— Qui, meglio spegnere » (p. 30, pour la traduction française : « MADAME EMMA.— Il vaut mieux éteindre ici »). Dans le tapuscrit d'Egisto Marcucci, le verbe « spegnere » est entouré au crayon à papier et indique le numéro 10, dernier effet de la lumière qui signale le noir total.

³ Egisto Marcucci, « La sua avventura era a colori... », *Ariel*, *op. cit.*, p. 296-297 : « È un universo sconosciuto sul quale anche neanche Savinio vuole dire l'ultima parola. [...] E la natura dell'amore rimane un mistero, perché fondamentalmente si tratta di una cosa che ognuno di noi dovrà cercare poi dentro di sé (una visione platonica dell'amore) » (Traduit par nous).

⁴ Ce vêtement pourrait faire référence à la période d'écriture du texte de Savinio puisque Coco Chanel connaîtra dans les années 50 un fort succès par la création du tailleur jupe. Le galon restera l'emblème du tailleur Chanel.

⁵ Guido Dovico Bonino, « La Moriconi è magnifica nella Giocasta di Savinio », *La Stampa*, 9 luglio 1981, n. 161, anno 115, p. 16 : « Una stinta camicia di pizzo, una nera caschetto le nasconde i capelli » (Traduit par nous).

artifices ». Un Savinio come Ibsen¹. Strindberghien presque, en vertu du naturalisme conféré aux vérités enfouies en nous, cachées par les faux masques quotidiens de la respectabilité².

Pour interpréter ce « texte féroce, comique, angoissé, surréaliste, réaliste, incroyablement beau³ », Egisto Marcucci demande à Valeria Moriconi de renouveler son interprétation des « mères » au théâtre. Un défi qui la terrorise :

J'étais terrifiée à l'idée de refaire la mère de Pirandello⁴. Il a fallu 15 jours de répétition et de travail avec Egisto Marcucci, le metteur en scène, pour trouver le levier et ouvrir le personnage⁵.

¹ Dans *Vita di Enrico Ibsen*, Milano, Adelphi, 1998 (1^a ed. 1979), p. 44-46, Alberto Savinio souligne sa ressemblance avec le dramaturge : « Più vado avanti a scrivere questa vita di Ibsen, più mi accorgo che scrivendo la vita di Ibsen scrivo la vita mia propria ; non per deviazione dal soggetto che mi sono proposto, si perché femministi entrambi ed entrambi intesi a penetrare il mondo segreto, misterioso, inviolabile delle donne, vedo che le arti da cacciatore di martore usate di Ibsen, i suoi trucchi da trappoliere, le sue astuzie da uccellatore sono le medesime che uso io. [...] Quante volte, Enrico, abbiamo spiato tu e io a traverso il buco della serratura la vita così libera e sicura delle donne quando occhio di maschio non le guarda ? [...] Diciamoci la verità, Enrico : quale delusione ogni volta, quale amarezza, quale sconforto dover riconoscere quanto diversa è la vita della donna lontana dall'uomo, e bianca, e sciolta, e libera di sospetti, e « naturale » ; e come la nostra presenza distrugge ogni volta quella scioltezza, risveglia i sospetti, lega quella naturalezza, macchia quel biancore come una goccia d'inchiostro che cada in una scodella di latte; e quale dolore, Enrico, dover riconoscere ogni volta che noi, sempre, e a dispetto di ogni nostro sforzo, di ogni nostra volontà, di ogni nostro desiderio, saremo sempre come il corvo fra le colombe ! » (« Plus j'avance dans l'écriture de la vie d'Ibsen, plus je suis conscient que, en écrivant la vie d'Ibsen, j'écris ma propre vie ; non pas que je m'éloigne du sujet que je me suis fixé mais, parce que nous sommes deux féministes et tous deux déterminés à percer le monde secret, mystérieux et inviolable des femmes, je m'aperçois que les techniques de chasseur de martre utilisées par Ibsen, ses astuces de braconnier, ses ruses d'oiseleur sont les mêmes que les miennes. [...] Combien de fois, Henrik, avon-nous épié toi et moi par le trou de la serrure la vie si libre et si sûre des femmes lorsque l'œil de l'homme ne le regarde pas ? [...] Disons-nous la vérité, Henrik: quelle déception, quelle amertume, quel désarroi de devoir admettre que la vie de la femme loin de l'homme est différente – et vierge, et légère, et exempte de soupçons, et « naturelle » – ; et que notre présence détruit chaque fois cette légèreté, réveille les soupçons, entrave ce naturel, souille cette virginité à l'instar d'une goutte d'encre qui tomberait dans un bol de lait; et quelle douleur, Henrik, de devoir admettre que, en dépit de tous nos efforts, de toute notre volonté, de tout notre désir, nous serons toujours comme le corbeau parmi les colombes ! » Traduction de François Bouchard in Alberto Savinio, *Vie de Henrik Ibsen*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1999, p. 42-43)

² *Avanti*, 10 Luglio 1981 : « Marcucci, allo scadere dell'ora d'attesa «traveste» la Moriconi in sinuosissima vamp (costumi e scene di Maurizio Balò), tenerissima mantide da night-club, allusiva e finalmente appagata materna amante. Il colpo di scena finale, nella brillante intuizione registica, restituisce l'assurdo saviniano, l'ambiguità bilanciata degli aforismi, l'illusionismo satirico, il metafisico grottesco delle sue «apparizioni/evocazioni» dei mostri familiari, ad un testo, giustamente definito da Tian in catalogo, un «Savinio senza trucchi». Un Savinio come Ibsen. Strindberghiano quasi, per il naturalismo conferito alle verità seppellite in noi, occultate dalle false maschere quotidiane del perbenismo » (Traduit par nous).

³ Egisto Marcucci, *La Stampa*, 8 maggio 1982, p. 18 : « È un testo feroce, comico, angosciato, surreale, verista, incredibilmente bello » (Traduit par nous).

⁴ En 1978 et jusqu'en 1980, Valeria Moriconi interprète le rôle de la mère dans la pièce de Luigi Pirandello *La vita che ti diedi* sous la direction de Massimo Castri.

⁵ Valeria Moriconi, « Valeria di nuovo Emma », *La Stampa*, 27 ottobre 1982, p. 27 : « Avevo il terrore di rifare la madre di Pirandello. Ci sono voluti 15 giorni di prova e di lavoro con Egisto Marcucci, il regista, per trovare il grimaldello per aprire il personaggio » (Traduit par nous).

Egisto Marcucci repose sa direction d'acteur sur le travail de la voix. Il donne à ce « monologue intérieur d'Emma B. tous les tons d'angoisse, d'ambiguïté, de passion, de possession exclusive, jusqu'aux confins de l'illusion et de l'imagination¹. » La tessiture vocale va du chant au rire, du murmure au hurlement et fait résonner tout le chœur antique de la tragédie :

Lorsque le mot devient sombre, le rire gloussant, le regard se perd dans la pénombre enveloppante ; et en Emma émerge ce mélange de curiosité et de peur, d'angoisse et d'attirance pour les absents, proprement mythique. En dépit des stratégies de démystification hautement calculées de l'auteur².

Les critiques sont unanimes et saluent ce travail d'interprétation de la comédienne :

Valeria Moriconi utilise les premiers niveaux et les vastes étendues de sa voix : véritable bête de scène, aux entrailles lacérées puis recomposées³.

Le 19 janvier 1985, la voix d'Emma se diffuse hors scène dans une version radiophonique retransmise sur *Radio Due* sous la direction de Lorenza Codignola. Grâce à ce nouveau support, Egisto Marcucci renforce le jeu polyphonique : au-delà d'un travail d'intention, il dédouble, en toute fin de pièce, la voix d'Emma⁴ et fait de ce discours, « un monologue délirant⁵ ». Dans la scène du travestissement, moment où Emma se transforme en Jocaste, Egisto Marcucci ajoute un extrait du chant de la mère de l'homme-jaune, chant écrit en 1914 par Alberto Savinio dans *Les Chants de la mi-mort*. Contrairement à la version originale, ce chant n'est pas accompagné à la guitare, seule la voix d'Emma sert d'instrument :

Ah ! nino apprendis donc ma souffrance.
(elle hurle de rage)
Toi, fille de putain,

¹ Paolo Landi, « Moriconi, assolo per Savinio », *La Stampa*, 8 maggio 1982, n. 95, anno 116, p. 21: « Valeria Moriconi sulla base d'una scena essenziale, ha dato al monologo interiore di Emma B. Tutti i toni dell'angoscia, dell'ambiguità, della passione, dell'esclusivo possesso, sino ai limiti del delirio e dell'immaginazione. » (Traduit par nous)

² Guido Dovico Bonico, « Moriconi aspetta il figlio-marito », *La Stampa*, 12 maggio 1982, n. 97, p. 15 : « Quando la parola si fa cupa, la risata chiocchia, lo sguardo vagola perduto nella penombra radente; e in Emma affiora quel misto di curiosità e paura, di angoscia e attrazione verso l'assente, che è propriamente mitico. A dispetto delle calcolatissime strategie demistificanti dell'autore » (Traduit par nous).

³ Siro Ferrone, « Il dramma di Emma B. Figlia di Freud e madre di Edipo », *L'Unità*, 9 luglio 1981, p. 7 : «Valeria Moriconi ricorre ai primi piani e alle vaste campiture di voce, animale appunto di scena, dalle viscere prima lacerate e poi ricomposte » (Traduit par nous).

⁴ Dans la version radiophonique, à la toute fin du texte, on peut entendre Emma énoncer d'un ton neutre les didascalies, au moment où elle se regarde dans le miroir, vêtue en robe de soirée.

⁵ Expression empruntée à Valeria Moriconi pour son interprétation de *Emma B. vedova Giocasta* in Giuseppina Manin, *Corriere della Sera*, « Valeria Moriconi nel "rischioso" monologo di Alberto Savinio », 15 maggio 1982.

Fille, de femme fardée.
 Tu voulais me le prendre !
 [...]
 [Giuseppino
 Mio bambino
 Tu sè bello come un fior.]
 Belle matinée ; pif ! paf ! fusillé ton pôv père.
 [...]
 Le soleil dans ma chambre,
 La nappe blanche,
 La polenta refroidie.
 [...]
 Toc ! Toc ! Trois messieurs dans l'antichambre,
 pâles, ridings coat's noires et chapeaux hauts,
 Giuseppino ! Giuseppino !
 (avec rage)
 Ah ! Fille de chiens, tu m'as pris mon p'tit Jésus !
 Ah ! Fille de loups, tu m'as pris la joie de mes mamelles !
 Ah ! Fille de chacals, tu m'as pris mon p'tit cœur, mon p'tit gésier !
 Est-ce pour toi que je lui donnai mon sang à boire ?
 [...]
 Gracieuse mort, merci !
 [...]
 Giuseppino
 Mio bambino
 Tu sè bello come un fior¹.

Grâce à cette version radiophonique, l'auditeur pourra écouter ou réécouter à sa guise ce chant de tristesse qui se transforme en un chant de révolte.

Au lendemain de la première du 34^e festival de Fiesole, Valeria Moriconi reçoit fin juillet 1981, lors du festival théâtral de Borgio Verezzi, le prix *Veretium*². Ce prix récompense un comédien ou une comédienne qui pendant la dernière saison théâtrale s'est investi dans le choix de ses textes et dans son travail d'interprétation :

L'actrice est arrivée au terme de sa saison théâtrale qui l'a vue s'engager dans trois discours dramaturgiques particulièrement originaux et en confrontation directe avec trois personnages culturellement éloignés les uns des autres, mais liés par une relation commune de révolte avec les mythes de leur époque : la

¹ Alberto Savinio, *Les Chants de la mi-mort*, 1914 in Marco Sabbatini, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo*, op. cit., p. 356-357.

² En 1982, Valeria Moriconi annonce dans la presse son retour à ce festival pour remercier le public de Verezzi de leur gentillesse : « Carissimi amici, sono felice di poter mantenere la promessa fatta l'anno scorso, in occasione del premio *Veretium*. Verrò a recitare per voi, come omaggio alla vostra gentilezza e ai bei ricordi che ho a Verezzi. Vi invitiamo, il vostro sindaco e io, per la sera del 27 luglio. Arrivederci presto e... buon divertimento. » in Stefano Delfino, « Lettera a Verezzi della Moriconi », *La Stampa*, 27 luglio 1982, n. 154, anno 116, p. 14. (« Chers amis, je suis heureuse de pouvoir tenir la promesse faite l'an dernier, à l'occasion du prix "Veretium". Je viendrai jouer pour vous, en hommage à votre gentillesse et aux bons souvenirs que j'ai à Verezzi. Nous vous invitons, votre maire et moi, pour la soirée du 27 juillet. A bientôt et ... bon divertissement. », traduit par nous).

Turandot du Gozzi, la Hedda Gabler ibsénienne et la « deuxième¹ » Jocaste de Savinio.²

Ce prix récompense indirectement aussi Alberto Savinio qui, au début des années 80, sort à peine de l'oubli. Valeria Moriconi, dans de nombreux entretiens, défend cet auteur à part, cet écrivain plénier qui détonne :

Le type d'écriture et le personnage de cette Emma B. n'appartiennent pas à notre culture. Ils n'ont pas ces caractéristiques italiennes ou méditerranéennes. Ils sont universels. Il est évident qu'on ne peut enfermer Savinio dans une culture nationale. Par conséquent, cette mère n'est pas une mère traditionnelle, bien que de style pirandellien³, mais c'est un symbole universel, qui a naturellement ses racines dans le mythe classique⁴.

Mettre en scène ou interpréter un texte savinien à cette époque signifie donc prendre des risques comme l'affirme Valeria Moriconi :

Je pense que risquer est un devoir pour ceux qui croient au théâtre comme moyen de faire de la culture. Parce qu'il est beaucoup plus facile, et même si cela fait polémique, de proposer Beckett que Savinio. Parce que, une fois de plus, cela démontre que ceux qui font des choix inhabituels ne doivent compter que sur eux-mêmes ou sur un directeur privé courageux, étant donné que pour les établissements publics, ceux qui ont beaucoup de financements de l'État, ces propositions tombent dans l'oreille d'un sourd⁵.

Le texte savinien devient acte de résistance contre les institutions et pour la culture. Ainsi grâce à Egisto Marcucci et Valeria Moriconi, Alberto Savinio retrouve peu à peu sa place parmi les intellectuels de son temps dont les critiques saluent l'écriture : Paolo

¹ Cet adjectif employé par le journaliste renvoie sans doute à la mise en scène d'Alberto Savinio d'*Œdipus Rex*.

² « A lei il Veretium, Moriconi attrice dell'anno », *La Stampa*, 17 luglio 1981, p. 17 : « L'attrice è giunta al termine di sua stagione teatrale che l'ha vista impegnata in tre discorsi registi particolarmente originali e a confronto diretto con tre personaggi distanti tra loro culturalmente, eppure legati da un comune rapporto di ribellione-soggezione ai miti del loro tempo : la Turandot du Gozzi, la Hedda Gabler ibseniana e la « seconda » Giocasta di Savinio. » (Traduit par nous)

³ Dans son étude sur *Emma B. Vedova Giocasta*, Alessandro Tinterri évoque cette référence pirandellienne : « La totale assenza di pudore di Emma B. è già motivo sufficiente a distanziarla da un'altra Gran Madre del nostro teatro, la Donn'Anna Luna de La vita che ti diedi, cui alcune affinità pure inviterebbero ad apparentarla. » in Alberto Savinio, *Alcesti di Sumuele e atti unici, op. cit.*, p. 354.

⁴ « Valeria di nuovo Emma », *La Stampa*, mercoledì 27 ottobre 1982, p. 27 : « Sia il tipo di scrittura che il personaggio di questa Emma B. Non appartengono alla nostra cultura, non hanno caratteri italiani, mediterranei, ma universali. Savinio non si può certo racchiudere nell'ambito di una cultura nazionale, così questa madre non è una madre tradizionale, sia pure alla Pirandello, ma un simbolo universale, che affonda naturalmente le proprie radici nel mito classico » (Traduit par nous).

⁵ *Ibid.* : « Penso che rischiare sia un dovere di chi crede al teatro come modo di fare cultura. Perché è molto più facile, sia detto con polemica, proporre Beckett di Savinio. Perché, ancora una volta, si dimostra che chi imbocca scelte insolite deve fare affidamento solo su se stesso o su qualche impresario privato coraggioso, dato che per gli enti pubblici, quelli che hanno fior di finanziamenti dallo Stato, queste proposte cadono nel vuoto » (Traduit par nous).

Landi évoque « un monologue littéraire et raffiné¹ ». Stefano Delfino le définit comme « un petit bijou de la dramaturgie d'après-guerre² ». Tous reconnaissent sa poésie :

Le texte est typique de la recherche stylistique et verbale de Savinio et de sa conception métaphysico-surréaliste de la vie, mise en évidence dans le va-et-vient continu entre le présent et le passé, entre la réalité de cette femme d'âge moyen, veuve, possessive, et le retour visionnaire sur son passé et sa relation avec le fils-homme³.

De 1981 à 1982, « Valeria Moriconi [s'approprie] ce “modèle féminin⁴” particulier, avec une sensibilité vibrante, avec une passion fascinante dans l'interprétation⁵ », en multipliant les festivals et en partant en tournée dans toute l'Italie. Peu à peu, cette pièce devient « son cheval de bataille ». Comédienne engagée dans des actions civiles, le 12 décembre 1982, Valeria Moriconi propose, notamment, avec le club des jeunes de *Rotaract* de Jesí, sa ville natale, de jouer ce spectacle pour récolter des fonds pour l'*AIRC* (Association italienne pour la recherche contre le cancer), après avoir pris cette même initiative à Turin, à Ravenne ou Ancône. Malheureusement, la représentation est un *fiasco*⁶ selon certains journalistes par l'absence du public et du maire lui-même⁷ qui, lui, use, dans une lettre ouverte du 28 décembre dans « Resto del Carlino », de l'euphémisme « scarso successo » (faible succès). Les techniciens et la comédienne se sont en effet retrouvés devant un parterre vide. Le public de Jesí n'étant pas au rendez-

¹ Paolo Landi, « Moriconi, assolo per Savinio », *La Stampa*, 8 maggio 1982, n. 95, anno 116, p. 21 : « Raffinato e letterario monologo d'un madre che, nell'inconscio, e in seguito ad un traumatico episodio di guerra, coltiva una sorta di amore incestuoso, o comunque possessivo ed esclusivo, nei confronti del figlio maschio, assente di casa da molti anni » (Traduit par nous).

² Stefano Delfino, « Lettera a Verezzi della Moriconi », *La Stampa, op. cit.*, p. 14 : « Un piccolo gioiello nella dramaturgia dell'immediato dopoguerra » (Traduit par nous).

³ « Valeria di nuovo Emma », *La Stampa, op. cit.*, p. 27 : « Il testo è tipico della ricerca stilistica e verbale di Savinio e della sua concezione metafisico-surreale della vita, evidenziata nel continuo rimando tra presente e passato, tra realtà di questa donna di mezza età, vedova, possessiva, e il rivisitare in modo visionario il passato e il proprio rapporto col figlio-uomo » (Traduit par nous).

⁴ « Tutte le donne della Moriconi », *La Stampa*, 19 maggio 1984, n. 118, p. 18 : « Mi interessano molto questi personaggi femministi senza regole, rappresentati nella loro follia, nella loro solitudine, nella loro esaltazione. » (« Je m'intéresse beaucoup à ces personnages féministes sans règles, représentés dans leur folie, dans leur solitude, dans leur exaltation. » Commentaire de Valeria Moriconi, traduit par nous).

⁵ Guido Dovico Bonico, « Moriconi aspetta il figlio-marito », *La Stampa, op. cit.*, p. 15 : « Valeria Moriconi ha fatto proprio questo particolare « modello femminile », con una sensibilità vibrante, con una trascendente passione interpretativa » (Traduit par nous).

⁶ Valeria Moriconi, *Jesi e la sua Valle*, dicembre 1982 : « Non palerei di fiasco, come dice Sbarbati, perché chi era a teatro quella sera ha apprezzato e capito spettacolo, applaudendo molto. »

⁷ *Ibid.* : « leggo poi, nell'intervista a Cardinali, che anche tu eri invitato a teatro e alla cena che gentilmente è stata offerta alla Compagnia. Certo potevi essere assente e avere da fare cose più importanti, ma nessuno del Comune si è fatto vivo, tranne la fugace apparizione di un assessore e l'arrivo di un mazzo di fiori cin un biglietto in cui c'era scritto, stampato « il sindaco », senza nemmeno una frase o una firma o una sigla di tuo pugno, come dire che qualsiasi « famiglia » del Comune, o chi per lui, poteva aver frettolosamente spedito questo pensiero » (Traduit par nous).

vous, la comédienne accuse la commune et les habitants de Jesí de « scarsa coscienza civile¹ » et d'un manque d'organisation. L'adjoint à la culture de Jesí, Leonardo Lasca, s'en défend :

La ville de Jesí, dans le passé comme récemment, a toujours fait preuve d'un grand esprit de solidarité et de civisme. Un épisode isolé, bien qu'important, ne peut être généralisé et donc ternir la ville par une telle connotation. [...] la solidarité trouve aujourd'hui également d'autres formes d'expression, non directement liées au divertissement².

Par cette anecdote, Valeria Moriconi a subi ce que dit Emma B., c'est-à-dire : « l'indifférence est le mal le plus grand » et montre que le texte de Savinio, qui lui-même défend une conscience civile, a pu faire défaut chez le public de Jesí comme le souligne le président de Rotaract :

Peu d'amour pour le théâtre ; pourtant, à Jesí, il y a plus de 500 abonnés à la saison théâtrale ; ceux-là, cependant, laissent aux « vrais amateurs de théâtre » l'occasion de suivre cette œuvre, qui nous est donnée de manière extraordinaire par Madame Moriconi, perdant l'occasion d'un vrai théâtre, peut-être un peu difficile, d'un fait culturel sans aucun doute important, un texte sur lequel réfléchir. Trop facile de parler de négligence !³

Ou son ancienne institutrice Luisa Anconetani Flori :

Tu as su restituer à la chair la douleur brûlante d'une histoire : une histoire qui, parfois, est aussi l'histoire de nombreuses femmes.⁴

¹ Cette remarque naît du fait que Valeria Moriconi connaît l'implication civique de cette commune dont elle fait partie (lettre datée de janvier 1983 au maire de Jesí) : « Chi era presente a teatro, quella sera, può confermarti che io per prima, quando dopo lo spettacolo dissi quelle quattro parole, parlai dell'impegno civile che sempre i cittadini di Jesí avevano mostrato in tutte le occasioni e che, conoscendo questa tradizione di solidarietà umana, di lotte e di impegno civile, mi meravigliavo io per prima del fatto che, per una manifestazione così altamente umanitaria, Jesí non avesse risposto come sempre. Come vedi, quindi, non c'è bisogno di ricordarmi come « noi », siamo fatti. »

² Leonardo Lasca, « Lettera aperta di risposta a Valeria Moriconi », *Centro studi e attività teatrali Valeria Moriconi* : « La città di Jesí, nel passato come di recente, ha sempre dato prova di grande spirito di solidarietà e di civiltà. Un episodio isolato, pur importante, non può essere generalizzato e quindi offuscare tale connotato. [...] la solidarietà oggi trova anche altre forme di espressione, non direttamente legate allo spettacolo » (Traduit par nous).

³ Daniele Massaccesi, *Resto del Carlino*, 31 dicembre 1982 : « Poco amore per il teatro ; eppure, a Jesí, ci sono oltre 500 abbonati alla stagione di prosa ; questi, però, si lasciano sfuggire, da « veri amanti del teatro », l'occasione di seguire quest'opera, regalataci in modo straordinario della signora Moriconi, perdendosi del vero teatro, forse un po' difficile, ma certamente un importante fatto di cultura, un'opera su cui riflettere . Troppo facile parlare disattenzione ! (Traduit par nous)

⁴ *Ibid.* : « Hai saputo rendere sulla carne, il dolore bruciante di una storia : una storia che, alle volte, è anche la storia di tante donne » (Traduit par nous).

Après cette expérience malheureuse et après 243 représentations, Valeria Moriconi est épuisée¹. Elle souhaite se reposer pour ensuite repartir vers d'autres aventures :

Maintenant, je voudrais jouer quelque chose de drôle. Un joli personnage, toujours transgressif, mais avec qui on peut rire. Rire. C'est tellement difficile².

Or, Valeria Moriconi aura du mal à quitter ce personnage. À partir de 1991, elle repart sur les routes pour faire entendre la voix d'Emma et s'approprier toujours plus le mystère de ce personnage. Cette nouvelle décennie marque aussi un renouvellement dans le spectacle. En 1991, à Venise, à l'occasion du projet « Mostra al Teatro », et avant la représentation du 7 octobre au *Teatro Goldoni*, Valeria Moriconi propose un workshop où elle « démont[e] le texte de ce spectacle pour un groupe d'étudiants et leur expliqu[e] la façon dont elle y fait face sur scène³ ».

Aucun décor n'est présent. seule, « Valeria Moriconi avec son jeu réaliste [rend] les objets présents sur la scène⁴ », pour ainsi épouser ce théâtre de l'ombre et le mystère savinien :

Si la première édition a pris des configurations différentes selon les différents lieux choisis pour la représentation, cette reprise dix ans plus tard sera caractérisée par une formule, dirons-nous, « hermétique ». Pour une recherche d'émancipation d'une scénographie souvent écrasante, tout ce qui ne se voit pas a été révélé. Moriconi est vraiment devenue Emma B. : cette grande évocatrice, cette gardienne des mystères occultes⁵.

¹ Egisto Marcucci, « La sua avventura era a colori... », *Ariel*, *op. cit.*, p. 300 : « Credo che Emma B. sia stata una cosa fondamentale, nella sua esperienza d'attrice. Uno dei personaggi che lei è riuscita a sentire sulla propria pelle, delle volte anche con un po' di dolore. » (« Je pense qu'Emma B. a été une chose fondamentale dans son expérience d'actrice. Un des personnages qu'elle a réussi à sentir à même la peau, parfois même avec un peu de douleur », Traduit par nous).

² « Tutte le donne della Moriconi », *La Stampa*, *op. cit.*, p. 18 : « Adesso vorrei interpretare qualcosa di divertente. Un bel personaggio, sempre trasgressivo, ma con il quale si possa ridere. Ridere. È così difficile » (Traduit par nous).

³ Livret *Mostra del Teatro* disponible au *Centro studi e attività teatrali Valeria Moriconi* : « Smonterà per un gruppo di studenti il testo di questo spettacolo e spiegherà loro il modo in cui lei lo affronta sulle scene » (Traduit par nous).

⁴ *Ibid.* : « Sarà Valeria Moriconi con la sua recitazione realistica a rendere presenti gli oggetti sulla scena. »

⁵ Sandra Nube, « Il gioco di Emma », livret *Mostra del Teatro*, *op. cit.* : « Se la prima edizione assunse configurazioni diverse a seconda dei luoghi diversi scelti per la rappresentazione, questa ripresa a dieci anni di distanza si caratterizzerà per una formula, diremo, « ermetica ». È stato sfrondata, per una ricerca di emancipazione da una scenografia spesso sopraffattrice, tutto ciò che non si vede. La Moriconi è diventata veramente Emma B. : questa grande evocatrice, questa depositaria di misteri occulti » (Traduit par nous).

Le spectacle s'exporte aussi. Grâce aux instituts culturels italiens présents dans de nombreux pays, le spectacle sera joué à Londres en 1992¹, à Paris² et même à Pékin en octobre 1994, auprès de l'Académie Centrale d'art dramatique. Le spectacle se voit d'abord proposé aux étudiants de l'Académie. L'Ambassadeur italien souligne le succès de cette première représentation du 20 octobre :

Plus de 200 personnes ont écouté le monologue dans un silence religieux, finissant par éclater sous les applaudissements émus pour la grande actrice qui, grâce à sa capacité expressive, a réussi à franchir la barrière de la langue³.

La première a lieu le 22 octobre, toujours au Théâtre de l'Académie auprès de 1000 spectateurs. L'ambassadeur précise dans sa lettre envoyée au gouvernement que les représentants de l'autorité chinoise et de nombreux ambassadeurs sont là pour saluer le succès de cette représentation. À l'occasion de ce voyage, Valeria Moriconi en profitera aussi pour tenir un séminaire aux étudiants de l'Académie sur « la gestuelle et les techniques de récitation occidentale ». L'ambassadeur à la fin de sa lettre se félicite de ce succès :

Je dois dire que je suis très satisfait du grand succès de l'événement qui a donné du prestige à notre grande culture qui, véhiculée par une grande interprète, parvient également à faire tomber les barrières linguistiques⁴.

Après plus de 800 représentations depuis 1981, Valeria Moriconi a réussi le pari de faire sienne⁵ Emma B. et de redonner à Alberto Savinio, une image d'artiste universel.

¹ Spectacle programmé le 19 et 20 février 1992 à l'Académie Italienne de Londres.

² le spectacle revient en France du 27 au 29 décembre 2003 au *Studio des Champs-Élysées* à l'occasion du cycle « Les Italiens » proposé par la ville de Paris.

³ Lettre de l'ambassadeur de l'Italie à Pékin Alessandro Quaroni du 24 octobre 1984 à la présidence du conseil des ministres, département du spectacle consultable au Centro studi e attività teatrali Valeria Moriconi : « Più di 200 persone hanno ascoltato in religioso silenzio il monologo, scoppiando alla fine in un applauso commosso alla grande attrice che, grazie alla sua capacità espressiva, è riuscita a superare la barriera linguistica » (Traduit par nous).

⁴ *Ibid.* : « Devo dire che sono molto soddisfatto del grande successo ottenuto della manifestazione che ha dato lustro alla nostra grande cultura, che, quando è veicolata da una grande interprete, riesce ad abbattere anche le barriere linguistiche » (Traduit par nous).

⁵ Egisto Marcucci, « La sua avventura era a colori... », *Ariel*, *op. cit.*, p. 296 : « Emma B ha avuto un grande successo anche fuori: ha avuto successo a Parigi, ha avuto successo a Londra, Valeria adesso non so quante repliche abbia fatto, ma siccome ogni tanto, non dico tutti gli anni, ma insomma, è un testo che lei si porta dentro con sé, se ha degli spazi liberi lei lo ripropone e ogni volta è una sorta di sorpresa ecco, questo rovesciamento del mito Edipo, e poi questo suo tema dell'ermafrodite che poi si ritrova quasi sempre in Savinio. » (« Emma B a eu également un grand succès à l'étranger: Succès à Paris, succès à Londres, maintenant, je ne sais pas combien de représentations Valeria a pu faire, mais un certain nombre, je ne dis pas chaque année, mais, bref, c'est un texte qu'elle a en elle. Si elle trouve des lieux disponibles, elle en donne une nouvelle version et à chaque fois c'est une surprise, un renversement du mythe d'Edipe

La suprématie de Valeria Moriconi, pendant toutes ces années, empêche toute autre actrice d'incarner ce rôle sur le territoire italien. L'unique solution reste l'« expatriation » et la traduction. Ce sera chose faite en 1990. Le 8 octobre 1990, au théâtre Renaud Barrault à Paris, une nouvelle Emma voit le jour. Avec une traduction de Jean-René Lemoine, une mise en scène de Pier Luigi Pizzi, la « courageuse » Adriana Asti relève le défi. Ce spectacle, un peu plus long que celui de Marcucci, insiste davantage sur la tension dramatique que produit le texte :

Un texte dont la tension croissante se joue sur l'élargissement progressif des limites de ce qui peut être dit. [...] La confession se dénoue. Cela commence lentement, comme si les quinze années de silence avaient enroué cette voix. Puis elle prend corps et courage¹.

En plus de saluer la prouesse de l'actrice dans son jeu² et sa maîtrise de la langue française³, les critiques saluent le public français comme défenseur d'Alberto Savinio :

Les Français ont un réel penchant pour Savinio, qui a vécu plusieurs années à Paris, à plusieurs reprises. En effet, ils croient qu'ils sont les seuls à le connaître et à l'aimer comme il se doit. Ils l'ont en quelque sorte adopté et nous reprochent de l'avoir négligé. Mais dans ce genre d'occasion, ils sont prêts à changer d'avis⁴.

L'aventure en France se poursuit en 1993. Michel Pruner propose au théâtre des Célestins de Lyon une nouvelle mise en scène avec une nouvelle traduction de Dino Beralto. Dans sa note d'intention, le metteur en scène souligne le talent d'écriture d'Alberto Savinio :

ou du thème de l'hermaphrodite qui se retrouve presque toujours dans l'œuvre savinienne », traduit par nous).

¹ Gabriella Bosco, « Emma B. coraggio d'una madre », *La Stampa*, 12 ottobre 1990, p. 22 : « Un testo la cui tensione crescente è tutta giocata sul progressivo allargamento dei limiti del dicibile. [...] La confessione si dipana. Comincia lenta, come di voce che i quindici anni di silenzio hanno arrugginito. Poi prende corpo e coraggio » (Traduit par nous).

² *Ibid.* : « Adriana Asti offre al pubblico un'alta prova. All'inizio timida, come da copione, alla fine divora la scena con occhi grandissimi e la riempie con una voce fattasi sicura. » (« Adriana Asti offre au public un spectacle de haut niveau. D'abord timide, comme prévu, elle dévore à la fin la scène avec de grands yeux et la remplit d'une voix devenue sûre », traduit par nous).

³ *Ibid.* : « Una non facile lotta con la lingua francese » (« Une lutte difficile avec la langue française », traduit par nous).

⁴ *Ibid.* : « I francesi hanno per Savinio, che a Parigi visse molti anni e a più riprese, una vera predilezione. Ritengono anzi di essere i soli a conoscerlo e amarlo come si deve. Lo hanno in qualche modo adottato e ci riproveranno di trascurarlo. In casi come questi però, sono disposti a ricredersi » (Traduit par nous).

Un étonnant monologue, d'une rare qualité d'écriture, du grand écrivain italien Alberto Savinio, dont on découvre à peine en France la richesse d'invention et l'ampleur d'une production protéiforme¹.

La dramaturgie du spectacle est centrée sur l'attente. Michel Pruner en explique les raisons :

C'est de l'absence que se nourrit l'attente. C'est du désir que s'alimente la jouissance. Madame Emma est seule en scène [...] et cela lui suffit. Puisque l'on attend, on n'est jamais seul².

Dans cette nuit de solitude, l'actrice Rachel Salik se « livre avec délice aux jeux de la mémoire et de la souffrance » qui fait d'elle une femme folle et passionnée qui égale ces femmes monstrueuses de l'antiquité :

Il faudra jouer la Passion. Emma est folle. C'est sûr. Folle de son fils. Folle d'être mère. Folle d'avoir trop attendu. Poussant le masochisme à l'extrême, elle jouit de cette absence qui se prolonge, s'amuse à se faire mal avec ses rêves chorégraphiques parmi les hardes de son fils. Mais jamais elle ne devra paraître outrée. Caricaturale. Pensons à Médée. Ou à Circé. Car il y a de la magicienne en Emma : la passion dévorante sans autre garde-fou³.

La difficulté du jeu, comme chez Egisto Marcucci jadis, est de jouer sans jouer : ni trop, ni pas assez. La comédienne, comme une funambule, marche sur le fil des émotions.

Le décor de *Bain Djinn* et les lumières de Philippe Andrieux peignent ce jeu « naturel » dans une scénographie minimaliste :

Surtout pas de réalisme, d'illustration anecdotique. Savinio navigue dans les mythes. [...] Le décor devra être aussi simple et « ouvert » comme une toile de Magritte, de Chirico (bien sûr !) ou même de Savinio. Trois fois rien. Et pourtant, raconter le dedans et le dehors. La vie et le souvenir. L'attente et la mort. Et si possible trois espaces : le seuil, l'intérieur. Et ce qui est caché tout au fond, chez ceux qui aiment. Avec la pureté d'une ébauche. À toi de rêver⁴ !

Cette approche humble et simple du metteur en scène laisse toute la place au texte savinien de s'exprimer et de se faire connaître en tant que « mythe moderne » :

Dans cette brève pièce, riche de sens, Savinio réussit le prodige d'opérer le télescopage de deux mythes, de deux archétypes de notre culture occidentale, comme pour mieux appréhender le fantasmagorique de la Mère méditerranéenne. À

¹Michel Pruner, note d'intention disponible sur le site de la BnF, in <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb435424543>, consulté le 05/05/2020.

²*Ibidem*.

³*Ibidem*.

⁴*Ibidem*.

travers l'attente de Madame Emma, cette mère abusive qui n'a pas conscience de l'être, c'est à la fois à la vision très flaubertienne de l'insatisfaction féminine, et au rêve œdipien par excellence qu'il nous convoque. Dans une prose élégante et sans fioriture, sans l'ombre d'un commentaire psychologique, il nous entraîne au plus profond d'une mythologie de l'inceste triomphant, dont Madame Emma serait la magicienne intemporelle. Théâtre onirique, sans aucun doute. Théâtre de l'ombre et du mystère. *Emma B. veuve Jocaste* est plus que cela. C'est une pièce au carrefour des cultures, où, par le biais du mythe, Savinio atteint au métaphysique¹.

L'affiche choisie pour la promotion du spectacle résume toutes les intentions du metteur en scène. En reprenant une partie du tableau de 1896 de Fernand Knopff intitulé *Des caresses* où l'on voit la sphinge caresser un être androgyne, se cache tout le théâtre onirique et mythique savinien. Tout le mystère féminin : Par l'évocation du mythe œdipien, la sphinge est une femme à la fois ange, muse, amie, tentatrice, femme fatale et perverse. Derrière cet hymne à la femme, Michel Pruner souhaite représenter la dualité et l'ambiguïté du monde.

Il faudra attendre la mort de Valeria Moriconi survenue en 2005, pour que les actrices italiennes remontent sur la scène des théâtres de la péninsule.

En 2008², Gianni Salvo propose à Carmen Panarello de relever le défi sur la scène du *Piccolo Teatro de Catania* (voir Annexe 6). La scénographie entièrement féminine (Le décor est d'Oriana Sessa, les lumières et le son de Simone Raimondo) repose sur un décor onirique, géométrique et contemporain : au centre de la scène trône une roue massive, symbole du monde, du mouvement, mais aussi du ventre et des entrailles d'Emma. Cette roue est encadrée par une structure plus légère en bois blanc, ressemblant à un échafaud. Sur cette scène onirique, M^{me} Emma, vêtue de noir, exécute ce monologue comme une danse macabre : une chorégraphie à la Pina Bausch interrompt à plusieurs reprises le drame et la souffrance d'Emma, au rythme de la musique angoissante de Pietro Cavaleri.

En 2013³, Alessio Pizzech explore de nouveau l'œuvre d'Alberto Savinio (voir Annexe 6). En effet, ce jeune metteur en scène n'est pas à son premier coup d'essai puisqu'il a déjà mis en scène, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, *La famiglia Mastinu*. Il a aussi élaboré un travail sur différents textes de l'artiste sous le nom « il circo del Signor Dido » et a créé un spectacle autour de l'œuvre « la nostra anima » avec Marion d'Amburgo (suivi d'une version radiophonique sur *RadioTre Rai*). Il a aussi

¹ *Ibidem*.

² Le spectacle est repris en 2013 toujours au *Piccolo Teatro* de Catane.

³ Ce spectacle sera joué en 2014, 2017 et en février 2020 au *Teatro Off/Off* de Rome.

réalisé un récital autour du livre *l'Enfance de Nivasio Dolcemare*. Alberto Savinio est pour lui une source d'inspiration en adéquation avec notre temps :

Cette volonté de désamorcer les mécanismes hypocrites bourgeois et familiaux est le signe d'une capacité subversive que son écriture porte en elle et qui peut aujourd'hui représenter un instrument de connaissance et d'observation pour un changement profond que la société italienne doit effectuer ; dans cette constante « intrusion » réside la richesse de sens de l'écriture de Savinio. Il nous invite, avec ironie, à nous démystifier, à profaner les règles que nous nous sommes données en tant qu'adultes, en conservant ce regard enfantin et artistique qui peut illuminer les ténèbres « de la douleur du présent¹ ».

Carlo Titomanlio se réjouit du retour d'Alberto Savinio sur scène :

Enfin Savinio. La mise en scène d'un texte du plus jeune des frères de Chirico doit être accueillie avec une grande satisfaction ; car, parmi les expériences inégales d'aujourd'hui et les redécouvertes trop répétées des classiques, le public du théâtre risque d'oublier les meilleures voix de notre répertoire dramatique moderne².

Alessio Pizzech souhaite dans sa mise en scène faire revivre toute la poésie savinienne en choisissant le thème universel des relations familiales :

Emma B. vedova Giocasta reste la pierre angulaire du théâtre savinien, point d'arrivée, résumé de sa poésie ; ce texte, à partir de la relation mère/enfant, rediscute avec cruauté un système de relations à la recherche d'une vérité possible qui franchit les barrières, les limites et les frontières³.

À travers ce discours sur les relations familiales, Alessio Pizzech insiste sur la place de la mère, incarnée par Elena Croce, au sein d'un trio familial « imaginaire » : cette mère

¹ Alessio Pizzech, « Nota d'intenzione » : « Questo suo voler disinnescare i meccanismi ipocriti borghesi e familiari, è indicatore di una capacità sovversiva che la sua scrittura porta con sé e che oggi può rappresentare uno strumento di conoscenza e osservazione per un cambiamento profondo che la società italiana deve chiedere a se stessa; in questo costante "sconfinamento" risiede la ricchezza di senso della scrittura di Savinio. Egli ci invita, con ironia, a dissacrare noi stessi, le regole che come adulti ci siamo dati, conservando quello sguardo bambino, artistico, che può illuminare il buio "del dolore del presente"», in <https://www.teatroibuti.it/website/teatrale17/scheda.php?ln=vedova>, consulté le 05/05/2020 (Traduit par nous).

² Carlo Titomanlio, *Sipario*, 27 Maggio 2013 : « Finalmente Savinio. Si deve salutare con grande soddisfazione la messinscena di un testo del più giovane dei fratelli de Chirico; perché, tra le diseguali sperimentazioni odierne e le fin troppo ripetute riscoperte di classici, il pubblico teatrale rischia di dimenticare le voci migliori del nostro moderno repertorio drammaturgico », in <https://www.sipario.it/recensioniprosae/item/7676-elephnat-man-regia-giancarlo-marinelli.html>, consulté le 05/05/2020 (Traduit par nous).

³ Alessio Pizzech, *op. cit.*, : « Emma B. vedova Giocasta resta il cardine del teatro Saviniano, un punto di arrivo, un sunto della sua poetica ; questo testo, partendo dal rapporto madre / figlio, ridiscute con crudeltà un sistema di relazioni alla ricerca di una possibile verità che travalichi barriere, limiti e confini » (Traduit par nous).

soumise à son mari, brise ses chaînes et libère la femme passionnée et monstrueuse en proie à une vengeance extrême face aux hommes de sa vie.

C'est pour se rebeller contre [le] principe [d'autorité incarné par son mari] qu'elle a commencé à avancer sur le terrain de la transgression. Avec la suppression de toute trace mnémotique de l'existence de son mari et avec l'exercice du pouvoir, lié à son nouveau statut de mère, Emma B. avait commencé le travail de rachat de sa situation de femme. Le véritable héroïsme de la maternité d'Emma B. réside dans le fait d'avoir accepté la décision préalable indispensable à la maternité : l'assujettissement à un étranger. Son égoïsme réside dans la réalisation d'un projet qui envisageait sa vengeance de femme chez l'enfant mâle, conditionné par la recherche d'un complément. Une fois créé, ce complément doit être éduqué à la dépendance, dans la conviction de longue date qu'ailleurs la recherche du bonheur est vaine. La garde-robe raconte les étapes de cette servitude, les similitudes physiques des femmes rencontrées par son fils avec les traits de son visage constituent pour Emma B. autant de confirmations du succès de son projet. Après l'épreuve sentimentale inutile de sa vie, Millo est maintenant prêt à revenir vers elle, à admettre avec ce retour sa défaite. L'avertissement sombre, le déni de tout bonheur extérieur, la promesse tranquillisante d'un microcosme sous protection, ne sont que quelques-unes des armes que cette mère utilise pour garder son fils, où l'autorité ne tient plus, face à la tentation, à la charmante transformation finale, qui la voit prête à attirer le partenaire avec la séduction des sens¹.

Emma se bat donc contre ses maux et ses démons sous le regard d'un personnage-muet, un personnage-spectateur incarné par Elisabetta Furini. Seule, une armoire imposante participe à cette joute verbale et remporte le combat. La scénographie verbale domine la parole de la femme :

La toile de fond en rideaux blancs est interrompue par la silhouette sévère d'une grande armoire en bois foncé : c'est le mur où tout s'arrête. Le corps et les pensées du personnage. Tout rebondit. Elle fait obstacle à l'évasion et à Emma qui, pendant ce temps, se lance contre elle et frappe les paumes sur ses portes sèches et sourdes. Les mots, facilités par ce pédicule de scène raide, glissent vers le

¹ *Ibid.* : « È per ribellarsi [al] principio[di autorità incarnato dal marito] che ella ha preso a muoversi sul terreno della trasgressione. Con la rimozione di ogni traccia mnemonica dell'esistenza del marito e con l'esercizio del potere, connesso con il suo nuovo status di madre, Emma B. aveva iniziato l'opera di riscatto della propria situazione di donna. Il vero eroismo della maternità di Emma B. sta nell'aver accettato la pregiudiziale indispensabile alla condizione di madre: la sudditanza ad un estraneo. Il suo egoismo sta nell'aver messo a segno un progetto che contemplava nel figlio maschio la propria rivalsa di donna, di essere condizionato dalla ricerca di un complemento. Complemento che, una volta creato, va educato nella dipendenza, nella convinzione a lungo conculcata che altrove sia vana la ricerca della felicità . L'armadio dei vestiti racconta le tappe di questa servitù, le somiglianze fisionomiche delle donne incontrate dal figlio con i tratti del proprio volto costituiscono per Emma B. altrettante conferme della riuscita del suo disegno. Dopo l'inutile calvario sentimentale della sua vita, Millo è ora pronto a ritornare da lei, ad ammettere con il ritorno la propria sconfitta. Il monito oscuro, la negazione di ogni felicità esterna, la promessa tranquillante di un microcosmo sotto tutela, non sono che alcune delle armi cui ricorre questa madre per trattenere il figlio, e dove più non vale l'autorità interviene la lusinga, l'affascinante trasformazione finale, che la vede pronta ad attrarre il partner con la seduzione dei sensi » (Traduit par nous).

public. L'espace scénique souhaité par Riccardo Gargiulo et Valeria Foti (qui signent également la conception d'éclairage) est volontaire. Il est pensé. Né comme le fils de cette histoire. Sur cette pente de la scène, le personnage monte habilement, tombe et retombe, soutenu et indigné par ses propres mots. Vu du parterre, il nous apparaît comme un minuscule caillou sur le rivage. Les vagues de la pensée et des souvenirs le font bouger¹.

C'est un combat perdu d'avance : plus Emma parle, plus son espoir s'étirole et plus elle devient grotesque. Le public, impuissant et cynique, regarde cet histrion se ridiculiser :

Dans un salon fermé par de hauts rideaux à plis flamands, largement occupé par une plate-forme inclinée vers le public (scène simple, mais bien construite, avec une disposition appropriée de supports visuels), elle raconte — à elle-même et au public — le morbide attachement pour le fils, se convaincant que son arrivée va enfin recomposer leur lien ; lien qu'il avait lui-même voulu rompre sans y réussir, si l'on en croit les paroles d'Emma, qui ne voit chez les femmes aimées de son fils, que des répliques d'elle-même. Son long monologue accumule, dans un flux de conscience hétérogène, réflexions et traces de mémoire déconcertantes. Et dans l'armoire lourde qui trône au centre de la scène — à l'intérieur duquel, comme nous le découvrons, les vêtements de son fils sont toujours conservés, simulacres des absents — Emma conclura son grotesque numéro d'habillage, comme si, d'ici peu, un amant retrouvé devait frapper à la porte. Comme toujours chez Savinio, le Mythe se renverse, devenant minable et quotidien, de sorte qu'une Jocaste proche de la monomanie peut triompher, ou croire triompher, sur un Œdipe fugitif².

¹ Salvo Miraglia, « Emma B. vedova Giocasta @ off/off theatre : Metamorfosi del ricordo », 19 febbraio 2020 : « Un fondale di tende bianche è interrotto dalla figura severa di un grande armadio di legno bruno: è il muro dove tutto si ferma. Il corpo e i pensieri del personaggio. Ogni cosa vi rimbalza. Ostruisce la fuga ed Emma che intanto vi inveisce contro e batte i palmi sulle ante secche e sorde. Le parole scivolano giù agevolate da quel peduncolo di palco scosceso verso il pubblico. Lo spazio scenico voluto da Riccardo Gargiulo e Valeria Foti (che firmano anche il disegno luci) è voluto. Pensato. Partorito come il figlio di questa storia. E in quel pendio di scena, il personaggio abilmente si inerpica, cade e ricade, sorretto e oltraggiato dalle sue parole stesse. Appare a noi della platea come un minuscolo sassolino sulla battigia. Ci sono le onde del pensiero e dei ricordi che la muovono», in http://www.gufetto.press/visualizza_articolo-2619-EMMA_B_VEDOVA_GIOCASTA_OFFOFF_THEATRE_Metamorfosi_del_ricordo.htm, consulté le 05/05/2020 (Traduit par nous).

² Carlo Titomanlio, *op. cit.* : «In un salottino chiuso da alte cortine di fiandra, in buona parte occupato da una pedana inclinata verso la platea (scena semplice ma ben costruita, con un'appropriata disposizione degli appoggi visivi), ella racconta – a se stessa, al pubblico – il morboso attaccamento per il figlio, convincendosi che il suo arrivo ricomporrà finalmente il loro legame; legame che lui stesso aveva voluto interrompere senza riuscirci, se dobbiamo credere alle parole di Emma, che nelle donne amate dal figlio non vede che repliche di se stessa. Il suo lungo monologo accumula in un disomogeneo flusso di coscienza riflessioni e tracce di memoria sconcertanti. E nel pesante armadio che giganteggia al centro della scena – dentro il quale, come scopriamo, ancora sono custoditi gli abiti del figlio, simulacri dell'assente – Emma concluderà il suo grottesco agghindarsi, come se di lì a poco dovesse bussare un amante riconquistato. Come avviene sempre in Savinio, il Mito dunque si rovescia, facendosi squallido e quotidiano, sicché una Giocasta prossima alla monomania può trionfare, o credere di trionfare, su un fuggitivo Edipo » (Traduit par nous).

La critique salue le talent des actrices, tout comme la scénographie efficace :

Le jeu de Croce est vrai, sans fioritures. Authentique. Les mots de l'auteur, grâce aussi à la direction d'Alessio Pizzech arrivent, vibrants, de la scène au public et traversent tout le monde. Nous aimons la conception d'éclairage qui se modifie doucement au sein de la même scène pour soutenir le personnage. La figure sévère d'Elisabetta Furini nous accueille avec un rideau ouvert et crée ce malaise dont seul le Théâtre est capable : parce que le besoin du spectateur est de s'exciter et pas seulement d'occuper le fauteuil rouge¹.

Le 18 mai 2018, le *Théâtre de Meano* situé dans la province de Trente accueille un projet réalisé par Mirco Michelon en collaboration avec l'Associazione Culturale Artistica Volo della Fenice² intitulé : « Storie di Donne et Dialoghi di Uomini » qui a pour but de faire du théâtre un lieu d'itinérance et de dialogue « où la passion devient Histoire et l'Histoire, un théâtre de la passion³ ». Ce projet s'articule autour de trois rendez-vous scéniques tous réalisés par le metteur en scène, *Nell'ordine Mela* de Dacia Maraini, *Emma B. Vedova Giocasta* (le 8 juin 2018) et *Corale brechtiano*, monologue en hommage au dramaturge allemand :

Depuis quelques années, je souhaitais me concentrer sur un projet où il était possible d'insérer plusieurs spectacles. [...] L'occasion s'est présentée lorsque le Théâtre Meano est devenu disponible pour devenir le berceau dans lequel *Storie di Donne e Dialoghi di Uomini* pouvait naître et prendre vie⁴.

La mise en scène qui met en lumière l'actrice Mariella Speranza⁵ a pour ambition de parler d'un thème extrêmement actuel, la violence faite aux femmes :

Tout au long du spectacle, se dévide une histoire où la protagoniste illustre son attachement morbide pour son fils, dans lequel, au fur et à mesure que l'intrigue avance, elle voit son mari mort qui la maltraitait. [...] Nous assistons au renversement complet du mythe d'Œdipe et de Jocaste, qui fait désormais partie

¹ Salvo Miraglia, *op. cit.* : «La recitazione della Croce è vera, senza orpelli. Autentica. Le parole dell'autore grazie anche alla regia Alessio Pizzech arrivano, vibrando, dal palco alla platea e attraversano tutti. Il disegno luci ci piace. Muta dolcemente all'interno della stessa scena dando sostegno al personaggio. La figura severa di Elisabetta Furini ci accoglie a sipario aperto e ci crea quel disagio di cui è capace solo il Teatro: perché la necessità dello spettatore è quella di emozionarsi e non solo riempire la poltrona rossa » (Traduit par nous).

² Cette association est née à Bologne en 2004 puis s'est transférée en 2005 à Trente.

³ Mirco Michelon : « Mi piace pensare a un Teatro da Interpretare, dove la Passione diventa Storia e la Storia diventa Teatro di Passione », in <https://www.ildolomiti.it/cultura-e-spettacoli/2018/storie-di-donne-e-dialoghi-di-uomini>, consulté le 05/05/2020 (Traduit par nous).

⁴ *Ibid.* : « Da un po' di anni volevo mettere a fuoco un percorso in cui inserire degli spettacoli. [...] L'occasione è venuta nel momento in cui il Teatro di Meano si è reso disponibile a diventare la culla in cui Storie di Donne e Dialoghi di Uomini nasce e prende vita » (Traduit par nous).

⁵ Un extrait du spectacle est disponible sur le lien suivant. <https://vimeo.com/276094929?fbclid=IwAR11Rbss8TRvIEkhDwxB7aeZPezJTW-ljogR8G2EvN7RsrBVoiZni9S6MBQ>

de notre quotidien dans une perspective d'autodestruction de la femme qui est également très actuelle¹.

La mise en scène est extrêmement minimaliste (voir Annexe 6) : deux chaises, une console où repose non pas un portrait de son fils, mais son autoportrait, une penderie cachée derrière un rideau à frange qui occupe tout le fond de la scène. Tous ces éléments rappellent le salon bourgeois d'Emma. La scénographie porte d'autant plus sur les images projetées sur le mur du fond : on y voit l'ombre d'un homme à l'embrasure d'une porte ou des reproductions de célèbres tableaux d'Alberto Savinio (notamment *Apparizione*, 1932 ou *La fedeltà*, 1940). Le recours à la vidéo sera essentiel pour mettre en lumière la transformation d'Emma. Dos au public, Emma défait ses cheveux, se maquille. Une caméra filme ses moindres gestes et les projette en double sur le mur du fond à travers le rideau à frange qui découpe cette image en sections multiples, signe de l'ambiguïté et de la multiplicité des sentiments d'Emma :

Tout cela a été confié à Mirco Michelon, metteur en scène du spectacle, et à Mariella Speranza, comédienne de la *Compagnia Italiana di Prosa* de Gênes qui s'est confrontée, en adoptant la bonne intensité et la participation émotionnelle, à un personnage polyédrique, en constante évolution, en équilibre entre la réalité et la folie qui dévide pendant l'heure du spectacle une série infinie de contrastes. Une femme, Emma B., en qui elle s'est totalement immergée, confiant à une belle voix chaude de tons et au physique convaincant, la tâche de raconter une figure complexe qui, à partir d'une situation « apparemment » réaliste, acquiert progressivement une dimension qui s'oublie dans une folie qui mélange les cartes et laisse apparaître à la fin une femme sensuelle [...]².

Enfin en 2008³, la jeune compagnie *Teatro di Legno* de Naples propose une réécriture du monologue d'Alberto Savinio à travers « un voyage dramaturgique et visuel de fort impact » (voir Annexe 6). Cette adaptation intitulée *La parola Madre* créée par

¹ Mirco Michelon, *op. cit.* : « Si dipana durante il corso dello spettacolo un racconto, dove la protagonista illustra il suo attaccamento morboso nei confronti del figlio, nel quale man mano che la vicenda prosegue rivede il marito morto che ha abusato di lei Assistiamo al rovesciamento totale del mito di Edipo e di Giocasta, che si fa ormai elemento del nostro vivere quotidiano in una prospettiva di autodistruttività al femminile anch'essa molto attuale » (Traduit par nous).

² Antonia Dialpiaz, « Emma B, la follia di una madre », *L'Adige, Quotidiano indipendente del Trentino Alto Adige*, 12 giugno 2018 : « Tutto questo è stato affidato da Mirco Michelon, regista dell'allestimento, a Mariella Speranza, attrice della Compagnia Italiana di Prosa di Genova che si è confrontata, adottando la giusta intensità e partecipazione emozionale, con un personaggio poliedrico, in continua evoluzione, in bilico fra realtà e follia che dipana nell'ora di spettacolo una serie infinita, di contrasti. Una donna, Emma B., in cui si è calata totalmente, affidando anche alla bella voce calda di toni e alla convincente fisicità, il compito di raccontare una figura complessa che partendo da una situazione « apparentemente » realistica, via via acquisisce una dimensione che scorda in una follia che mescola le carte e restituisce nel finale una donna sensuale [...] » (Traduit par nous).

³ Le spectacle fut d'abord proposé à un festival puis à partir de 2008, il part en tournée jusqu'en 2012. Ce spectacle participera à de nombreux festivals jusqu'en 2014.

Luigi Imperato et Silvana Pirone met en scène la solitude dans l'attente qui a pour conséquence de voir se répéter et se multiplier le monde solitaire d'Emma :

L'attente et la répétition, l'un et le multiple : l'attente du retour à la maison d'un fils, Millo, qui pour sa part a toujours essayé de reproduire et répliquer la figure de la mère chez des femmes plus âgées que lui. Une mère répliquée en trois exemplaires l'attend, car un seul corps ne suffit pas pour raconter les tourments et les conflits qui remuent dans l'utérus, s'agitent dans le sein maternel. Multipliés sont les cadres, icônes presque votives, que la femme, répliquée en trois, accroche dans la pièce : ils représentent tous son fils. De surcroît, la triplification scénique d'Emma, en travesti, connote sa silhouette en multipliant ses névroses et en détaillant sa nature ; une nature qui saurait être réprimée et mise de côté dans une armoire telle une robe ancienne et usée, mais qui veut plutôt sortir et raconter son histoire¹.

Par un jeu sur l'hermaphrodisme et la Psyché, Emma se change en homme et montre toute sa rudesse, sa force de caractère et son absence de féminité. La vision triple, quant à elle, fait apparaître le fantôme de Millo qui la hante, fait entendre ses voix intérieures, tantôt sages, tantôt rebelles, mais toujours chargées d'angoisse, comme l'explique Luigi Imperato et Silvana Pirone :

Notre spectacle explore ce monde maternel à travers trois hommes qui jouent des femmes. Le déni du rôle de la féminité est dit par des voix masculines qui tentent d'échanger leur sexe.

Emma semble régler ses comptes avec une réalité désolante qui n'accueille pas ses cris suffoqués dans ses soupirs, et essaie d'y échapper par ce qu'elle considère comme son acte le plus puissant : la naissance d'un homme, un mâle. La réalité de cet homme et de ce qu'il a signifié et signifie pour elle (y compris le péché comme affirmation) semble à chaque instant faible et plus proche d'un fantôme que d'une personne. Son univers apparaît comme une mise en scène du rituel de l'attente maternelle pour échapper à une solitude mortelle².

¹ Michele Di Donato : « L'attesa e la ripetizione, l'uno e il molteplice: si attende il ritorno a casa di un figlio, Millo, che da parte sua ha sempre cercato il riprodursi e il replicarsi della figura materna in donne più grandi. Ad attenderlo una madre replicata in triplice copia, giacché un corpo solo non basta a raccontare tormenti e conflitti che s'agitano in ventre materno. Moltiplicati sono i quadretti, quasi icone votive, che la donna replicata in tre appende nella stanza: rappresentano tutte il figlio. La triplicazione scenica, per giunta in travesti, di Emma ne connota la figura moltiplicandone le nevrosi, dettagliandone l'indole; un'indole che non può esser repressa e accantonata in un armadio come un abito vecchio e sdrucito, ma che anzi vuol venir fuori e raccontarsi. », in <http://www.teatro99posti.com/la-parola-madre/>, consulté le 05/05/2020 (Traduit par nous).

² Luigi Imperato et Silvana Pirone, « Note di regia » : « Il nostro allestimento esplora questo mondo materno attraverso tre uomini che recitano donne. La negazione del ruolo della femminilità viene pronunciato da voci maschili che tentano di invertire il proprio sesso. Emma sembra fare i conti con una realtà désolante che non accoglie le sue urla soffocate in sospiri, e cerca di sfuggirne attraverso quello che ritiene il suo atto più potente: la messa al mondo di un uomo, maschio. La realtà di questo uomo e di quello che per lei ha significato e significa (compreso il peccato come affermazione) sembra in ogni momento labile e prossima più ad un fantasma che ad una persona. Il suo mondo pare una messa in scena rituale dell'attesa materna al fine di evadere da una mortifera solitudine. », in <http://teatrodilegno.blogspot.com/2011/08/normal-0-14-false-false-false.html>, consulté le 05/05/2020 (Traduit par nous).

Cette solitude permet donc à Emma de rejouer sans cesse cette attente du fils et de pratiquer le jeu théâtral. Mais contrairement à Alberto Savinio, sa théâtralité se rapproche du théâtre napolitain de la seconde moitié du XX^e siècle, comme l'indique le critique Francesco Scotto :

C'est un grand spectacle de mise en scène parce que ceux qui le signent, Silvana Pirone et Luigi Imperato, laissent leurs maîtres entrer dans le spectacle sans rendre la mise en scène le moins du monde lourde, ni, si je peux me permettre le néologisme, « épigonale ». On voit Monetta, on voit Nekrosius, mais on voit surtout l'originalité, l'originalité de deux metteurs en scène : inventifs et précis, ils divisent harmonieusement le texte en scènes dialoguées qui alternent avec des scènes oniriques pleines de mouvements parfaits et de belles idées. Les metteurs en scène semblent avoir parfaitement assimilé la véritable leçon du théâtre du XX^e siècle où le texte est un lieu de rencontre entre la séduction des mots et l'énergie de la mise en scène¹.

Ainsi le spectacle « en usant au mieux des multiples possibilités qu'offre la mimesis théâtrale² » fait parler les corps des comédiens à travers des gestes mécaniques, comme le balancement incessant des têtes de ces vieilles femmes ou des chorégraphies au rythme des musiques de Ludwig van Beethoven à René Aubry, en passant par Rossini ou le thème musical de Pinocchio (version télévisée signée Luigi Comencini et orchestrée par Fiorenzo Carpi). De ce jeu multiple, le comique et la gravité cohabitent et laissent au spectateur la libre interprétation de trouver un sens :

La mimésis du théâtre intervient — excellemment orchestrée par une direction intelligente — en jouant sur les images du déguisement et de l'évocation, en allégeant avec le panache efficace et jamais excessif des acteurs sur scène, la représentation d'un thème en lui-même rude et qui au contraire est chargé d'ironie, voire grotesque, surtout dans la scène où les trois mères (qui ne font plus qu'une) jouent aux cartes, créant un effet particulièrement absurde³.

¹ Francesco Scotto, « La parola madre. Uno spettacolo da non perder » : « È un grande spettacolo di regia perché coloro che lo firmano, Silvana Pirone e Luigi Imperato, fanno entrare nel loro spettacolo i loro Maestri senza rendere la messa in scena minimamente pesante, né, se posso permettermi il neologismo, "epigonale". Si vede Monetta, si vede Nekrosius, ma si vedono soprattutto le loro mani, le mani dei due registi: inventivi e precisi, dividono in maniera armonica il testo in scene dialogate alternate a scene oniriche piene di movimenti perfetti e di belle idee. Sembrano aver assimilato alla perfezione, i registi, la vera lezione del teatro del Novecento in cui il testo è un luogo d'incontro fra la seduzione delle parole e l'energia della messa in scena », in <http://teatrodilegno.blogspot.com/search/label/Recensioni> (Traduit par nous).

² Michele Di Donato, *op. cit.* : « sfruttando al meglio le molteplici possibilità offerte dalla mimesi teatrale » (Traduit par nous).

³ *Ibid.* : « La mimesis del teatro interviene – ottimamente orchestrata da una regia intelligente – giocando sulle immagini del travestimento e dell'evocazione, alleggerendo col brio efficace e mai eccessivo degli attori in scena, il rappresentarsi di un tema di per sé scabroso e che invece si vena di ironia quando non

Cependant, même si la trame savinienne est respectée et que la mise en scène est réussie, le texte ne fait plus entendre la prose poétique de l'artiste au regret de certains critiques :

Certes, le spectacle nous est présenté comme une « trahison gratuite de... », mais il aurait mieux valu, peut-être, préserver au moins l'atmosphère de la prose de Savinio et de ne pas se concentrer, dramaturgiquement, sur une écriture parfois « facile » [...]¹.

Mais au regard de ce choix dramaturgique, les critiques saluent ce spectacle et la bravoure de cette jeune compagnie, comme Anita Curci :

Un spectacle vraiment remarquable, digne d'un large public, remarquable à bien des égards, pour la dramaturgie, la mise en scène, la scénographie, et pour l'engagement des comédiens, Danilo Agutoli, Fedele Canonico et Domenico Santo, qui se fondent, sans hésitation ni maladresse, dans l'âme d'Emma, en mettant en valeur la polyvalence de l'essence humaine et la grandeur de l'amour².

Ou Andrea Pocognich :

La dramaturgie de Savinio, déjà bouillonnante d'échos du théâtre de l'absurde, devient encore plus dans ce cas matière vivante dans des bouches napolitaines capables de la mâcher avec habileté et d'organiser autour et à travers elle une vision rigoureuse et dérangeante de mise en scène : le choix chromatique des costumes (tout en rouge), le violet des meubles, les lumières à forte charge expressive, l'alternance habile des registres comiques avec des moments plus ambigus et réflexifs. Le tout calibré par trois jeunes acteurs, mais de haut niveau (outre Santo, il y a Fedele Canonico et Salvatore Veneruso), à qui le public n'hésite pas à montrer sa reconnaissance en remplissant le chapeau³.

addirittura di comicità farsesca, segnatamente nella scena in cui le tre madri (che poi sono una) giocano a carte creando un effetto nonsense particolarmente ridanciano. » (Traduit par nous)

¹ Francesco Scotto, *op. cit.* : « È vero, lo spettacolo ci viene presentato come "libero tradimento da...", ma sarebbe stato più bello, forse, conservar almeno le atmosfere della prosa di Savinio e non puntare, drammaturgicamente, su una scrittura a volte « facile » [...] » (Traduit par nous).

² Anita Curci, 11 novembre 2008 : « Un lavoro davvero notevole, degno d'un vasto pubblico, apprezzabile sotto ogni punto di vista, per la drammaturgia, la regia, la scenografia, e per l'impegno degli attori, Danilo Agutoli, Fedele Canonico e Domenico Santo, che si sono calati, senza remore o impacci, nell'anima di Emma, rendendo al massimo la polivalenza dell'essenza umana e la grandezza dell'amore. », in <http://teatrodilegno.blogspot.com/search/label/Recensioni>, consulté le 05/05/2020 (Traduit par nous).

³ Andrea Pocognich, «La parola Madre da Savinio : N. stoccolma », Aprile 2014 : « La drammaturgia di Savinio già ribolle di echi da teatro dell'assurdo, ma in questo caso diventa ancor più materia viva in bocche partenopee capaci di masticarla con destrezza e di organizzarvi intorno e attraverso anche una visione registica rigorosa e conturbante: le scelte cromatiche dei costumi (tutti in rosso), il porpora dei mobili, le luci dalla forte carica espressiva, l'abile alternanza dei registri comici ad alcuni momenti più ambigui e riflessivi. Il tutto calibrato da tre attori giovani, ma di alto livello (oltre a Santo ci sono Fedele Canonico e Salvatore Veneruso), ai quali infatti il pubblico non esita a dimostrare l'apprezzamento riempiendo il cappello », in <https://www.teatrocritica.net/2014/04/taccuino-critico-savinio-il-futuro-e-stoccolma/>, consulté le 05/05/2020 (Traduit par nous).

Et Ileana Bonadies :

Dans une dimension scénique où on semble reconnaître des ambiances caravagesques, où le gris et le rouge éclairent la scénographie ainsi que la faible flamme des bougies et des lumières qui illuminent la scène, trois hommes austères en tenue féminine, et interprétés avec une extrême efficacité par les talentueux Fedele Canonico, Domenico Santo et Salvatore Veneruso, donnent corps et profondeur, entre désespoir mais aussi hilarité, à la vie d'Emma, d'abord en tant que femme, puis en tant que mère¹.

Ajoutons qu'après ce succès auprès du public, la compagnie reçoit, en 2007, le prix *Nuove sensibilità* et une bourse de production ce qui lui permettra de partir en tournée et de proposer ce spectacle dans de nombreux théâtres jusqu'en 2014.

Emma B. vedova Giocasta reste à ce jour le texte dramatique d'Alberto Savinio le plus représenté de tout son théâtre. Certes, ce monologue, court et efficace, facilite sa représentation, mais le succès de cette pièce tient aussi dans la façon dont Alberto Savinio « évacue » le mythe antique. Alberto Savinio s'en détache, pour mieux l'observer et se l'approprier. Comme une force magnétique, cette distance fait que le mythe se rapproche du drame contemporain. Un rapprochement qui signe la fin du dramatique, la fin du tragique et même du théâtre puisque tous ces éléments se mêlent à la vie. L'entre-deux se réduit :

Les masques tombent, les murs tombent, les coulisses tombent, Dieu et les dieux se retirent, et la mer s'ouvre à tous les possibles. La boîte à joujoux colorée communique avec le monde [...]. Maintenant, le monde est un théâtre, mais un théâtre aux multiples couleurs. Maintenant, perdus et libres, à la lettre, on improvise².

¹ Ileana Bonadies, « La parola « Madre » e le sue molteplici declinazioni », *Quarta parete*, 5, febbraio 2012 : « In una dimensione scenica in cui sembra riconoscere atmosfere caravaggesche, dove sono il grigio ed il rosso a dare luce alla scenografia insieme alla fievole fiamma delle candele e dei lumini che illuminano il palco, tre uomini castigati in abiti da donna, ed interpretati con estrema efficacia dai talentuosi Fedele Canonico, Domenico Santo e Salvatore Veneruso, danno corpo e spessore, tra disperazione ma anche ilarità, alla vita di Emma, prima come donna, poi come madre », in <http://www.quartaparetepress.it/2012/02/05/la-parola-madre-e-le-sue-molteplici-declinazioni/>, consulté le 05/05/2020 (Traduit par nous).

² Giuseppe Montesano, « Il Teatro colorato di Nivasio Dolcemare », in Alberto Savinio, *La commedia dell'arte*, op. cit., p. 161 : « l'approdo finale del teatro per Savinio : la fine del drammatico e del tragico, la fine del teatro. Cadono le maschere, cadono le pareti, cadono le quinte, Dio e gli Dei vanno in pensione, e si spalanca il mare aperto del possibile. La scatola colorata dei giochi comunica con il mondo [...]. Ora, il mondo è un teatro, ma un teatro dai molti colori. Ora, perduti e liberi, si recita letteralmente a soggetto » (Traduit par nous).

Alberto Savinio nous invite donc à « appréhender la vie de la façon à la fois la plus incisive et la plus “fine”, la plus lyrique et la plus frivole »¹ et faire que « l’art *doit être* la clef de la vie². »

¹ Alberto Savinio, *Vita di Enrico Ibsen, op. cit.*, p. 9 : « Intelligere la vita nel modo più acuto e assieme più « astuto », più lirico e assieme più “frivolo” » (p. 8, pour la traduction française).

² Id., *Nuova enciclopedia, op. cit.*, p. 369 : « I Greci sono i primi [...] a capire che l’arte dev’essere la soluzione della vita » (p. 389, pour la traduction française).

ACTE III – L'ENTRE-DEUX MIS EN ŒUVRE

CHAPITRE 1. LE THÉÂTRE DE LA LOGORRHÉE

Alcesti di Samuele est sans aucun doute la pièce de théâtre la plus aboutie d'Alberto Savinio. Publiée chez l'ami éditeur Valentino Bompiani, le 27 mai 1949¹, dans le neuvième volume de la collection *Pegaso Teatrale*, elle apparaît comme une œuvre de la maturité et obtiendra en janvier 1950, le prix *Re degli Amici*.

Cependant, le fond et la forme surprennent : à la fois manifeste théâtral et pièce anti-théâtrale, théâtre de paroles et théâtre de la logorrhée, cette tragédie², qui évoque l'impossibilité du tragique, s'amuse à détourner le mythe d'Alceste, peinte par Euripide en 438 avant Jésus-Christ. Alberto Savinio fait monter sur scène une « nouvelle Alceste », à la fois témoin et victime de la Seconde Guerre mondiale³. Elle s'appelle Teresa, femme juive et épouse de Paul Goerz. En 1941, de nouvelles lois raciales entrent en vigueur en Italie qui interdisent à tous les conjoints de juifs de travailler. Pour éviter que son mari ne perde son travail, Teresa prend les devants et décide de se donner volontairement la mort en se jetant dans l'Isar. Or, nous verrons que cette mort, loin d'être un sacrifice comme dans la pièce d'Euripide, est une libération. Dans ce texte profondément nihiliste, Alberto Savinio, sur le fil de l'ironie, renverse les codes, abolit les modèles et réinvente le théâtre au regard de la crise profonde que traverse l'Occident.

Alcesti di Samuele est une pièce poétique et politique. La parole, censurée et bafouée pendant cette période sombre, reprend ses droits et en appelle à la conscience civique de chacun :

[À] sa manière c'est une poésie « civique », d'autant plus active dans un civisme supérieur et plus large, c'est-à-dire dans un supercivisme.⁴

¹ Cette pièce, comme *Capitano Ulisse*, fut éditée et non publiée dans une revue théâtrale. Ce choix lui confère une certaine importance. *Alcesti di Samuele* paraît en mai 1949 dans la revue « Sipario », quelques semaines avant *Emma B. vedova Gioscasta*.

² Dominique Budor indique que le sémantème apparaît dix-neuf fois dans le texte, in « Le personnage tragique dans la contemporanéité entre Mythe et Histoire », *Personnage tragique. Littérature, théâtre et opéra italiens*, Arzana, 14, 2012. p. 219. URL : <http://journals.openedition.org/arzana/729> (Mis en ligne le 13 juillet 2015, consulté le 2 mai 2019.)

³ À la suite de la *dramatis personae*, une didascalie indique : « Epoca presente » (époque actuelle) in Alberto Savinio, *Alcesti di Samuele e atti unici*, op. cit., p. 14.

⁴ Alberto Savinio, « Prefazione », *Tutta la vita*, op. cit., p. 12 : « [A] suo modo è una poesia "civica", per quanto operante in un civismo più alto e più vasto, ossia in un *supercivismo*. » (Traduit par nous)

Le théâtre redevient le lieu où la *polis* peut s'exprimer, car « le théâtre est notre conscience plastique. Notre conscience parlante¹ ». Alberto Savinio reprend dès lors sa conversation avec le lecteur-spectateur et l'oriente vers un nouveau théâtre en marge des conventions traditionnelles, à la frontière d'un théâtre utopique.

1.1 Un spectacle dans un fauteuil² ?

Ce texte-fleuve repose sur une longue et dense réflexion qui débute en 1947 et s'achève le 4 juillet 1948. Alberto Savinio travaille intensément et continuellement sur ce nouveau projet qu'il définit comme « une œuvre importante³ » dans son renouvellement du mythe et du genre théâtral.

Très tôt, la structure de cette pièce interroge. À commencer par l'éditeur de la pièce, Valentino Bompiani, qui met en garde Alberto Savinio sur la réception de cette pièce :

Cher Betty⁴, ton *Alceste di Samuele* me semble très beau. Je dis « me semble » non pas parce que j'ai des doutes, mais parce que je crains que tes lecteurs et spectateurs de demain en auront. [...] Continue comme cela, ne te préoccupe que de toi et des choses que tu dis. Le théâtre aussi a besoin de telles ouvertures contre la norme désormais rebattue et moribonde des fameux experts.⁵

Valentino Bompiani s'interroge, en réalité, sur le bien-fondé des longues digressions « éthico-politiques⁶ » présentes dans le texte qui pourraient mettre à mal la représentation. Elles rappellent les réflexions déjà émises par l'auteur dans les journaux, entre 1943 et 1944, et qui, en 1945, se trouvent réunies dans le recueil *Sorte dell'Europa*⁷. Or, dès le début, l'auteur a conscience et assume même cette difficulté de représentation.

¹ Id., *Alceste di Samuele e atti unici*, op. cit., p. 16-17 : « Il teatro è la nostra coscienza plastica. La nostra coscienza parlante. » (Traduit par nous)

² En référence à la pièce d'Alfred de Musset de 1832 conçu pour être *lue* et qui ne tient pas compte des conventions de la scène.

³ Lettre d'Alberto Savinio à Valentino Bompiani du 19 août 1947 in Alberto Savinio, *Alceste di Samuele*, op. cit., p. 309 : « Continuo a lavorarci con molta lena e sono contento. Ho la certezza di fare un'opera molto importante. » («Je continue d'y travailler avec beaucoup d'énergie et je suis content. J'ai la certitude de faire une œuvre très importante. » (Traduit par nous)

⁴ Surnom donné à Alberto Savinio.

⁵ Lettre de Valentino Bompiani à Alberto Savinio du 7 août 1947 in Alberto Savinio, *Alceste di Samuele*, op. cit., p. 308 : « Mio caro Betty, il tuo *Alceste di Samuele* mi pare molto bello. Dico "mi pare" non perché abbia dei dubbi io, ma perché temo li avranno i tuoi lettori e gli spettatori di domani. Devo rispedirti i fogli o trattenerli? [...] Vai avanti così, non preoccuparti che di te stesso e delle cose che dici. Anche il teatro ha bisogno di simili aperture contro l'ormai vieta e stanca convenzione degli esponenti... » (Traduit par nous)

⁶ Alessandro Tinteri, « Nota a *Alceste di Samuele* », *ibidem*, p. 304.

⁷ Alberto Savinio, *Sorte dell'Europa*, Milano, Adelphi, 2017 (1^a ed. 1977).

Il veut que cette œuvre hybride, à mi-chemin entre le texte et la représentation, entre le livre et la scène, entre la littérature et la théâtralité, révolutionne le monde du théâtre. Peu lui importe de plaire à un public¹ et encore moins de répondre aux attentes des représentations théâtrales de son temps qui, selon lui, se rapprochent toujours plus du cinéma laid et vulgaire :

La première objection que l'on me fait à cet *Alceste di Samuele*, sur lequel je travaille de toute mon âme et de tout mon cœur, est que *ce n'est pas représentable*. Pourquoi ? Le cinéma² est le bouc émissaire du théâtre. Le cinéma endosse peu à peu toute la laideur, toute la stupidité, toute la vulgarité du théâtre ; et le théâtre s'en trouve purifié. Tant que le seul répertoire, très restreint mais cependant très fort des œuvres les plus singulières et les plus nobles, se maintient au théâtre.³

Cette remarque acerbe vis-à-vis du cinéma et du théâtre de son temps souligne qu'Alberto Savinio dénonce les représentations « véristes » de son époque :

Au Théâtre, mieux qu'ailleurs, se mesure le dommage du « vérisme » : ce malentendu sur lequel jouent auteurs, metteurs en scène, comédiens, spectateurs, critiques ou soi-disant critiques ; ce refuge des imbéciles.⁴

Le théâtre, selon le dramaturge, doit retrouver le chemin de « l'art impur⁵ ». Il doit se « libérer » de ces représentations réalistes et renouer avec une expression et une langue qui lui est propre ; être un théâtre de paroles où les mots et les choses cohabitent et s'unissent au-delà « d'un lieu de choses à voir⁶ ». De ce fait, Alberto Savinio, au cœur de

¹ Lettre d'Alberto Savinio à Valentino Bompiani du 19 août 1947, in Alberto Savinio, *Alceste di Samuele*, *op. cit.*, p. 309 : « Mi dici di continuare a lavorare "come sento". Ma lo sai bene che io non ho mai avuto la preoccupazione del « pubblico ». (« Tu me dis de continuer à travailler « comme j'en ai envie ». Or, tu sais bien que je n'ai jamais eu la préoccupation du « public », traduit par nous.)

² Dans une lettre de Valentino Bompiani du 15 décembre 1947, l'éditeur évoque justement la présence du cinéma dans la pièce : «Troisième élément, sa cinématographie, c'est-à-dire le nouage naturel et le développement de l'intrigue, selon un discours qui peut aussi se traduire en motifs élémentaires » (« Terzo elemento, la sua cinematografabilità, e cioè il naturale annodarsi e svilupparsi della trama, secondo un discorso traducibile anche in motivi elementari. », *ibidem*, p. 310, traduit par nous).

³ Alberto Savinio, « Come nacque Alceste di Samuele », *Sipario*, maggio 1947 : « La prima obiezione che mi sento fare a questa *Alceste di Samuele*, alla quale sto lavorando con tutta l'anima e con tutto il cuore, è che *non è rappresentabile*. Perché? Il cinematografo è il capro espiatorio del teatro. Il cinematografo si prende a poco a poco tutto il brutto, tutto lo stupido, tutto il volgare del teatro ; e il teatro ne rimane purificato. Finché il solo repertorio rimarrà al teatro, molto ristretto ma molto forte pure, dei lavori più singolari e più alti » (Traduit par nous).

⁴ Id., « Il Teatro è fantasia », *Palchetti romani*, *op. cit.*, p. 19-20 : « Nel Teatro meglio che altrove si misurano i danni del « verismo » : questo equivoco su quale giocano autori, direttori di teatro, attori, pubblico, critici o sedicenti tali : questo rifugio degli imbecilli. » (Traduit par nous)

⁵ *Ibidem*, p. 18 : « Tra le forme d'espressione, il Teatro è una delle più impure » Si l'adjectif « impur » est associé au théâtre, c'est parce que ce dernier regroupe différentes formes d'expression artistique.

⁶ *Ibidem*, p.20 : « nel luogo delle cose da vedere. » (Traduit par nous)

ce texte dramatique, propose une double lecture que Valentino Bompiani remarque très vite :

Tu disais que, pour la représentation, la Comédie pourra être réduite en fonction des besoins. Je pense qu'il n'est pas nécessaire que tu fasses ces coupes, autrement dit que tu distingues, en écrivant de manières différentes, les digressions, appelons-les comme ça, en offrant ainsi de ton propre chef au lecteur une double trame de lecture. J'aime cette idée, non pas pour des raisons pratiques, mais pour des raisons intimes. J'aime l'idée d'un livre à deux niveaux et il me semble que cette idée te ressemble.¹

Ce double niveau de lecture épouse le caractère singulier de l'artiste : ses mots, ses sons, ses images s'expriment dans cette œuvre double et complexe, créant ainsi une forme hybride qui rappelle celle d'Euripide qu'Alberto Savinio désigne comme « modèle intellectuel » et dont il procède à la relecture minutieuse de sa Tragédie² entre 1940 et 1943.

Cette lecture à deux niveaux fait fusionner la littérature et le théâtre. Les lettres mentionnées plus haut de Valentino Bompiani l'annoncent puisque l'éditeur associe, toujours à cette œuvre, le lecteur et le spectateur, la comédie au livre. Voyons comment s'opère cette fusion.

Tout commence par un projet théâtral intitulé « Alceste » retrouvé par Annamaria Cascatta dans le fonds Alberto Savinio conservé au *Gabinetto Vieusseux* de Florence. Ce projet se compose de « sept feuilles manuscrites seulement sur le recto avec quelques effacements et deux croquis au crayon pour une éventuelle scénographie³ ». Ce manuscrit esquisse « une farce tragique⁴ » proche de la tragi-comédie d'Euripide que Gavino Piga résume ainsi :

Admète est ici un roi mourant qui accepte de continuer à vivre uniquement pour le bien du royaume et sur l'insistance de ses ministres. L'accord conclu avec

¹ Lettre de Valentino Bompiani à Alberto Savinio, 15 décembre 1947, in Alberto Savinio, *Alceste di Samuele*, op. cit., p. 310 : « Tu dicevi che nella rappresentazione la Commedia potrà esser tagliata secondo le esigenze. Penso se non sia opportuno che tu stesso faccia quei tagli e cioè distingua, scrivendo in modi diversi, le, chiamiamole così, divagazioni, dando in tal modo tu stesso al lettore una doppia trama di lettura. La cosa mi piace, non per ragioni pratiche, ma per ragioni intime. Mi piace l'idea di un libro a due piani e mi sembra che questa idea ti assomigli. » (Traduit par nous).

² Euripide, *Alceste*, 438 av. J-C.

³ Annamaria Cascatta, *L'«Alceste di Samuele» di Alberto Savinio: una tragedia moderna*, dans *Studia classica Iohanni Tarditi oblata*, a cura di L. Belloni - G. Milanese - A. Porro, Milano, Vita e Pensiero, 1995, tomo II, p. 1442 : « Sette fogli manoscritti solo sul recto con alcune cancellature e due schizzi a lapis per una possibile scenografia » (Traduit par nous).

⁴ Gavino Piga, « Vidi il rovescio del mio atto. Il morire di Alceste e il teatro di Alberto Savinio » in *Oblito*, IV, 13, p. 78.

l'Ange de la mort est donc un compromis politique : il permettra le salut du royaume par celui du roi, à condition toutefois qu'un membre de sa famille se propose en remplacement. Tout le monde se dérobe : quand l'Ange arrive, il ne trouve que la jeune fille d'Admète prête à mourir, mais, « après une courte hésitation, il décide de ne pas la prendre. La petite effrayée court chez sa mère. L'Ange la suit » et de là, la tragédie qui semble devoir se consommer dans une scène à fort impact visuel : « La scène s'assombrit. Salut à Admète. La lumière s'éteint. Alceste figée dans son geste. Admète n'est plus là. Il y a Thanatos. Intriguée. », tandis que les parents assistent à la scène, vissés au proscenium. Au début de l'acte II, Hercule arrive et demande l'hospitalité, répétant fidèlement le schéma d'Euripide : le banquet, *la gaffe* et l'intention de se racheter. Dans l'Hadès, imaginé comme une sorte de maison de convalescence, Hercule délivre Alceste (qui cependant le suit sans enthousiasme, tandis que les autres morts refusent d'être emmenés) et la ramène voilée au palais, où seule sa petite fille la reconnaît immédiatement. Ici aussi, la revenante ne peut pas parler parce qu'elle est encore liée à l'Hadès, mais « elle parlera, à l'exception du souvenir de ce qu'elle a vu et dont elle ne peut rendre compte ». La scène se termine en une ébauche de salut ambigu prononcé par Hercule, présage d'inquiétudes encore à venir, devant « les personnes présentes qui se dissimulent » : « Pas la peine de se cacher [...]. Et vous aussi, vous le saurez, non pas par elle qui, en votre présence, ne parlera pas, mais vous les [sic] verrez dans vos maisons¹.

Sur ces feuillets se retrouvent la trame et les personnages principaux de la pièce d'Euripide. On remarque aussi une bribe de la pièce définitive puisque s'entrevoit déjà l'intrigue politique, le royaume d'Hadès, perçu comme une maison de convalescence, et la mise en avant du protagoniste Hercule. Cependant, Alberto Savinio renonce à ce projet théâtral pour revenir à la narration.

En 1944, l'écrivain a, en effet, le projet de constituer un recueil de nouvelles intitulé *Tutta la vita*. Paola Italia a reconstitué l'*Urtext* de ce troisième recueil créé par l'auteur. Elle indique que dans la première table des matières, constituée par Alberto Savinio,

¹ Gavino Piga, *L'Alceste di Euripide nell'Alceste secondo Alberto Savinio*, Torino, Academia University press, 2016, p. 8-9 : « Qui Admeto è un re morente che accetta di continuare a vivere solo per il bene del regno e su insistenza dei suoi ministri. L'accordo stipulato con l'Angelo della morte è dunque un compromesso di natura politica: consentirà la salvezza del regno tramite quella del re a condizione però che un membro della sua famiglia si offra come sostituito. Tutti si tirano indietro: quando l'Angelo giunge trova solo la figliuola di Admeto disposta a morire ma, « dopo breve esitazione, decide di non prenderla. La bambina spaventata corre da sua madre. L'Angelo la segue » e di qui la tragedia, che pare doversi consumare in una scena dal forte impatto visivo : « La scena si abbuia. Saluto a Admeto. Spegne luce. Alceste rimasta nel suo gesto. Admeto non c'è più. C'è Tanato. Perplesso. », mentre i parenti assistono incollati al boccascena. Al principio del secondo atto arriva Ercole e chiede ospitalità, ripetendo fedelmente lo schema Euripide : il banchetto, la *gaffe* e il proposito di sdebitarsi. Nell'Adè, immaginato come una sorta di clinica-convalescenziario, Ercole riscatta Alceste (che però lo segue senza entusiasmo, mentre gli altri morti rifiutano di essere condotti via) e la riporta velata nella reggia, dove solo la figliuola la riconosce subito. Anche qui la rediviva non può parlare perché ancora sacra all'Adè, ma « parlerà, salvo la memoria di ciò che ha veduto e non può riferire. » La traccia si chiude abbozzando un ambiguo congedo pronunciato da Ercole, presagio di inquietudini ancora aperte, davanti ai « presenti che si acquattano » : « Inutile nascondersi [...]. E anche voi lo saprete, non da lei che coi presenti non parlerà, ma le [sic] vedrete nelle vostre case. » (Traduit par nous)

existe une brève nouvelle intitulée *Alceste di Samuele*, placée à la trentième et pénultième position, devant *Uomo tra uomini*. Dans une seconde tentative, *Alceste di Samuele* est toujours présente, mais est placée, cette fois-ci, en dernière position, après *Uomo tra uomini*¹. Le recueil publié en 1945, chez Valentino Bompiani, n'en porte plus aucune trace. Le projet narratif s'efface aussi vite qu'il a commencé. Ces deux projets abandonnés montrent une réelle insatisfaction de l'auteur dans ces deux versions, comme l'explique Gavino Piga :

Le projet du récit d'*Alceste di Samuele* (le seul, parmi ceux initialement prévus, destiné à ne pas trouver de développement narratif), de même que l'existence d'un premier projet théâtral, également abandonné, dénoncent la perception chez Savinio d'une double insuffisance : celle d'une *Alceste*, imaginée à partir d'une trame vraisemblablement guère en mesure de satisfaire les frontières idéales de sa réflexion sur le théâtre [...], et du court récit, qui à son tour n'est plus perçu comme à même de contenir la complexité des instances adaptée à l'histoire de la Schlee — Goetz. D'où une restructuration du projet qui [...] se pose en matière d'innovation globale et radicale.²

C'est à partir de 1947 que l'écriture dramatique d'*Alceste di Samuele* reprend et associe un subtil mélange entre les contraintes du genre narratif et théâtral. Au regard du paratexte, le lecteur peut noter des éléments qui s'apparentent davantage à une œuvre littéraire qu'à une œuvre théâtrale. La pièce n'est pas découpée en acte, mais se partage entre une première et une seconde partie, comme dans un roman. De plus, l'épigraphe qui précède la pièce évoque davantage le rapport à l'écriture qu'à la représentation :

Aujourd'hui, dimanche 4 juillet 1948, je commence la version définitive d'*Alceste di Samuele*. Arnaldo Böcklin commençait aussi ses peintures le dimanche. Je suis heureux d'être en accord avec cet homme extraordinaire.³

¹ Paola Italia, « Note ai testi » in Alberto Savinio, *Casa « La Vita » e altri racconti*, op. cit., p. 970-971.

² Gavino Piga, op. cit., p. 13 : « Sia il progetto racconto Alceste di Samuele (l'unico, tra quelli inizialmente previsti, destinato a non trovare sviluppo narrativo), sia l'esistenza di un primo progetto teatrale, anch'esso abbandonato, denunciano in Savinio la percezione di una duplice insufficienza : dell'*Alceste*, immaginata su una traccia verosimilmente non più in grado di soddisfare le frontiere mature della sua riflessione sul teatro, come diremo, e della narrazione breve, a sua volta non più sentita come capace di contenere la complessità delle istanze congeniali alla vicenda degli Schlee-Goetz. Da qui una ristrutturazione del progetto che [...] si pone in termini di innovazione globale e radicale » (Traduit par nous).

³ Alberto Savinio, *Alceste di Samuele*, op. cit., p. 13: « Oggi, Domenica 4 luglio 1948, inizio la stesura definitiva di *Alceste di Samuele*. Anche Arnaldo Böcklin cominciava i suoi quadri di domenica. Sono contento di essere d'accordo con questo uomo straordinario » (Traduit par nous).

Pour cette version définitive, Savinio tente d'« alléger » son texte en se souciant davantage de la future publication que des conventions que suppose une éventuelle représentation par l'ami comédien Lamberto Picasso :

C'est un travail de polissage que je fais surtout pour la version destinée à être publiée dans le livre. Bon nombre de ces corrections et de ces changements sont signalés sur la copie que vous avez. Maintenant que le travail est terminé, je vois très clairement et très précisément ce qui devra être retiré du texte scénique, et tout aussi clairement et précisément, je vois le noyau scénique qui restera¹.

Ce « travail de discrimination² » montre qu'il sera nécessaire de créer deux textes à partir de la même pièce : un texte destiné à la publication, sorte de « spectacle dans un fauteuil » et un autre pour la scène. En effet, Guido Salvini, dans une lettre du 14 octobre 1949, évoque la difficulté de le représenter dans l'état :

Je crois qu'avant de couper, il est nécessaire de revoir toute la conception dramatique de l'œuvre³.

Or, Alberto Savinio ne changera rien et gardera ses deux niveaux de lecture au cœur même du texte. C'est ainsi que le soir de la première représentation de cette pièce, au *Piccolo Teatro* de Milan, en juin 1950, Giulio Trevisani dira qu'Alberto Savinio a voulu « représenter un livre plutôt qu'un texte scénique⁴ ». Enrico D'Alessandro, plus féroce encore, écrira :

Savinio a confondu son public avec les feuilles blanches sur lesquelles il déverse habituellement le flot de sa pensée. Il a transformé sa plume en voix et a encadré ses dessins dans le proscenium. Mais tout cela reste de la littérature, du jeu, de l'acrobatie.⁵

¹ Lettre d'Alberto Savinio à Lamberto Picasso, le 21 septembre 1948, *ibidem*, p. 317 : « È un lavoro di levigatura che faccio soprattutto per la versione destinata alla pubblicazione in libro. Comunque, molte di queste correzioni e molti di questi mutamenti vanno riportati sulla copia che ha lei. Ora che il lavoro è completo, io vedo molto chiaramente e molto precisamente ciò che bisognerà togliere dal testo scenico, e altrettanto chiaramente e precisamente vedo il nucleo scenico che rimarrà » (Traduit par nous).

² *Ibidem* : « E mi sono convinto che questo lavoro di discriminazione si potrà fare molto facilmente. » (Traduit par nous)

³ Lettre de Guido Salvini à Alberto Savinio, le 14 Octobre 1949, *ibidem*, p. 324 : « Ritengo che prima di tagliare occorra rivedere tutto il disegno drammatico dell'opera. » (Traduit par nous)

⁴ Giulio Trevisani, « *Alceste di Samuele* di Alberto Savinio », *L'Unità*, Milano, 2 giugno 1950 : « Rappresentare un libro invece che un copione. » (Traduit par nous)

⁵ Enrico D'Alessandro, « *Alceste di Samuele* di Alberto Savinio », *L'Italia-Milano*, 2 giugno 1950 : « Savinio ha confuso il suo pubblico con le cartelle bianche in cui è solito riversare la piena del suo pensiero e ha mutato la penna con la voce e ha inquadrato i suoi disegni nell'arcoscenico. Ma tutto questo è rimasto letteratura, gioco, acrobatismo. » (Traduit par nous)

Les critiques n'ont pas compris que dans cette nouvelle proposition théâtrale se révèlent le polymorphisme et l'ambiguïté de l'artiste. Ce texte est un manifeste pour un théâtre tout de paroles : de la parole incarnée à la parole plastique.

Cette pièce atypique est un véritable « divertissement littéraire¹ » qui bouscule les codes du théâtre et propose une structure, en apparence, anti-théâtrale. On remarque, tout d'abord, une remise en cause du personnage théâtral. Au regard de la *dramatis personae*, les personnages s'apparentent plus à des êtres de papier qu'à des êtres incarnés. Seuls Paul Goerz, ses enfants Ghita et Claus ou les domestiques sont des êtres en chair et en os. Les autres, comme Teresa Goerz, la Mère, le Père sont des « portraits parlants ». Le recours à cet objet vivant permet notamment de garder intacte la teneur du propos tout en multipliant son mode d'expression. Au début de la première partie, Paul Goerz trouve au pied du portrait de Teresa, une lettre écrite de sa main qui lui explique les raisons de son suicide. La lecture de cette lettre par son mari permet à Teresa de faire entendre sa voix :

GOERZ — « Pendant que tu liras cette lettre, tu auras la sensation d'entendre ma voix. N'avons-nous pas dit que ce portrait parlait² ? »

Teresa, pourtant absente de la scène, se trouve représentée par la voix de son mari, qui, très vite, laissera la place à son portrait pour s'exprimer. Ainsi l'épouse, par cette double manifestation, multiplie les supports qui assument ses mots et son langage. Une façon originale de jouer sur la métathéâtralité et le rapport comédien-personnage.

Franklin Roosevelt qui joue le rôle d'Hercule est, quant à lui, un mort-vivant qui déambule sur un socle à roulette. Le directeur du Kursaal des morts est un « personnage invisible » dont on n'entend que la voix. Les objets parlent aussi. Le Haut-parleur, par exemple, qui dans la première partie de la pièce ne cesse de répéter la même litanie : « Le deuil ne doit pas apparaître dans cette maison ! »³

Cette présence du personnage qui ne se manifeste que par la voix discrédite tout jeu corporel du comédien. Alberto Savinio souhaite que le spectateur écoute plus qu'il ne voit et renforce l'idée d'un détachement volontaire par rapport au théâtre vériste.

¹ Mario di Giuseppe, « Conversazione con Luca Ronconi », *Quaderno di sala* a cura di Claudio Longhi et Simona Piccioni, Teatro di Roma, 1999, p. 240 : « Il puro gioco letterario » (Traduit par nous)

² Alberto Savinio, *Alceste di Samuele*, *op. cit.*, p. 43 : « GOERZ - Mentre tu leggerai, ti sembrerà udire la mia voce. Non dicevamo che questo ritratto è parlante? » (Traduit par nous)

³ *Ibidem*, p. 71 : « ALTOPARLANTE - Il lutto non deve apparire in questa casa ! » (Traduit par nous)

Mais paradoxalement, ces paroles ne sont pas là pour établir un rapport de communication entre les personnages. Bien au contraire. Le dialogue est impossible entre eux, car il se trouve toujours interrompu par les digressions et les commentaires des autres personnages présents sur scène, comme nous l'explique Luca Ronconi :

Savinio [...] dissout également [...] la structure de la conversation dramatique. En apparence, certaines répliques ressemblent à celles des salons, mais on ne doit pas s'y tromper : dans la tragédie de Savinio, le dialogue est balayé par la vague des digressions qui rompent continuellement le fil du discours. On ne peut pas évoquer à proprement parler de dialogue au sens strict au vu de la succession des interventions des différents personnages : en effet, il n'est pas possible de créer une communication dialogique entre des personnages appartenant à différents niveaux de réalité ou à différents plans existentiels. Dans *Alceste di Samuele*, il n'y a pas de véritable dialogue entre l'Auteur et ses personnages ; le flux de la conversation qui semble parfois s'entrelacer dans les murs de la maison Goetz est continuellement bloqué par les interventions du Père et de la Mère qui, uniquement perçues par l'Auteur, tissent un contre-chant-commentaire en parallèle à l'action ; incarnation troublante des « voix métalliques et sans corps » avec lesquelles « l'homme fait peur à l'homme aujourd'hui », le Haut-parleur « pénètre » dans le drame sans trouver de réels interlocuteurs ; aussi, le public est souvent implicitement évoqué par Savinio dans son œuvre en tant que véritable destinataire des débats qui, apparemment, s'adressent aux personnages du texte¹.

Cette rupture volontaire de communication, jeu ironique et anti-théâtral poussé à l'extrême, a pour but de rendre compte de la valeur performative de la parole théâtrale où le mot est action, où le geste devient voix. Par ce procédé, la « littéarité intrinsèque² » occupe l'espace. Alberto Savinio prouve à son lecteur-spectateur que « le Verbe a encore un très grand pouvoir³ », comme celui d'éveiller les consciences par le biais, par exemple, d'aphorismes :

¹ Mario di Giuseppe, « Conversazione con Luca Ronconi », *op. cit.*, p. 247 : « Savinio [...] dissolve anche la struttura del dramma-conversazione. Il piglio apparentemente salottiero di certe battute non deve trarre in inganno: nella tragedia di Savinio il dialogo è travolto dall'onda delle digressioni che spezzano continuamente il filo del discorso. A rigor di logica per l'avvicinarsi degli interventi dei diversi personaggi non si può nemmeno parlare di dialogo in senso stretto: non si può realizzare infatti comunicazione dialogica tra personaggi che appartengono a livelli di realtà o a piani esistenziali differenti. Nel *Alceste di Samuele* non si sviluppa un vero dialogo tra l'Autore e i suoi personaggi; il flusso della conversazione che a tratti sembrerebbe intrecciarsi tra le mura di casa Goetz è continuamente bloccato dagli interventi del Padre e della Madre che, non uditi se non dall'Autore, intrecciano un serrato controcanto-commento all'azione; inquietante incarnazione delle « voci metalliche e senza corpo » con le quali « l'uomo oggi fa paura all'uomo », l'Altoperlante si « incunea » nel dramma senza trovare effettivi interlocutori; o ancora il pubblico è spesso implicitamente evocato da Savinio nella propria opera come reale destinatario dibattute solo apparentemente indirizzate a personaggi del testo » (Traduit par nous).

² *Ibidem*, p. 245.

³ Alberto Savinio, *Alceste di Samuele*, *op. cit.*, p. 62 : « AUTORE - Il Verbo ha ancora un potere grandissimo » (Traduit par nous).

TERESA – Naître est un acte individuel, mourir est un acte universel¹.

Le personnage-Auteur ne cesse de marteler ce pouvoir de la parole :

AUTEUR — Voyez-vous quel pouvoir a le mot, surtout s’il tend vers l’ironie ? Des gens, comme nous, mettent tout dans le mot, vivent dans le mot, résolvent tout dans le mot. On se laisse emporter par la parole. Nous marchons, nous naviguons, nous volons portés par des mots. C’est pourquoi nous, hommes civils, c’est-à-dire hommes verbaux, avons déchargé l’action, déchargé le geste. Et un jour, très civils, c’est-à-dire très verbaux, nos propres mots perdront leur action, leur geste, c’est-à-dire le son et la formulation, et nous vivrons dans un nuage de mots informés et silencieux.²

En cette période troublée, le verbe est une arme pour défendre les idées et la liberté. Alberto Savinio nous livre ici son *Ultima verba* où la parole « oblitère le drame, le rend caduc³ ».

Son héroïne Alceste-Teresa se réjouit aussi de cette bataille gagnée par la parole :

TERESA — J’ai pu moi aussi terminer un discours. Finalement. Pour la première fois. Comme je le voulais. Et toi — toi et le monde entier — étiez autour de moi pour entendre. Quel succès ! Mon premier succès. C’est le dernier⁴.

Mais cette structure, en apparence anti-théâtrale, se révèle être un bijou de la métathéâtralité. En substituant le prologue tragique par le dialogue entre le Spectateur et le Haut-parleur, Alberto Savinio expose d’entrée de jeu son manifeste pour une révolution théâtrale fondée sur les mots et les choses qui met l’homme à nu :

HAUT-PARLEUR – Le théâtre nous retransmet, en images et en sons, cette reconstitution effrayante de nous-mêmes, que la conscience sait à peine évoquer,

¹ *Ibidem*, p. 189 : « TERESA – Nascere è un atto individuale, morire è un atto universale. » (Traduit par nous)

² *Ibidem*, p. 50 : « AUTORE - Vede che potere ha la parola, specie se varia, ironica? Gente come noi mette tutto nella parola, vive nella parola, risolve tutto nella parola. Ci facciamo portare dalla parola. Camminiamo, navighiamo, voliamo portati dalle parole. È per questo che noi, uomini civili, ossia uomini verbali, abbiamo dimesso l’azione, dimesso il gesto. E un giorno, civilissimi, ossia verbalismi, le nostre stesse parole perderanno la loro azione, il loro gesto, cioè a dire suono e formulazione, e vivremo dentro una nube di parole informate, silenti. » (Traduit par nous)

³ Marie-José Tramuta, « Le “Kursaal des Morts” dans *Alceste di Samuele* d’Alberto Savinio », *La Mort à l’œuvre. Représentations et mises en intrigue de la mort en littérature*, Transalpina, 5, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2001, p. 119.

⁴ Alberto Savinio, *Alceste di Samuele*, *op. cit.*, p. 62 : « TERESA - Anch’io sono riuscita a portare al termine un discorso. Finalmente. Per la prima volta. Così come volevo. E tu - tu e il mondo intero - mi stavate intorno a sentire. Che successo ! Il mio primo successo. È l’ultimo. » (Traduit par nous)

sans images ni sons. Le théâtre est notre conscience plastique. Notre conscience parlante¹.

Par un jeu intermédial entre peinture et musique, le dramaturge mobilise toute notre imagination pour mieux nous faire entendre et comprendre les paroles proférées sur scène.

La puissance évocatrice du tableau de Teresa, le portrait du Père et de la Mère, ces « personnages enfermés à l'intérieur des silhouettes peintes de chaque côté de la scène² » en sont des exemples tangibles. Mais l'élément le plus représentatif de ce jeu visuel et auditif est sans aucun doute le « kursaal des Morts ». Ce royaume, composé d'objets insolites (un bureau qui se déplace seul, un livre qui s'ouvre de lui-même à la page voulue) et d'âmes errantes, plonge la seconde partie de la pièce dans le « noir total³ ». Par l'absence de lumière scénique, le spectateur est obligé de se représenter cet univers aux bruits multiples. Seul le lecteur est aidé : Alberto Savinio lui fournit, en didascalie, des descriptions des lieux qui rappellent, comme le souligne Dominique Budor, *l'Île aux morts* de Böcklin, auquel l'auteur fait référence en exergue de son texte⁴. Ce peintre devient ainsi « une sorte de prédécesseur revendiqué, de sorte que cette intertextualité et ce rapport entre les arts élargissent l'image mentale de la compréhension critique⁵ ». Plongé dans le noir total pendant quelques minutes, le spectateur éprouve ce qu'est le drame alors que « [son] temps est tout à fait stérile en matière de dramatisme⁶ » :

Tout drame est une descente aux Enfers, — une « saison en enfer » [...] : pour « l'éprouver », il importe de s'enfermer dans cette obscurité nécessaire, à la manière du photographe qui, pour voir l'image sur sa plaque, doit cacher sa tête sous un drap noir. Est-ce clair ? Le drame est deuil : pour « l'honorer », il faut assumer aussi les signes extérieurs du deuil⁷.

¹ Id., *op. cit.*, p. 16-17 : « ALTOPARLANTE – Il teatro ci ridà, in figure e suoni, quella spaventosa ricostituzione di noi stessi, che la coscienza sa appena rievocare, e senza figure né suoni. Il teatro è la nostra coscienza plastica. La nostra coscienza parlante » (Traduit par nous).

² *Ibidem*, p. 14 : « Personaggi chiusi dentro sagome dipinte ai lati della scena » (Traduit par nous).

³ *Ibidem*, p. 117.

⁴ *Ibidem*, p. 133 : « Roosevelt continua a fissare la scrivania, ma ha l'espressione di Böcklin nell'*Autoritratto con la Morte* : ascolta altrove. »

⁵ Dominique Budor, « Le personnage tragique dans la contemporanéité entre Mythe et Histoire », *op. cit.*, p. 235.

⁶ Alberto Savinio, « Dramma », *Nuova enciclopedia, op. cit.*, p. 122 : « il nostro tempo è particolarmente infertile al drammatismo » (p.140, pour la traduction française).

⁷ *Ibidem*, p. 123 : « Ogni dramma è una discesa all'inferno, ogni dramma è una saison en enfer [...] : per sentire il dramma [...] bisogna chiudersi nel necessario buio, come il fotografo per vedere l'immagine sulla lastra si deve nascondere la testa sotto un panno nero. Ci siamo capiti? Il dramma è lutto e per

Nous verrons, quand il sera temps d'évoquer la mise en scène de ce spectacle, que le public n'appréciera pas d'être plongé dans le noir et vivra cette expérience comme un acte de provocation de la part de l'auteur.

Luca Ronconi remarque aussi un autre aspect de la métathéâtralité. Celui de reproduire un spectacle en train de se faire, mettant à mal le texte original :

L'élément structurellement plus original d'*Alceste* est qu'il se présente en fait comme un drame qui, glissé de la main de l'auteur, est réalisé sous les yeux des spectateurs comme une négation du « projet » dont il est né¹.

Ainsi par ce jeu volontaire de « sabotage », Alberto Savinio nous indique que le processus de création est plus important que le résultat final ; que les questions sont plus importantes que les réponses. Il nous fait donc partager une prémisse de tout spectacle théâtral, celle du *Hic et Nunc*. Le personnage qui met en avant ce jeu audacieux est le personnage-auteur. L'écriture intermédiaire d'Alberto Savinio, prise en étau entre théâtre et littérature, s'exprime à travers ce personnage qui est « le responsable, ou plus précisément le créateur de ce qui se produit dans cet espace² ». Cette invention dépasse le célèbre personnage pirandellien, puisque sous la plume d'Alberto Savinio, il devient cet être hermaphrodite, à la fois homme de lettres et homme de théâtre :

AUTEUR — Mais je connais ces mots... J'ai dit ces mots... Je les ai aussi écrits. Un grand nombre de fois³.

Cet être double incarne à la fois le pouvoir du verbe et le pouvoir de la parole. Il trouve sur scène, un lieu de résolution et d'exaltation du langage :

AUTEUR – C'est moi qui ai dit ces choses-là. C'est moi qui les ai pensées. Un grand nombre de fois. Je les ai pensées et je les ai dites dans un endroit comme celui-ci. Dans un théâtre. Ici, même. Et maintenant, ici, dans un théâtre, dans ce théâtre, j'écoute les choses que j'ai moi-même dites, que j'ai moi-même pensées... Comment est-ce possible ? Cela signifie que les choses que nous disons ou simplement pensons, restent. Elles restent liées à l'endroit où nous les

« onorare » il dramma bisogna vestirsi anche dei segni esteriori del lutto » (p. 140, pour la traduction française).

¹ Mario di Giuseppe, « Conversazione con Luca Ronconi », *op. cit.*, p. 242 : « L'elemento strutturalmente più originale dell'*Alceste* è che essa di fatto si presenta come un dramma che, sfuggito di mano all'autore, si viene realizzando sotto gli occhi degli spettatori come negazione del « progetto » da cui è nato » (Traduit par nous).

² Alberto Savinio, *Alceste...*, *op. cit.*, p. 43 : « Il responsabile, e per meglio dire, il creatore di quanto avviene dentro quest'ambito » (Traduit par nous).

³ *Ibidem*, p. 18 : « AUTORE - Ma queste parole io le conosco... Queste parole lo ho detto io... Le ho anche scritte. Tante volte » (Traduit par nous).

disons ou simplement les pensons. Et quand on revient à l'endroit... Le monde se remplit de plus en plus, s'épaissit de plus en plus¹.

Comme cette passerelle qui, dans la pièce, unit la salle et la scène, le personnage-auteur unit la page et le plateau :

AUTEUR – C'est un moyen. Un outil. C'est le pont entre le parterre où la reconstitution de la tragédie est attendue, et la scène où se déroule la reconstitution de la tragédie².

Voilà pourquoi, en 1999, Luca Ronconi choisit de faire entendre les didascalies dans sa mise en scène. Il fait ainsi résonner toute la littérarité du texte et sa force de représentation :

Les didascalies d'*Alceste di Samuele* ont une formulation considérablement plus riche que celle des didascalies habituelles des textes de théâtre ; elles ne se résolvent pas dans de simples indications — quoique suggestives — destinées à la mise en scène, mais sont ergoteries, élucubrations, commentaires d'Auteur sur l'histoire en cours. Les jouer permet donc de rendre compte de la « littérarité » du drame très théâtral de Savinio, en articulant davantage la relation complexe que l'auteur — personnage à part entière dans la pièce — entretient avec son propre « texte-qui-est-en-train-de-se-faire³ ».

Ce spectacle dans un fauteuil que nous propose ici Alberto Savinio est un spectacle modulable, adapté à la fois à la lecture de salon et à la représentation théâtrale, car le créateur de cette pièce en est aussi le spectateur.

Dans cette pièce polyédrique, Alberto Savinio fait appel à l'imagination et au regard critique du lecteur-spectateur. Le théâtre « corrige ce qui est faux, complète ce qui est

¹ *Ibidem*, p. 18-19 : « AUTORE – Queste cose le ho detto io. Le ho pensate io. Tante volte. Le ho pensate e le ho dette in luogo come questo. In un teatro. Qui, dunque. E ora, qui, in un teatro, in questo teatro, riascolto le cose che io stesso ho detto, io stesso ho pensato... com'è questa faccenda? Vuol dire che le cose che noi diciamo, o solamente pensiamo, rimangono. Rimangono appiccate al luogo in cui le diciamo o soltanto le pensiamo. E quando ritorniamo sul luogo... Il mondo si riempie sempre più, si addensa sempre più, s'infittisce sempre più » (Traduit par nous).

² *Ibidem*, p. 25 : « AUTORE – È un mezzo. Uno strumento. È il ponte tra la platea in cui la ricostituzione della tragedia si prevede, e il palcoscenico in cui la ricostituzione della tragedia avviene » (Traduit par nous).

³ Mario di Giuseppe, « Conversazione con Luca Ronconi », *op. cit.*, p. 245 : « Le didascalie dell'*Alceste di Samuele* hanno una formulazione notevolmente più ricca di quella delle normali didascalie dei testi teatrali; esse non si risolvono in semplici - per quanto suggestive - indicazioni date per la messa in scena, ma sono arzigogoli, elucubrazioni, commenti d'Autore sulla vicenda in atto. Recitarle consente dunque di render conto della 'letterarietà' del teatralissimo dramma di Savinio, articolando ulteriormente il complesso rapporto che l'Autore - non per nulla personaggio del copione - ha con il proprio testo-che-si-sta-facendo » (Traduit par nous).

incomplet. Le théâtre est comme les rêves. Les rêves atteignent ce que d'éveillés nous ne pouvons atteindre¹ ».

1.2 Entre Mythe et Histoire

Alberto Savinio fait du mythe non pas un point d'arrivée, mais un point de départ. Dans de nombreux écrits, le dramaturge revient à plusieurs occasions sur l'origine² d'*Alceste di Samuele*. Cette pièce naît d'une coïncidence tragique. À l'automne 1942, Alberto Savinio, alors critique musical pour un quotidien italien, assiste à une répétition de *Wozzeck* d'Alban Berg au théâtre de l'Opéra de Rome. Il est subjugué par un homme au visage profondément « tragique³ » qui n'est autre que le docteur Alfred Schlee⁴, directeur de la maison d'édition viennoise de l'opéra et qui est venu en Italie pour assister aux répétitions. Alberto Savinio demande alors des explications à un ami qui se trouve dans la salle sur la raison de cette expression :

B. me répondit : « Il avait pour épouse, une Juive. Il y a quelques mois, lorsque les lois de Nuremberg ont été durcies au point de frapper le conjoint d'un Juif ou d'une Juive, il a reçu l'ordre de divorcer ou de quitter la direction de la maison d'édition ». Ce qu'il répondit lui, je l'ignore et c'est, ici, sans importance. Mais sa femme s'est tuée, pour le libérer⁵.

Très vite, Alberto Savinio voit dans cette anecdote tragique, une ressemblance éclatante avec le destin d'Alceste. Dans le préambule de sa pièce, il écrit :

En un éclair, dans la pénombre de cette salle de théâtre je perçus l'analogie entre la mort volontaire de cette femme juive et celle de la femme d'Admète⁶.

¹ Alberto Savinio, *Alceste...*, *op. cit.*, p. 78 : « Corregge quello che è sbagliato, completa quello che è incompleto. Il teatro è come i sogni. I sogni attuano quello che da svegli non possiamo attuare » (Traduit par nous).

² Le substantif « origine » est à souligner comme point de départ de cette tragédie moderne qu'il utilise d'ailleurs comme titre pour justifier cette œuvre : « Origine di *Alceste di Samuele* », *Alceste...*, *ibidem*, p. 11.

³ *Ibidem*, p. 11 : « Il tragico della sua faccia » (Traduit par nous).

⁴ Plus Alberto Savinio relate cet épisode, plus le docteur Alfred Schlee perd son identité réelle pour devenir véritable être de fiction. Dans un premier article de 1945, publié le 21 janvier dans le journal « Il Tempo » et reproduite avec quelques variantes, le 19 octobre 1946, dans « La Lettura », ce directeur artistique se révèle être Alfred Schlee qui dans la version théâtrale perd son identité et portera les fausses initiales de P.S et poussera à l'invention de Arno Kurt auteur de l'inexistant *Stepak*.

⁵ Alberto Savinio, « Origine di *Alceste di Samuele* », *Alceste...*, *op. cit.*, p. 11 : « B. mi rispose : « Aveva per moglie un'ebrea. Pochi mesi fa, inasprite le leggi di Norimberga fino a colpire il coniuge di un ebreo o di un'ebrea, gli fu ingiunto di divorziare o di abbandonare la direzione della casa editrice ». Quello che rispose lui non lo so et qui non importa. Sua moglie, per liberare lui, si uccise. » (Traduit par nous)

⁶ *Ibidem* : « A me nella penombra di quella sala di teatro balenò l'analogia tra la morte volontaria di quella moglie ebrea e la moglie di Admeto » (Traduit par nous).

Cette anecdote est ensuite reprise au cœur du texte dramatique de la façon suivante :

AUTEUR — [... Lorsque Blod me dit : « la femme, pour libérer son mari, s'est tuée ». J'ai eu le souffle coupé. [...] Une silhouette se tenait devant moi. Grande. Transparente. Une statue en cristal... La voilà ! Même maintenant... Comment ? Personne ne la voit ?... Nettoyez vos yeux. Qu'est-ce que vous faites là ? ... Je pensai : Alceste est à nouveau née¹.

Le mythe devient dès lors une référence explicite et « s'applique aux questionnements actuels² », notamment à celui du sacrifice. Le mythe n'est plus une *fabula* antique et intemporelle, elle devient une anecdote de l'histoire contemporaine comme le remarque l'éditeur Valentino Bompiani :

Ton *Alceste* m'a tenu compagnie, tant est récurrente et adaptable sa représentation à des épisodes et des éléments de la vie quotidienne. C'est le signe premier de sa vitalité³.

En jouant sur la frontière étroite entre mythe et histoire, Alberto Savinio n'actualise pas le mythe, mais s'interroge sur son temps et crée une tension toute singulière entre mythe et histoire, comme l'explique Luca Ronconi :

Contrairement à ce qui se passe dans tant de productions dramaturgiques des années trente et quarante — de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* ou *Électre* de Giraudoux à l'*Antigone* d'Anouilh — dans l'*Alceste di Samuele*, Savinio ne traite pas tant du problème de l'actualisation du mythe, mais, en renonçant à toute concession au goût pour le pur jeu littéraire, il met en scène le conflit entre mythe et histoire⁴.

¹ *Ibidem*, p. 26 : « AUTORE - Quando Blod mi disse : « la moglie, per liberare il marito, si uccise », ero rimasto senza fiato. (...) Una figura mi stava davanti. Alta. Trasparente. Una statua di cristallo... Ecco ! Anche ora... Come ? Nessuno la vede ? ... Pulitevi gli occhi. Che state a fare qui ? ... Pensai : Alceste è rinata (Traduit par nous).

² Dominique Budor, « Le personnage tragique dans la contemporanéité entre Mythe et Histoire », *op. cit.*, p. 221.

³ La correspondance entre Alberto Savinio et Valentino Bompiani est conservée au Gabinetto Vieusseux de Florence dans l'archive dédié à l'auteur. Lettre de Valentino Bompiani à Alberto Savinio du 15 décembre 1947 reproduite dans la note sur *Alceste di Samuele* d'Alessandro Tinterri in Alberto Savinio, *Alceste di Samuele*, *op. cit.*, p. 310 : « La tua Alceste mi ha tenuta compagnia, ripetuta e applicabile com'è la sua figurazione ad episodi e ad elementi della vita quotidiana. Questo è il primo segno della sua vitalità » (Traduit par nous).

⁴ Mario di Giuseppe, « Conversazione con Luca Ronconi », *op. cit.*, p. 240 : « Contrariamente a quanto accade in tanta produzione drammaturgia degli anni trenta e quaranta - da *La guerra di Troia non ci sarà* o *Elettra* di Giraudoux all'*Antigone* di Anouilh - nell'*Alceste di Samuele* Savinio non affronta tanto il problema dell'aggiornamento del mito, ma, rinunciando a ogni concessione al gusto per il puro gioco letterario, porta in scena il conflitto tra mito e storia » (Traduit par nous).

Par sa « mort volontaire¹ », cette nouvelle Alceste n'a effectivement rien de divin ou de mythique puisque son destin ne dépend plus du *fatum* et des dieux, mais de son libre arbitre. Elle l'indique d'ailleurs dans le post-scriptum de la lettre laissée à son mari où elle répond à un adjuvant de la mort qui est venu la chercher :

TERESA – Allez-vous-en. Je ne sais pas quoi faire de vous. Si vous êtes au courant de ma décision et de l'acte que je m'appête à accomplir, vous saurez également que j'ai pris cette décision moi-même et je n'ai pas besoin d'aide. Dites-le aussi à celle qui vous a envoyé².

En vérité, l'héroïsme dont Teresa fait preuve n'est plus une valeur absolue, mais devient un moyen pour arriver à autre *chose*, comme celui de la volonté d'être :

TERESA – Au bout du compte, je suis morte par *volonté d'être*. L'effet le plus lâche de ces régimes totalitaires est qu'ils refusent à l'homme d'être³.

La tragédie n'est plus qu'un masque⁴ : c'est l'impossibilité du tragique ; la mort de la tragédie. De ce fait, Alberto Savinio opère un retournement radical dans le final par rapport à celui d'Euripide puisque son Alceste n'éprouve aucune joie à revenir parmi les vivants :

L'histoire de la deuxième Alceste s'écarte brusquement de l'histoire de la première Alceste. Mme G. n'est pas du tout heureuse d'être ramenée parmi les vivants⁵.

Le second personnage qui met en valeur ce diptyque Mythe-Histoire est Hercule, incarné par l'homme politique Franklin Delano Roosevelt :

¹ Dans le préambule de la pièce, Alberto Savinio use de cette périphrase pour qualifier l'acte d'Alceste, Alberto Savinio, *Alceste...*, *op. cit.*, p. 11.

² *Ibidem*, p. 58-59 : « TERESA – Se ne vada. Non so che farmene di lei. Se lei è al corrente della mia decisione e dell'atto che sto per compiere, saprà pure che questa decisione io l'ho presa da me e non ho bisogno d'aiuti. Lo dica pure a colei che l'ha mandato » (Traduit par nous).

³ *Ibidem*, p. 168 : «TERESA– Io, in fondo, sono morta per *volontà di essere*. L'effetto più vile di questi regimi totalitari, è che negano all'uomo di essere » (Traduit par nous).

⁴ Voilà ce que dit l'auteur à ce sujet : « AUTEUR - Ne soyez pas impressionné par la tragédie du nazisme. Plus l'homme est idiot, plus il utilise le tragique pour masquer sa propre idiotie. Comme ils y tiennent à leur idiotie tragiques, ces imbéciles tragiques ! » (Traduit par nous) (« AUTORE - Non si lasci impressionare dal tragico del nazismo. Più l'uomo è sciocco più si serve del tragico per mascherare la propria sciocchezza. E come ci tengono alla loro tragica sciocchezza questi tragici sciocchi ! », *ibidem*, p.53).

⁵ Id., « Genitori e figli », *Corriere d'informazione*, 17 gennaio 1948 : « La storia di Alceste seconda devia bruscamente dalla storia della prima Alceste. La signora G. Non è per niente contenta di essere riportata fra i vivi » (Traduit par nous).

AUTEUR – À mon avis, le personnage principal d'*Alceste* n'est pas Alceste, mais Hercule. Acte de gentillesse, de générosité, d'altruisme¹.

Le personnage-auteur va proposer au feu président des États-Unis de se glisser dans le rôle d'Hercule, car, comme il lui explique, « l'histoire d'Alceste ne se résout pas sans l'intervention d'Hercule² », même aujourd'hui :

AUTEUR — Le cas d'Alceste se répète textuellement de nos jours. À vous, donc, le rôle d'Hercule de notre temps, auprès de la seconde Alceste, que votre grand prédécesseur joua auprès de la première Alceste³.

Franklin Delano Roosevelt est un acteur important de la Seconde Guerre qui a participé largement à la victoire des Alliés. C'est aussi l'homme qui va transformer le monde⁴ et faire que l'Amérique, à la sortie du conflit, fonde une nouvelle culture occidentale, comme le souligne le personnage-auteur à Roosevelt :

AUTEUR – L'Amérique a fait aujourd'hui pour l'Europe ce que la Grèce a fait au moment de Marathon⁵.

Le choix d'un Hercule-Roosevelt vient d'une conception culturelle qu'Alberto Savinio avait déjà exprimée dans un article intitulé « Ercole, oggi⁶ », paru dans le *Corriere d'informazione* du 22 janvier 1948, et qu'il reprend mot pour mot dans sa pièce :

AUTEUR – Le herculisme est étroitement lié au concept libéral et démocratique, et Hercule, en tant qu'âme politique, est profondément libéral et démocratique. Cela montre que le totalitarisme a été combattu et gagné par le dernier Hercule [...] Staline a également combattu l'Allemagne d'Hitler et a puissamment contribué à la vaincre, mais Staline a combattu l'Allemagne d'Hitler pour des raisons complètement différentes de celles pour lesquelles le Hercule de notre temps l'a combattue. Il reste à voir si l'herculisme se terminera avec le Hercule de notre temps, ou s'il continuera⁷.

¹ Id., *Alceste...*, *op. cit.*, p. 98: « AUTORE – A parer mio, il personaggio principale dell '*Alceste* non è Alceste ma Ercole. Atto di bontà, generosità, altruismo » (Traduit par nous).

² *Ibidem*, p. 89 : « AUTORE – La storia di Alceste non si risolve senza l'intervento di Ercole » (Traduit par nous).

³ *Ibidem*, p. 99 : « AUTORE - Il caso di Alceste si ripete testualmente ai nostri giorni. A lei, dunque, Ercole del nostro tempo, la parte presso la seconda Alceste, che il suo grande predecessore fece presso la prima Alceste » (Traduit par nous).

⁴ Franklin Delano Roosevelt est l'un des instigateurs de l'ONU, instituée le 24 octobre 1945.

⁵ Alberto Savinio, *Alceste...*, *op. cit.*, p. 74 : « AUTORE – L'America ha fatto oggi per l'Europa quello che al tempo di Maratona ha fatto la Grecia » (Traduit par nous).

⁶ Id., « Ercole oggi », *Scritti dispersi*, *op. cit.*, p. 716-719.

⁷ Id., *Alceste...*, *op. cit.*, p. 96 : « AUTORE – L'herculismo è strettamente connesso al concetto liberale e democratico, ed Ercole, come animo politico, è profondamente liberale e democratico. Si dimostra così che il totalitarismo è stato combattuto e vinto dall'ultimo Ercole in corso. [...] Anche Stalin ha combattuto

Cette idée d'une démocratie libérale, incarnée par le modèle américain et Roosevelt, rappelle bien celui de la Grèce antique où Athènes était au centre du monde. Cette démocratie libérale s'opère aussi dans l'élaboration d'États fédéraux et donnera naissance à une nouvelle Europe :

AUTEUR — Je veux dire l'Europe la plus « européenne ». Cette façon particulière de penser, de vivre qu'on appelle Europe. Cette Europe plus « européenne » ne s'arrête pas. Elle se déplace progressivement d'est en ouest¹.

Ainsi, cet « Hercule de notre temps » est le porte-voix sur scène d'Alberto Savinio qui, à travers de longues digressions politiques, évoque le totalitarisme, le libéralisme et l'Europe. En guise d'exemple, citons le passage où Roosevelt vient rechercher Alceste au « Kursaal des Morts » et rencontre le directeur de cette clinique mortuaire qui lui demande qui sont Mussolini et Hitler. L'« Hercule de notre temps » répond de manière corrosive :

ROOSEVELLT – Question magnifique ! Magnifique et vaine ! « Qui sont-ils ? ». Dommage ! Ce sont les hommes de là-haut qui auraient dû dire ce « qu'ils sont ». Et le répéter en chœur. En des millions de voix, des millions de visages. D'énormes désastres nous auraient été épargnés. Je connais quelqu'un, un Italien, un écrivain, je crois qu'il s'appelait Savinio, qui disait : « Nombreux sont ceux qui cherchent la solution au fascisme et moi, cette solution, je l'ai trouvée : arrêter de prononcer le nom de Mussolini. En un mois il ne restera pas de trace du fascisme ». Mais personne ne l'écouta. Personne n'eut la force de ne plus prononcer le nom de Mussolini. Et « Mussolini Mussolini Mussolini », Mussolini continua à enfler, à croître. Du reste, ce Savinio est un naïf. Les Italiens pouvaient-ils renoncer à prononcer le nom de Mussolini ? Autant demander aux Italiens de ne pas parler d'eux-mêmes. Le dictateur est un concentré de peuple. Dans le dictateur un peuple entier se résume, il s'exprime, se manifeste, jouit, vit. Les anonymes en lui se rassemblent et acquièrent un quelque chose. On impute la faute du fascisme et du nazisme à Mussolini et à Hitler. Erreur. La faute incombe aux peuples qui ont exprimé de leurs propres entrailles ces deux personnages si profondément, si dangereusement, si tragiquement expressifs. Le dictateur est un moyen, un instrument, un irresponsable, un passif. Le dictateur est une victime. Et j'ajouterais un innocent, s'il n'était pas si difficile de se faire entendre. Tant que les choses se passent bien, le peuple non seulement acclame le dictateur, mais en fait son propre domicile et l'habite, le nourrit de soi, le remplit de soi, le maintient. À peine le vent tourne-t-il, le peuple abandonne à la hâte le dictateur-domicile, comme une maison en flammes, le renie, l'invective

la Germania di Hitler e ha potentemente contribuito a vincerla, ma, Stalin ha combattuto la Germania di Hitler per ragioni profondamente diverse da quelle per le quali l'ha combattuta l'Ercole del nostro tempo. Resta a vedere se l'ercolismo finirà con l'Ercole del nostro tempo, o se continuerà. » (Traduit par nous)

¹ *Ibidem*, p. 74 : « AUTORE - Voglio dire l'Europa più « europea ». Quel modo speciale di pensare, di vivere che si chiama Europa. Questa Europa più « europea » non sta ferma. Si sposta via via da oriente a occidente » (Traduit par nous).

« charogne ! Assassin ! », et le dictateur, réduit à sa seule dépouille, finit dans la merde¹.

Ainsi, nous remarquons, une fois de plus que « l'inscription dans la tradition s'accompagne d'une ironie qui évacue les contraintes pesant sur le modèle générique² ». C'est ainsi qu'au sujet de la pièce d'Euripide, on peut entendre cette conversation bouffonne entre Roosevelt et le personnage-auteur :

AUTEUR — [...] Connaissiez-vous *Alceste* ?
Roosevelt voudrait répondre, mais il a la bouche pleine. Derrière le rideau, on entend la mère hurler.
MÈRE — Encore avec cette *Alceste*. Peut-on savoir une fois pour toutes qui est cette *Alceste* ?
[...]
Roosevelt a fini d'avalier sa bouchée.
ROOSEVELT — *Alceste* avez-vous dit ?
AUTEUR — Oui, d'Euripide.
ROOSEVELT — Je l'ai peut-être lu à l'école, mais qui s'en souvient ?
AUTEUR — On ne peut pas oublier *Alceste*, on ne doit pas l'oublier. Ce que *Alceste* a fait est digne de ne jamais mourir dans la mémoire des hommes³.

De plus, Roosevelt voit dans son travestissement en Hercule moderne, un véritable divertissement :

¹ *Ibidem*, p. 124-125 : « ROOSEVELT – Domanda magnifica! Magnifica e sprecata! « Chi sono? » Peccato! Questo « chi sono? » avrebbero dovuto dirlo gli uomini lassù. Ripeterlo in coro. A milioni di voci. Milioni di volte. Enormi disastri sarebbero stati risparmiati. So di uno, un italiano, uno scrittore, credo si chiamasse Savinio, che diceva : « Molti cercano la soluzione del fascismo e io questa soluzione l'ho trovata: smettere di pronunciare il nome di Mussolini. In un mese, del fascismo non rimarrà traccia ». Ma nessuno lo ascoltò. Nessuno ebbe la forza di non pronunciare più il nome di Mussolini. E « Mussolini Mussolini Mussolini », Mussolini continuò a gonfiarsi, a ingigantire. Del resto quel Savinio è un ingenuo. Potevano gli Italiani rinunciare a pronunciare il nome di Mussolini? Come chiedere agli Italiani di non parlare di se stesso. Il dittatore è un concentrato di popolo. Nel dittatore si riassume un popolo intero, si esprime, si manifesta, gode, vive. Gli anonimi si riuniscono in lui e acquistano un qualcosa. La colpa del fascismo e del nazismo si imputa a Mussolini e a Hitler. Errore. La colpa è dei popoli che hanno espresso dai propri visceri questi due personaggi così profondamente, così pericolosamente, così tragicamente espressivi. Il dittatore è un mezzo, uno strumento, un intermediario, un irresponsabile, un passivo. Il dittatore è una vittima. E lo direi un innocente, se non fosse così difficile farsi capire. Finché le cose vanno bene, il popolo non solo acclama il dittatore, ma ne fa il suo proprio domicilio e lo abita, lo nutre di sé, lo riempie di sé, lo tiene su. Appena il vento gira, il popolo abbandona di corsa il dittatore-domicilio, come la casa che va a fuoco, lo rinnega, gli grida dietro « carogna! Assassino! », e il dittatore, ridotto alla sola pelle vuota, finisce nel merdaio » (Traduit par Marie-José Tramuta).

² Dominique Budor, « Le personnage tragique dans la contemporanéité entre Mythe et Histoire, *op. cit.*, p.221.

³ Alberto Savinio, *Alceste...*, *op. cit.*, p. 97-98 : « AUTORE - [...] Conosce l'*Alceste*? *Roosevelt vorrebbe rispondere, ma ha la bocca piena. Da dietro il sipario si sente strillare la Madre.* MADRE - E dai con questa *Alceste*. Si può sapere una buona volta chi l'è questa *Alceste*? [...] *Roosevelt ha mandato giù il boccone.* ROOSEVELT - Ha detto l'*Alceste*? AUTORE - Sì, di Euripide. ROOSEVELT - L'avrò anche letta a scuola, ma chi se la ricorda? AUTORE - *Alceste* non si può dimenticare, non si deve dimenticare. Quello che *Alceste* ha fatto, è degno di non morire mai nella memoria degli uomini » (Traduit par nous).

ROOSEVELT – Vous multipliez les choses. Une chose devient plusieurs. D’une chose sans mouvement, vous en faites une chose qui bouge. D’une chose morte, vous en faites une chose vivante. J’aime bien cela. Hercule, par exemple. Hercule est toujours, là-bas, dans les mythes. Qui pense à Hercule ? Qui se souvient d’Hercule ? Au lieu de cela, vous le faites descendre de là-haut, vous le faites bouger, d’un Hercule vous faites plusieurs Hercule, vous les dispersez ici et là... vraiment divertissant¹.

Cependant comme lui répond le personnage-Auteur : « la chose est sérieuse, en revanche, très sérieuse² ». Il faut en effet bien comprendre que derrière ce renversement du mythe, derrière l’ironie, l’humour et la libération de la rhétorique, se cache « la fin des modèles ».

1.3 La fin des modèles

Alors qu’Alberto Savinio débute la rédaction d’*Alcesti di Samuele*, on lui propose, au printemps 1947, de participer à une émission radiophonique intitulée *Scrittori al microfono* sur la rete rossa. Il soumet à l’auditeur un dialogue intitulé *Fine dei modelli*³, où il règle ses comptes avec le passé et le mythe :

Un jour, l’homme découvrit que les modèles dans lesquels il avait cru jusqu’alors, auxquels il avait visé jusqu’alors, sur lesquels il avait modelé sa propre vie, ne vivaient pas d’une vie propre, mais qu’ils existaient en tant que lui-même les avait créés dans son esprit, et qu’il avait continué à les tenir en vie par le truchement de sa propre foi⁴.

Alberto Savinio veut libérer la pensée et faire naître l’homme moderne, l’homme nouveau. Ce faisant, Savinio libère les hommes du poids de la tragédie par le biais de la création artistique :

La naissance de la tragédie demeure enveloppée d’obscurité. La « nécessité créatrice » de la tragédie précède et se distingue nettement de la « nécessité » créatrice de l’art en général. Soyons plus précis : l’art exclut la tragédie. Tout

¹ *Ibidem*, p. 90 : « ROOSEVELT – Lei moltiplica le cose. Di una cosa fa tante cose. Di una cosa senza movimento, fa una cosa che si muove. Di una cosa morta, fa una cosa viva. Mi piace. Ercole, per esempio. Ercole è fermo, laggiù, nei miti. Chi pensa a Ercole? Chi si ricorda di Ercole? Lei invece toglie Ercole di laggiù, lo muove, di un Ercole fa tanti Ercoli, li sparge qua e là... Proprio divertente » (Traduit par nous).

² *Id.* : AUTORE - « la cosa è seria, invece, molto seria » (Traduit par nous).

³ Ce dialogue radiophonique est ensuite publié dans *La Fiera Letteraria*, le 24 avril, 1 mai et 8 mai 1947. Il se trouve aujourd’hui dans le recueil Alberto Savinio, *Scritti dispersi, op. cit.*, pp. 543-576.

⁴ *Ibid.*, p. 559 : « Un giorno l’uomo scopri che i modelli nei quali fino allora aveva creduto, ai quali fino allora aveva mirato, sui quali fino allora aveva modellato la propria vita, non vivevano di vita propria, ma esistevano in quanto egli stesso li aveva creati nella sua mente, e aveva continuato a tenerli in vita mediante la propria fede » (Traduit par Marie-José Tramuta, « Fin des modèles », in *D’Italie en France - Poètes et Passeurs*, Bern, Peter Lang, 2005, p. 208).

artiste vraiment digne de ce nom, face au tragique, est semblable à Hercule face à l'Hydre. Le fils d'Alcmène, et d'une manière générale tous les dompteurs et tueurs de monstres, sont les premiers *artistes* de la Grèce. Voyons dans le sacrifice du *tragos* la répétition symbolique du « labeur » victorieux, de la mise à mort du « monstre », de la victoire de l'homme sur le « tragique naturel¹ ».

Alberto Savinio suit donc les traces d'Euripide qui fut le précurseur grec de cette idée de mise à mort de la tragédie par l'art :

La tragédie en tant qu'*art* débute par Euripide : et par une œuvre qui n'est plus la représentation directe du tragique universel (Eschyle) ou du tragique humain (Sophocle), mais une expression mnémonique, intellectuelle, ironique, et pour tout dire « artistique » du tragique de la vie. Autrement dit, la tragédie d'Euripide est la nature (le mal) capturée et mise en cage, de sorte que même les moufflets peuvent bien la contempler sans risque².

Comme Euripide qui est celui qui « a détruit la tragédie³ », Savinio fait de la scène le lieu où se « joue » la tragédie :

HAUT-PARLEUR– [...] Ici, dans ce théâtre, une transformation nouvelle et tout aussi profonde s'opère, de la salle à la scène. La scène détache la tragédie de l'homme, du temps qui efface, qui guérit, qui purifie ; elle la conserve dans une matrice incorruptible, elle la présente à chaque fois à l'homme dans son état d'origine : tragique⁴.

Ainsi Alberto Savinio désamorce le tragique en utilisant, comme chez Euripide, les propres ressorts de la tragédie :

¹ Alberto Savinio, « Tragedia », *Nuova enciclopedia, op. cit.*, p. 368 : « La nascita della tragedia è avvolta tuttora di oscurità. La « necessità » creatrice della tragedia precede e si distingue nettamente della « necessità » creatrice dell'arte. Dirò meglio: l'arte esclude la tragedia. Ogni artista veramente tale si pone davanti al « tragico » come Ercole davanti all'Idra. Il figlio di Alcmena e comunque i donatori e mattatori di mostri sono i primi *artisti* della Grecia. Propongo il sacrificio del *tragos* come ripetizione simbolica della « fatica » vittoriosa, dell'uccisione del « mostro », della vittoria dell'uomo sul « Tragico naturale » (p. 389, pour la traduction française).

² *Ibidem*, p. 369 : « La tragedia come arte comincia con Euripide : con un'opera che non è più rappresentazione diretta del tragico universale (Eschilo), né del tragico umano (Sofole) ma espressione mnemonica, intellettuale, ironica e per tutto dire « artistica » del tragico della vita. In altre parole la tragedia di Euripide è la natura (il male) catturata e messa in gabbia, così che anche i ragazzini la possono stare a guardare senza pericolo » (p. 389-390, pour la traduction française).

³ Id., *Opere dispersi, op. cit.*, p. 1133 : « Euripide ha distrutto la tragedia ». Dans *Alceste di Samuele*, Paul Goerz dit au personnage-Auteur : «Lei è un cinico, un distruttore.» (« Vous êtes un cynique, un destructeur. ») (Traduit par nous) in Alberto Savinio, *Alceste...*, *op. cit.*, p. 104.

⁴ Id., *Alceste...*, *op. cit.*, p. 16 : « ALTOPARLANTE - [...] Qui, nel teatro stesso, nuova trasformazione, e altrettanto profonda, da sala a palcoscenico. Il palcoscenico stacca la tragedia dell'uomo dal tempo che cancella, risana, purifica; la conserva dentro una incorruttibile matrice, la ripresenta ogni volta all'uomo nel suo stato originario : tragico » (Traduit par nous).

Euripide utilise les moyens mêmes de la divinité — « deus ex machina » — pour dénouer le nœud de la divinité. [...] En lui ôtant ses propres armes, non seulement il la libère de sa lourde domination, mais il « joue » la divinité¹.

Dans *Alceste* de Samuele, le *deus ex machina* est présent par le téléphone géant qui trône au centre de la scène au début de la pièce, ou par Roosevelt juché sur une stèle à roulette. Comme Euripide, Alberto Savinio devient un maître de solution² et fait du théâtre le lieu de l'aboutissement et de la communication universelle entre les hommes :

HAUT-PARLEUR – Si aujourd'hui le théâtre n'est plus divisé en scène et en salle, en acteurs et en spectateurs, c'est parce que la nature elle-même ne se divise plus en scène et en salle, en acteurs et en spectateurs. La scène est tout. Nous sommes tous acteurs³.

De plus, l'impossibilité du tragique s'opère aussi par les commentaires et querelles incessants du Père et de la Mère qui, enfermés dans leur éternité, laissent libre cours à leurs remarques cinglantes. Leurs interventions brisent le tempo tragique, brisent la tension dramatique. La scène tragique du coup de téléphone qui annonce à Paul de divorcer ou de démissionner se transforme en scène de ménage entre les deux parents. « Toutes ces interventions diluant la tragédie d'*Alceste* forment une pluralité de voix [...] et [orchestrent], selon un rythme composite, une démythification de la tragédie de la vie et de la mort⁴ ». Aussi, comme nous l'avons vu au début de notre étude, ce manque de communication entre les personnages souligne toute absence de drame :

Il s'agissait d'une cruauté, d'une atrocité, d'une horreur qui explosaient infiniment haut, dans l'épouvantable nuit de ces six années de guerre, une

¹ Id., *Scritti dispersi*, *op. cit.*, p. 1134-1135 : « Euripide si serve dei mezzi stessi della divinità- « deus ex machina »- per scogliere il nodo della divinità, [...] non solo si libera del suo pesante dominio, ma « gioca » la divinità, togliendole le sue proprie armi » (Traduit par nous).

² Id., *Nuova enciclopedia*, *op. cit.*, p. 370 : L'aboutissement heureux « souhaité » par l'homme, l'idée victorieuse de l'homme affranchi du fatum et parvenant à s'unir directement aux immortels, la vie « résolue » dans l'art, n'apparaîtra qu'avec celui qui empruntera son nom à l'Euripos. Née avec Eschyle, mûrie avec Sophocle, la tragédie scénique ne trouve sa forme d'art qu'avec Euripide: seulement, cette heure venue, on devrait lui donner un tout autre nom (p. 390-391, pour la traduction française).

³ Alberto Savinio, *Alceste...*, *op. cit.*, p. 16 : « ALTOPARLANTE – Se oggi il teatro non si divide più in scena e sala, in attori e spettatori è perché la natura stessa non si divide più in scena e sala, in attori e spettatori. Scena è tutto. Attori siamo tutti » (Traduit par nous).

⁴ Giorgia Bongiorno, « L'*Alceste* di Samuele d'Alberto Savinio. La scène comique d'une tragédie impossible », in *Tragique et comique liés, dans le théâtre, de l'Antiquité à nos jours (du texte à la mise en scène)*, Actes du colloque organisé à l'Université de Rouen en avril 2012 : publication par Milagros Torres (ÉRIAC) et Ariane Ferry (CÉRÉdI), n° 7, 2012, p. 7, in <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?l-alceste-di-samuele-d-alberto.html>, consulté le 7/06/2020.

pyrotechnie démesurée du mal, qui toutefois se concentrait en une voix unique et « sans réplique », donc sans drame¹.

La mort se trouve aussi anéantie. Loin d'être une condamnation, elle est pour « l'Alceste nouvelle » une libération. Teresa n'est plus ce bouc émissaire persécuté par les fanatiques. Elle devient, dans la mort, une juive errante, omnisciente et voyante, maîtresse de la rhétorique. Elle renverse ainsi les codes prédéfinis du tragique qui, dans la mort, condamne le héros. Ici, les condamnés sont vivants :

AUTEUR — Disons la vérité. Alceste n'est plus Alceste. Alceste non seulement revient parmi les vivants, mais remet également les choses comme elles étaient auparavant. Cette Alceste-ci, par contre, retourne la situation, trahit l'attente, démantèle toute possibilité d'arrangement. Ce n'est plus une morte qui reprend vie, mais une morte qui vient faire la leçon aux vivants. Et quelle leçon² !

Son « geste tragique » se transforme en un geste poétique :

TERESA — La raison profonde de mon « grand geste » n'est peut-être qu'une image littéraire. « Les rivières sont des chemins qui marchent. » Elle était tellement ancrée dans ma tête que je voulais savoir qui l'avait dit en premier. Pascal. Les effets d'une phrase ! Se tuer pour une phrase... Et j'allai à la rencontre de la rivière³.

Ce suicide dans la rivière relate aussi la conception savinienne du temps privé de dramatisme. « Le dramatisme n'existe pas » car le temps est horizontal :

La vie de notre temps est toute entière horizontale, et plus le moindre soupçon ne survit, à perte de vue, de ces formes de vie « verticale » qui constituent les pylônes du drame. Vous est-il jamais arrivé de vous demander pourquoi, aujourd'hui, notre vie coule aussi vite, aussi aisément, aussi courante ? Vous êtes-vous demandé pourquoi le temps s'écoule aujourd'hui bien plus rapidement ?... Je viens de vous fournir la réponse : parce que la vie actuelle est toute horizontale et que le temps, sur son chemin, ne rencontre pas le moindre obstacle⁴.

¹ Alberto Savinio, « Nota », *Nuova enciclopedia, op. cit.*, p. 127 : « Crudeltà, atrocità, orrore esplodevano altissimi nell'orrenda notte di sei anni di guerra, come una immane pirotecna del male, ma in una sola voce e « senza risposta » : senza dramma » (p. 144, pour la traduction française).

² Id., *Alcesti...*, *op. cit.*, p. 167 : « Autore- Diciamo la verità. Alcesti non è più Alcesti. Alcesti non solo ritorna tra i vivi, ma rimette anche le cose come stavano prima. Costei invece rovescia la parte, tradisce l'aspettativa, smonta ogni possibilità di accomodamento. Non più una morta che si rifà viva, ma una morta che viene a far lezione ai vivi. E che lezione ! » (Traduit par nous)

³ *Ibidem*, p. 169 : « TERESA – Il motivo profondo del mio “grande gesto”, forse è soltanto una immagine letteraria. “Fiumi, strade che camminano.” Mi si era talmente fitta in testa, che volli sapere chi l'avesse detta per primo. Pascal. Effetti di una frase ! Uccidersi per una frase.. E andai incontro al fiume » (Traduit par nous).

⁴ Id., « Drama », *Nuova enciclopedia, op. cit.*, p. 123 : « La vita del nostro tempo è tutta orizzontale né ombra rimane fin dove l'occhio arriva di quelle forme di vita « verticale » che sono i piloni del dramma. Vi siete mai domandati perché la vita oggi è tanto rapida, tanto fluida, tanto scorrente ? vi siete domandati

Le suicide dans l'Isar est donc la métaphore de la vie-rivière qui coule sans trouver le moindre obstacle sur son chemin :

TERESA — J'avais besoin d'une porte de sortie. J'ai choisi la rivière. Quelle meilleure façon ? [...] Les fleuves, on les appelle des rues qui marchent. Quelle trouvaille. C'est la seule voie qui me reste ouverte. Sinon, comment puis-je sortir d'ici ? Parce que partir m'est nécessaire. Sinon, c'est la mort pour moi ; et pour toi aussi, mon pauvre Paul — mon pauvre « innocent » ! [...] Quand tu auras fini de lire cette lettre, j'aurai enfin réalisé ce que j'ai toujours désiré, et que tant que j'étais dans ce pays étouffé par la terre je ne pouvais pas avoir : la... Liberté¹ !

Cette vie-rivière, cette vie-fleuve n'engendre qu'un « dramatisme d'action, par conséquent tout courant et tout de surface, — une catharsis alluvionnaire [...], et non l'appréhension, — la peur comme fait mental qui engendre le drame, et notre époque *ne connaît point la peur*² ».

Cette « dissolution du dramatisme³ » permet à Alberto Savinio d'insister sur le thème nietzschéen de la mort de Dieu qui porte à l'impossibilité du tragique dans notre époque. Dans un monde sans Dieu, l'homme ne peut revivre la tragédie pure :

L'interminable conflit entre l'homme et Dieu (ou ses sous-produits) est aux origines du drame. Homme contre homme, ce n'est point un drame, c'est tout au plus une rixe. [...] Il n'y a plus de drame depuis que Dieu a disparu⁴.

Mais cette impossibilité du tragique renvoie aussi à une crise plus générale portant notamment sur la famille et par conséquent sur l'individu au cœur de l'Histoire.

Dans cette pièce, comme dans celle étudiée auparavant, on note une remise en cause de la famille bourgeoise, rempart de l'ordre et des valeurs comme l'explique Luca Valentino :

perché oggi il tempo passa più presto? ... Già ho detto più sopra la risposta : perché oggi la vita è tutta orizzontale e il tempo non trova intoppi al suo cammino » (p. 140, pour la traduction française).

¹ Id., *Alceste...*, *op. cit.*, p. 46-47 : « TERESA - Mi serviva una via d'uscita. Ho scelto il fiume. Quale via migliore? [...]. I fiumi li chiamano strade che camminano. Che immagine indovinata. È la sola strada che mi rimane aperta. Con quale altro mezzo andarmene da qui? Perché andarmene bisogna. Se no è la morte per me; e anche per te, mio povero Paul – mio povero "innocente"! [...] Quando tu avrai finito di leggere questa lettera io avrò raggiunto finalmente quello che ho sempre desiderato, e che finché stavo in questa terra soffocata dalla terra non potevo avere: la... Libertà! » (Traduit par nous)

² Id., « Dramma », *Nuova enciclopedia, op. cit.*, p. 124 : « Il drammatismo del nostro tempo è un drammatismo di azione e dunque scorrente e di superficie - una travolgente catarsi - [...] e non il timore - la paura come fatto mentale che genera il dramma, e la nostra epoca *non conosce paura* » (p. 141, pour la traduction française).

³ *Ibidem*, p. 126 : « Alla soluzione del drammatismo » (p. 143, pour la traduction française).

⁴ *Ibidem*, p. 127 : « Radice del dramma era il lunghissimo conflitto tra uomo e Dio (e suoi surrogati). Uomo contro uomo non fanno dramma, ma appena una rissa.[...] dramma non c'è più da quando non c'è più Dio » (p. 145, pour la traduction française).

Dans la situation historique et culturelle décrite dans *Fin des modèles*, la famille apparaît comme un lieu de défense non seulement des individus qui la composent, mais surtout de l'ordre et des valeurs établies, qui trouvent dans cette institution leur rempart le plus sûr et une sorte de prolongement et de miroir naturel¹.

Cette valeur conservatrice est surtout défendue par la Mère comme le soulignent ces deux exemples :

MÈRE – [...] On n'épouse pas une juive. Ou alors pour l'argent. Et elle, elle ne nous a même pas apporté un sou².

Et plus loin :

MÈRE — Nous sommes la famille, nous³...

Les principes défendus par la Mère démontrent aussi un certain amour maladif et possessif envers le fils. Peu à peu, les remparts de la famille s'effritent comme le remarque le propre Père :

PÈRE - [...] Tu t'es empoisonnée l'existence à te détruire pour lui, à le suivre partout, à le sucer de jalousie. Tu suçais à vide. Toi, vivant dans ton fils, et ne voyant que lui, tu t'es laissée entraîner par une ombre. Et enfin, tu es tombée dans le vide. Allez, ma vieille ! Ne pense pas à ce qui ne peut être. Ne désire pas ce que tu ne peux pas avoir. Contente-toi de moi. Je suis tien⁴.

Cette mère possessive est une réplique parfaite d'Emma B. qui voue un amour incestueux à son fils et renie son feu mari. L'« unité familiale », marquée par la cohabitation des différentes générations, n'est plus qu'une illusion, comme l'explique Paul Goerz au personnage-auteur :

GOERZ — J'habite avec eux. Vivre, c'est autre chose... Oui. Les voici. Mes parents. Mieux [les] parents. Vous les trouvez toujours. Partout. Dans chaque

¹ Luca Valentino, *L'arte impura, op. cit.*, p. 188 : « Nella situazione storica e culturale descritta di *Fine dei modelli*, la famiglia appare come luogo di difesa non solo degli individui che la compongono, ma soprattutto dell'ordine e dei valori costituiti, che trovano in questa istituzione il loro baluardo più sicuro ed una sorta di naturale prolungamento e rispecchiamento » (Traduit par nous).

² Alberto Savinio, *Alcesti...*, *op. cit.*, p. 32 : « MADRE – [...] Un'ebrea non si sposa. Tutt'al più per soldi. E lei neppure un centesimo ci ha portato » (Traduit par nous).

³ *Ibidem*, p. 33 : « PADRE – Noi che c'entriamo? MADRE – Siamo la famiglia, noi... » (Traduit par nous)

⁴ *Ibidem*, p. 39 : « PADRE – [...] Ti sei avvelenata l'esistenza a struggerti per lui, a stargli dietro, a succhiarlo di gelosia. Succhiavi a vuoto. Tu, vivendo in tuo figlio, e non vedendo che lui, e facendoti rimorchiare da lui, ti sei fatta tirare da un'ombra. E in ultimo sei cascata nel vuoto. Su, vecchia! Non pensare a quello che non può essere. Non volere quello che non puoi avere. Contentati di me. Io sono tuo » (Traduit par nous).

maison. Dans chaque famille. [...] Tellement semblables les uns aux autres, pour créditer la fable qu'un même homme et une même femme sont les parents de tout le genre humain. Immobiles. [...] Périodiquement, à chaque génération, les visages à l'intérieur du cadre changent¹.

Cette unité familiale « supprime l'un des éléments dramatiques les plus puissants de la vie [...], le conflit entre générations² ». Quand Teresa revient dans le monde des vivants, elle revendique ce conflit auprès de son mari :

TERESA — Laisse nos enfants suivre ce chemin de vie que nous avons parcouru avant leur venue au monde. Nous n'avons rien de commun avec nos enfants. Nos voies divergent. Nous croyons que nous sommes attachés à nos enfants, nos enfants croient qu'ils sont attachés à nous ; et le lien en effet existe, mais il a été créé par notre « morale » de parents, par leur « morale » d'enfants³.

C'est pour cette raison que Ghita, la fille de Paul et Teresa Goerz, à la fin de la pièce tuera, par ses propos, le père et revendiquera la « fécondation artificielle » :

GHITA - [...] La famille, avec le père en tête, est une survivance féodale et capitaliste, incompatible avec la forme qu'autrefois on appelait chrétienne, et qu'à présent nous nommons atomique. Aujourd'hui grâce à la fécondation artificielle qui abolit le père...⁴

Par ce processus biologique, se crée une « Humanité atomique » où « tous nous sentirons frères⁵ ». Alberto Savinio, avec *La Fin des modèles*, dessine les prémisses d'une société nouvelle, d'un homme nouveau, qui jettent à terre le masque des apparences :

Éducation. Enseignée par tous comme une condition d'utilité sociale, la volonté d'apparaître romprait le cours de la stupidité active, endiguerait le mal, arrêterait les conflits. La vie est plus froide, mais plus calme et plus digne. Et les hommes

¹ *Ibidem*, p. 37-38 : « GOERZ – Abito assieme. Vivere è un'altra cosa...Sì. Eccoli qui. I miei genitori. Meglio [i]genitori. Li trova sempre. Dappertutto. In ogni casa. In ogni famiglia. [...] Così simili tra loro, da accreditare la favola che uno stesso uomo e una stessa donna sono i genitori di tutto il genere umano. Immobili. [...] Periodicamente, all'incirca a ogni generazione, cambiano le facce dentro l'involucro » (Traduit par nous).

² Id., « *Dramma* », *Nuova enciclopedia, op. cit.*, p.125 : « abolisce uno dei più forti elementi drammatici della vita, [...] il conflitto fra generazione e generazione » (p. 143, pour la traduction française).

³ Id, *Alcesti...*, *op. cit.*, p. 185-186 : « TERESA – I nostri figli lascia che vadano per quella strada della vita, che noi percorremmo prima che loro venissero al mondo. Nulla abbiamo in comune con i nostri figli. Le nostre strade divergono. Noi ci crediamo attaccati ai nostri figli, i nostri figli si credono attaccati a noi; e il legame, infatti, c'è, ma creato dalla nostra "morale" di genitori, dalla loro « morale » di figli » (Traduit par nous).

⁴ *Ibidem*, p. 192-193 : « GHITA - La famiglia, col padre in testa, era una sopravvivenza feudale e capitalista, incompatibile con la forma che una volta si chiamava cristiana, e ora noi chiamiamo atomica. Oggi, mediante la fecondazione artificiale che abolisce il padre... » (Traduit par nous)

⁵ *Ibidem* : « GHITA - Tutti ci sentiremo fratelli » (Traduit par nous).

n'ouvriraient cette « apparence » que lorsque cela serait nécessaire et autant que nécessaire pour ne pas oublier que nous sommes des hommes parmi les hommes. Seulement à ce moment-là. Et combien vivant, plus fort, plus profond résonnerait alors le mot « homme¹ ».

Cette crise, au cœur de la famille et de la société, met en lumière donc l'idée nouvelle de l'homme, qu'il faut absolument réinventer :

L'idée de « humain » est l'entrave la plus rude au développement libre et heureux de l'esprit artistique, de même que l'idée de la « famille » est l'obstacle le plus difficile au progrès libre et heureux des rapports entre les hommes².

Pour ce faire, Alberto Savinio met en scène une femme nouvelle, une femme libre :

TERESA — Je veux clarifier ma situation : je ne suis pas une femme qui se tue : je suis une femme qui « se libère d'elle-même », qui « se sauve d'elle-même³ ».

Teresa souhaite se libérer de l'image que la famille et la société lui imposent :

TERESA – Tu sais que je ne suis pas une femme qui se contente de son mari, de sa maison, de ses enfants⁴.

Dans la mort, Teresa trouve une nouvelle forme de vie. Elle trouve son essence véritable, celle d'une artiste qui a fait acte de bienfaisance et qui nous rappelle la dilettante Emma B. :

TERESA — Je voulais faire quelque chose de moi-même. Je te l'ai toujours dit. Je ne savais pas quoi. Tu te moquais de moi. Le destin m'y a encouragée. Et voilà, moi aussi, j'ai trouvé une chose à faire. Une chose à « moi ». Et quelle chose ! Une chose qui me coûte cher. Mais face à tant de « pourquoi », comment gérer les dépenses ? Maintenant, je peux moi aussi dire que je suis une artiste. Une grande œuvre. Une œuvre pure. Toute pensée, toute formée de l'intérieur : dans la solitude et le silence. [...] Si tout le monde avait la persévérance ou du moins

¹ Id., « Apparenza e calma », *Scritti dispersi, op. cit.*, p. 503 : Educazione. Insegnata a tutti come una condizione di utilità sociale, la volontà di apparenza romperebbe il corso della stupidità attiva, arginerebbe la malvagità, arresterebbe i conflitti. Più fredda la vita ma più tranquilla e più degna. E gli uomini aprirebbero questa « apparenza » solo quando occorre e quel tanto che occorre a non dimenticare che siamo uomini fra uomini. Soltanto allora. E quanto viva, più forte, più profonda fonerebbe allora la parola « uomo » (Traduit par nous).

² Id., *Nuova enciclopedia, op. cit.*, p. 356 : « L'idea « umano » è l'ostacolo più duro al libero e felice sviluppo della mente artistica, a quello stesso modo che l'idea « famiglia » è l'ostacolo più duro al libero e felice sviluppo di rapporti fra gli uomini » (p. 379, pour la traduction française).

³ Id., *Alcesti...*, *op. cit.*, p. 56 : « TERESA - Tengo a chiarire la mia situazione: io non sono una donna che si ammazza: sono una donna che "libera se stessa", che "salva se stessa » (Traduit par nous).

⁴ *Ibidem*, p. 60 : « TERESA – Io, lo sai, non sono una donna da contentarmi del marito, della casa, dei figli. Io volevo far qualcosa di mio, di proprio » (Traduit par nous).

la perspicacité de faire comme moi, des milliards de chefs-d'œuvre seraient nés, invisibles, silencieux et inconnus¹.

Comme Emma B. qui souhaite éduquer son fils à cette nouvelle vie, Teresa veut initier son mari vers cette mort joyeuse, vers cette vie d'adulte loin de « la tragédie de l'enfance » :

TERESA — [...] notre vrai mariage ne commence que maintenant. [...] L'absurdité du vivant s'accroche toujours à vous comme une chemise détrempée. Pauvre novice de la mort ! Du reste, j'aime te voir comme ça. Je suis contente. Je vais t'initier. Je vais t'éduquer dans notre monde. Maintenant, je peux tout te dire. Sais-tu quelle est l'ambition la plus profonde chez nous les femmes ? Être à la fois les épouses et les mères de l'homme aimé. Toi, maintenant, tu es à la fois mon mari et mon fils... Mon vrai fils... Le voilà qui resonge à ce que les autres appelaient « nos enfants » [...] Nous ne pouvons pas rester avec nos enfants, nous ne pouvons pas. Notre pas est différent, notre rythme. Oui, dans la vie, les enfants et les parents sont réunis. Mais c'est une erreur. C'est absurde. [...] Les hommes, jusqu'à un certain point, empruntent un chemin de vie, et vivre est la moitié de leur chemin. Les hommes sont alors des enfants. C'est pourquoi les enfants marchent et ils ne remarquent pas qu'ils marchent — et, fondamentalement, ils ne réalisent pas qu'ils vivent. Mais, à partir de là, le but du voyage de la vie n'est plus la vie : c'est la mort. Nous continuons à marcher dans la vie, mais ce que nous pouvons y apercevoir n'est pas la vie : c'est la mort. Les hommes sont alors des parents².

À travers cette célébration de la mort, Teresa complète sa propre vie et devient cette femme « totale » guidée par l'amour absolu envers tous les hommes :

¹ *Ibidem*, p. 61 : « TERESA – Io volevo far qualcosa di mio, di proprio. Te lo dicevo sempre. Non sapevo cosa. Tu mi pigliavi in giro. La sorte mi ha favorita. Ecco anch'io ho trovato una cosa da fare. Una cosa « mia ». E che cosa! Cara mi costa. Ma davanti a tanta « cosa », come badare a spese? Ora anch'io mi posso dire artista. Opera grande. Opera pura. Tutta pensata, tutta formata dall'interno: in solitudine e silenzio. [...] Se tutti avessero la costanza o almeno l'accorgimento di fare come ho fatto io, miliardi di capolavori nascerebbero, invisibili, silenziosi, sconosciuti » (Traduit par nous).

² *Ibidem*, p. 182-184 : « TERESA – [...] il nostro vero matrimonio comincia soltanto adesso. [...] L'assurdo dei vivi ti sta ancora appiccicato addosso come una camicia fradicia. Povero il mio novizio della morte! Del resto a me piace vederti così. Sono contenta. Ti inizierò io. Ti educerò io nel nostro mondo. Ora ti posso dir tutto. Sai qual è l'ambizione più profonda di noi donne? Essere le spose e assieme le madri dell'uomo amato. Tu, ora, sei il mio sposo e assieme il mio figlio...Il mio vero figlio...Eccolo che ripensa a coloro che gli altri chiamavano « i nostri figli » [...] Non possiamo stare assieme con i nostri figli, non dobbiamo. Il nostro passo è diverso, il nostro ritmo. Sì, nella vita figli e genitori stanno assieme. Ma è un errore. È assurdo. [...] Gli uomini, fino a un certo punto, percorrono un cammino di vita, e vivere è la metà del loro cammino. Gli uomini allora sono figli. Ecco perché i figli camminano e non si accorgono di camminare – e in fondo non si accorgono di vivere. Ma, a partire da quel punto, la meta del cammino della vita non è più la vita: è la morte. Si continua a camminare nella vita, ma quello che s'intravede laggiù non è la vita: è la morte. Gli uomini allora sono genitori » (Traduit par nous).

AUTEUR — Quelle mère « générale » est la femme ! Mère de leurs enfants, mère de leur mari, mère de leurs frères, mère de leur père si besoin. Mère de sa mère¹.

La mort n'est donc plus vécue comme la fin d'une existence, mais le début d'un voyage vers l'infini :

TERESA - [...] Pour nous retrouver, nous avons dû traverser non pas la mer entre un port et un autre port, mais la mer entre la vie et la mort... Paul ! Plus aucune mer ne nous sépare. Paul, nous avons laissé toutes les mers derrière nous. Paul devant nous il n'y a plus de mer, il n'y a plus de terre, il n'y a plus de ciel, il n'y a plus rien : ni la vie ni la mort. Rien ! Rien ! Rien² !

Cette pulsion de mort reflète donc chez Teresa une pulsion d'amour puisque par ce geste, elle va retrouver son mari. Éros et Thanatos se retrouvent aussi. La mort, comme le théâtre, est la solution à tous les problèmes :

Nous nous réfugions dans la mort comme autrefois dans les églises, et lorsque toutes les autres voies sont fermées, cette voie par excellence reste ouverte : la mort. C'est la purification de toutes les taches. C'est la connaissance que nous avons ignorée. [...] [E] t tout le monde s'unit et se rassemble. La mort serait-elle aussi une condition familiale ? La plus familière des conditions ? [...] Frappé par mes propres armes ! Après avoir jeté mon mépris sur ceux qui ne savent pas vivre en dehors des conditions familiales, je me heurte ici moi-même aux conditions les plus familières. Mais comme cette condition familiale est majestueuse ! Au-delà, il n'y a rien de plus, et en vain notre ruse s'efforce de découvrir même dans la mort quelques passages secrets³.

¹ *Ibidem*, p.71 : « AUTORE – Che madre “generale” la donna! Madre dei propri figli, madre del proprio marito, madre dei propri fratelli, madre del proprio padre se occorre. Madre della propria madre » (Traduit par nous).

² *Ibidem*, p. 180-182 : « TERESA – [...] Per ritrovarci, abbiamo dovuto attraversare non il mare tra un porto e un altro porto, ma il mare tra la vita e la morte...Paul! Nessun mare ci divide più. Paul, tutti i mari ce li siamo lasciati alle spalle. Paul davanti a noi non c'è più mare, non c'è più terra, non c'è più cielo, non c'è più nulla: né vita, né morte. Nulla! Nulla! Nulla! [...] » (Traduit par nous)

³ *Id.*, « Prefazione », *Casa « La vita » e altri racconti*, Milano, Adelphi, 1999, p. 203 : « nella morte ci si rifugia come una volta nelle chiese, e quando tutte le altre vie sono chiuse rimane ancora aperta questa via per eccellenza: la morte. È la purificazione di tutte le macchie. È la conoscenza che ignoravamo. [...] [E] tutto e tutti unisce e riunisce. La morte dunque sarebbe essa pure una condizione familiare? la più familiare delle condizioni? [...] Colpito dalle mie proprie armi! Dopo aver gettato il mio dispregio su coloro, che non sanno vivere fuori dalle condizioni familiari, ecco che io stesso incorro nell'elogio della più familiare delle condizioni. Ma quanto maestosa questa condizione familiare! Di là da essa nulla più è, e invano la nostra scaltrezza si studia di scoprire anche nella morte qualche passaggio segreto » (Traduit par nous).

1.4 Représenter l'irreprésentable

À la publication d'*Alceste di Samuele* en juin 1949, Silvio D'Amico dans sa rubrique radiophonique « Chi è di scena », en novembre 1949, émet des doutes sur la possibilité de mettre en scène ce texte :

Trouvera-t-il [...] le metteur en scène tenté de le monter matériellement à la scène¹ ?!

Alberto Savinio se lance donc ce défi dès 1948 quand il décide de proposer ce texte à Lamberto Picasso, ancienne connaissance qui le ramène à l'époque de *Capitano Ulisse*, et qui vient tout juste de fonder une nouvelle compagnie. Dès le début de leur correspondance, Alberto Savinio est conscient des difficultés de représenter un tel texte. Sans état d'âme, il sait qu'il faudra le réduire pour répondre aux exigences de la scène :

Voilà la version intégrale et fort longue. Telle qu'elle sera présentée sous forme de livre, mais telle qu'elle ne peut être présentée sur la scène. J'aurais bien fait moi-même l'adaptation, mais j'aurais perdu encore du temps et je ne voulais plus retarder l'envoi du texte. Je préfère, de surcroît, que l'adaptation soit faite par vous. Je suis l'auteur et je me sens lié à ce rôle. Vous, vous êtes plus libre et opérez avec plus d'assurance. Vous avez aussi beaucoup plus d'expérience que moi de la scène, du théâtre, du jeu, de la durée des représentations, des choses qui se révèlent mauvaises, des choses qui peuvent se dire. Je vous laisse donc toute la faculté de faire toutes les coupes que vous souhaitez. Je crois que vous n'aurez aucun mal à trouver les liens nécessaires, car j'ai toujours été soucieux de mettre des répliques et des situations capables de devenir des articulations du travail scénique. Il est entendu qu'en plus de l'adaptation pour des raisons scéniques, vous pouvez aussi supprimer tout ce qui doit être supprimé pour d'autres raisons : commodité, moralisme, susceptibilité du public bourgeois etc. J'ai écrit cette pièce pour un public idéal, ou plutôt sans tenir compte d'un public, et je sais bien que, pour la rendre acceptable et au niveau du public commun de nos théâtres, il est nécessaire de supprimer de nombreuses répliques, peut-être quelques scènes, et plusieurs mots².

¹ Silvio d'Amico, « Chi è di scena », 2 novembre 1949, in Alberto Savinio, *Alceste...*, *op. cit.*, p. 322-323 : Troverà esso [...] il regista tentato a portarlo materialmente in scena?! (Traduit par nous)

² Lettre d'Alberto Savinio à Lamberto Picasso du 31 août 1948, in Alberto Savinio, *Alceste di Samuele*, *op. cit.*, p. 315 : « Questa è la stesura integrale e lunghissima. Così come sarà presentata in libro, ma come non può essere presentata sulla scena. Avrei fatto io stesso la riduzione, ma avrei perso altro tempo e non volevo tardare ancora a mandarle il copione. Oltre a ciò, preferisco che la riduzione la faccia lei. Io sono l'autore e mi sento legato. Lei è più libero e opererà con maggiore sicurezza. Ed è anche molto più pratico di me della scena, del teatro, della recitazione, della durata dei lavori, delle cose che risultano male, delle cose che si possono dire. Lascio perciò a lei piena facoltà di fare tutti i tagli che vuole. Non credo che avrà difficoltà a trovare gli agganciamenti necessari, perché mi sono preoccupato di mettere sempre battute e situazioni che possano diventare articolazioni del lavoro sceneggiato. s'intende che oltre alla riduzione per ragioni sceniche, può togliere anche tutto quanto va tolto per altre ragioni : convenienza,

Comme nous l'avons déjà mentionné au début de ce chapitre, à cette époque, Alberto Savinio se préoccupe peu de la représentation de cette pièce. Il s'en détache complètement et laisse le travail au metteur en scène. Le texte semble donc davantage compter au détriment de la représentation.

Or, pour être représenté, le texte est soumis à des règles, comme lui rappelle Lamberto Picasso :

Le théâtre autorise environ deux heures et demie de représentation ce qui équivaut à soixante-quinze, quatre-vingts pages dactylographiées pas trop denses. Il faudrait que les deux parties tiennent dans ce nombre de pages et pas plus, sinon la représentation se terminerait au-delà de minuit et il n'est jamais prudent de braver la coutume¹.

Lamberto Picasso ne voudra pas pour autant faire ces coupes seul et demandera à Alberto Savinio de l'aide en synthétisant notamment le plus possible les « digressions historico-mythiques et plus généralement celles qui sont littéraires ; les considérations actuelles sur l'Orient et l'Occident, les peuples, les civilisations d'aujourd'hui, la période qu'ils traversent [...] ² ». Jone Morino, la belle-sœur d'Alberto Savinio, qui fait partie de la compagnie de Lamberto Picasso, rappelle dans une lettre à l'artiste l'intention du comédien de mettre en scène *Alceste* qui est, selon elle, une opportunité pour la compagnie de perdurer :

Avec ton *Alceste* et avec ton nom, tu pourrais certainement être très utile à cette compagnie qui est la seule à avoir des raisons d'exister³.

La compagnie connaît effectivement des problèmes financiers importants. Sans un lieu et sans un répertoire conséquent, la compagnie ne peut bénéficier des aides de l'État. Jone Morino et Lamberto Picasso demandent régulièrement de l'aide à l'artiste, mais,

moralismo, suscettibilità del pubblico borghese etc... Questo lavoro io l'ho scritto per un pubblico ideale, meglio senza tener presente un pubblico, e so bene che, per renderlo accettabile e alla statura del pubblico comune dei nostri teatri, bisogna togliere molte battute, forse qualche scena, e parecchie parole. » (Traduit par nous)

¹ Lettre de Lamberto Picasso à Alberto Savinio le 7 septembre 1948, *ibidem*, p. 316 : « Il teatro consente due ore e mezza circa di rappresentazione che equivalgono a settantacinque-ottanta pagine dattilografate non troppo fitte. Bisognerebbe che le due parti consistessero di quel numero di pagine e non più, altrimenti la rappresentazione finirebbe oltre la mezza e non è mai prudente sfidare la consuetudine » (Traduit par nous).

² Lettre de Lamberto Picasso à Alberto Savinio, le 24 septembre 1948, *ibidem*, p.318 : « Digressioni storico-mitiche, letterarie in genere, considerazioni attuale su l'oriente e l'occidente, i popoli, le civiltà di oggi, il momento che attraversano ecc » (Traduit par nous).

³ Lettre de Jone Morino à Alberto Savinio, le 25 septembre 1948, *ibidem*, p. 319 : « Certo che tu, con la tua Alceste e con il tuo nome, potrai giovare molto a questa compagnia ch'è la sola ad aver ragione d'esistere » (Traduit par nous).

malheureusement, après quelques jours de résidence au théâtre *Eliseo* de Rome, du 15 au 27 octobre 1948, la compagnie se dissout. Par conséquent, la représentation d'*Alceste di Samuele* par la compagnie de Lamberto Picasso ne verra jamais le jour, même si une lecture du texte avait eu lieu le 18 septembre et qu'il était prévu d'y travailler ardemment après les représentations à l'*Eliseo*.

Mais Alberto Savinio, dans une lettre envoyée le 14 octobre 1948 à Valentino Bompiani, s'était préparé à cette impossibilité de représentation :

Lundi prochain, je ferai une lecture d'*Alceste* à la compagnie et les répétitions commenceront immédiatement après. [...] Je ne pense pas qu'il sera possible de la représenter à Rome. La compagnie est à l'Eliseo du 25 au 27. Peut-être qu'après le 27, elle pourra aller dans un autre théâtre, mais j'en doute¹.

Cet échec « prévisible » fait qu'il réagit très vite et porte son regard vers de nouvelles compagnies comme celle de Cervi-Pagnani que Guido Salvini, autre acteur fondateur du *Teatro d'Arte* de Luigi Pirandello lui déconseille vivement en raison de son manque de stabilité. Il en profite pour lui rappeler qu'il sera nécessaire, avant tout travail scénique, de revoir le texte qui ne répond pas aux exigences des théâtres d'aujourd'hui. Comme Lamberto Picasso, il lui rappelle le problème des conventions techniques que pose le texte, notamment sur le temps de la représentation :

[la comédie] se compose aujourd'hui d'environ 30 000 mots, ce qui correspond à trois heures et quarante-cinq minutes exactement de représentation, qui, avec les entractes ou l'entracte, constituent un spectacle qui commençant à neuf heures et demie se finirait à une heure et demie. Maintenant, je garantis le succès de ta pièce si elle se termine avant minuit. [...] Je suis sûr qu'en reprenant ta comédie et en l'obligeant à tenir dans deux ou trois actes d'une durée totale et maximale (de représentation) de 120 à 130 minutes, toutes ces coupes ne seront pas à regretter [...]².

¹ Lettre d'Alberto Savinio à Valentino Bompiani, 18 septembre 1948, *ibidem*, p. 320 : « Lunedì prossimo farà la lettura dell'*Alceste* alla compagnia e subito dopo cominceranno le prove. [...] Non credo che sarà possibile andare in scena a Roma. La compagnia ha l'*Eliseo* dal 25 al 27. Forse dopo il 27 potrà passare in altro teatro, ma ne dubito » (Traduit par nous).

² Lettre de Guido Salvini à Alberto Savinio, le 14 octobre 1949, *ibidem*, p. 325-26 : « [...] oggi [la commedia] consta di circa 30.000 parole il che significa esattamente tre ore e quarantacinque minuti di sola recitazione che, con gli intervalli o l'intervallo, formano uno spettacolo che iniziando alle nove e un quarto finirebbe alla una e mezzo. Ora io garantisco il successo della tua commedia se finisce prima di mezzanotte. [...] Sono certo che prendendo la tua commedia e costringendola in due o tre atti della durata complessiva massima (di recitazione) di 120-130 minuti, non tutto il tolto sarà da rimpiangere [...] » (Traduit par nous).

Guido Salvini reproche aussi à sa comédie d'être « techniquement opaque¹ » et encourage Alberto Savinio de donner à sa mise en scène plus de spontanéité. Ces longues digressions mettent les protagonistes dans l'ombre :

Il me semble que ta comédie si pleine de mordant devrait vibrer avec davantage d'immédiateté. Ce n'est pas que je n'aime pas le récit, surtout quand les faits sont racontés par un écrivain authentique qui écrit en un italien authentique, mais j'ai toujours peur des trop longs silences des personnages centraux au profit des récits des autres².

C'est finalement au *Piccolo Teatro* de Milan, fondé en 1947³ par deux jeunes gens de vingt ans, Paolo Grassi et Giorgio Strehler, que la première représentation d'*Alceste di Samuele* voit le jour. En février 1950, Alberto Savinio reçoit de la part de Paolo Grassi, une lettre lui annonçant la programmation de sa pièce pour la troisième saison du théâtre :

Cher Savinio, j'ai le plaisir de vous informer qu'*Alceste di Samuele* apparaît dans la deuxième série des quatre spectacles du *Piccolo Teatro*. La période de représentation se fera au cours des dix derniers jours de mai. J'aimerais que la scénographie soit faite par vous⁴.

Le spectacle achève la troisième saison théâtrale. La scénographie est réalisée par Alberto Savinio lui-même. La mise en scène par Giorgio Strehler qui, auparavant, réalise *Richard III* de William Shakespeare et *Les Justes* d'Albert Camus. En cette période, Paolo Grassi est seul à gérer ce nouveau projet, Giorgio Strehler étant à l'étranger pour d'autres spectacles. Pendant l'absence du metteur en scène, Paolo Grassi exprime une certaine impatience et angoisse tant dans le choix des comédiens que dans le fait de ne pas avoir reçu le texte :

Cher Savinio, Salvini nous dit que tu as préparé le texte coupé et réduit de l'*Alceste di Samuele* pour la représentation : je te serai reconnaissant de bien vouloir me le faire parvenir avec la plus grande urgence. [...] Je suis très inquiet parce que Camillo Pilotto, le seul que je pense être apte à incarner Roosevelt, fait

¹ *Ibidem*, p. 326 : « Tecnicamente oscura » (Traduit par nous).

² *Ibidem*, p. 325-326 : « Mi sembra che la tua commedia così piena di mordente, dovrebbe vibrare tutta di immediatezza. Non è che io non ami la narrativa, specialmente quando i fatti sono narrati da uno scrittore autentico che scrive in un italiano autentico, ma ho sempre paura dei silenzi troppo prolungati dei personaggi centrali a vantaggio delle narrazioni di altri » (Traduit par nous).

³ Ce théâtre est le premier exemple de *Teatro Stabile* en Italie. Il se définit comme un théâtre pour tous offrant un répertoire mixte : à la fois italien et international. Paolo Grassi et Giorgio Strehler dirigeront ensemble ce théâtre jusqu'en 1967 puis Paolo Grassi, seul, jusqu'en 1972.

⁴ Lettre de Paolo Grassi à Alberto Savinio datée du 3 février 1950 in Alberto Savinio, *Alceste di Samuele*, *op. cit.*, p. 327 : « Caro Savinio, ho il piacere di comunicarle che *Alceste di Samuele* figura nella seconda serie di quattro spettacoli del Piccolo Teatro. L'epoca di presentazione cadrà nell'ultima decade di maggio. Avrei caro che la scenografia fosse fatta da lei » (Traduit par nous).

attendre sa réponse. Strehler et moi-même pensons que Pilotto est irremplaçable. Qu'en penses-tu ?¹

Alberto Savinio mettra plus d'un mois à lui envoyer le texte. Il est en effet employé à d'autres activités : il achève la rédaction de *Vita dell'uomo*, après avoir terminé son tout premier opéra radiophonique *Agenzia Fix*². Les premières répétitions commencent début mai, c'est-à-dire, un mois avant la première. Malgré le manque de temps pour les répétitions, Alberto Savinio confie à son épouse, Maria Morino, sa pleine satisfaction pour le travail du metteur en scène et des comédiens :

Chère Maria, Aujourd'hui, j'ai assisté à la première répétition de mon *Alceste*. Les acteurs lisaient leur texte, mais déjà tout allait bien. Le travail est dense, sans temps morts, c'est assez impressionnant. C'est Carnabuci qui joue Goetz. Pilotto est bien dans son rôle. Comme je te l'ai dit, c'est la Graziosi qui joue la mère (C'est pour avoir une authentique vieille — soixante-quinze ans — que le *Piccolo* l'a engagée, renonçant ainsi à Jone, ce que je regrette). Les acteurs suivent, émus parfois, amusés aussi. Ils ont tous bien accroché. Pour le personnage de Claus, c'est un gamin plus petit que Ruggero, quatorze ans et demi, il joue très bien. L'actrice qui joue Ghita a pleuré³.

Les répétitions permettent à ce texte hybride de retrouver une forme et une disposition plus théâtrales. Le texte divisé en deux parties sur le papier devient sur scène un spectacle en trois actes : le premier acte s'achève avec l'arrivée de Roosevelt qui correspond à la fin de la première partie. La deuxième partie sera, quant à elle, divisée en deux : le deuxième acte se passe dans le « Kursaal des Morts », épisode où Roosevelt descend aux Enfers pour ramener à la vie Alceste et s'achève avec les propos de l'auteur : « Ils disent que là-haut, il faisait l'homme d'État⁴ » ! Le troisième acte est centré sur Alceste.

¹ Lettre de Paolo Grassi à Alberto Savinio du 27 février 1950, *ibidem*, p. 329 : « Caro Savinio, Salvini ci dice che hai preparato il testo tagliato e ridotto di ADS per la rappresentazione : ti sarò grato se me lo farai avere con gentile urgenza. [...] Sono assai in pensiero perché Camillo Pilotto, unico secondo me adatto a impersonare Roosevelt, mi sta tirando per il lungo. Strehler e io Pensiamo che Pilotto sia insostituibile. Tu che ne pensi ? » (Traduit par nous)

² Opéra radiophonique en 16 épisodes retransmise le 15 avril 1950. La mise en scène est de Anton Giulio Majano, le directeur d'orchestre est Carlo Maria Giulini, Chef du chœur Gaetano Riccitelli, orchestra sinfonica e coro della RAI di Roma, compagnia di prosa della RAI di Roma.

³ Lettre d'Alberto Savinio à Maria Savinio, le 6 mai 1950, *op. cit.*, p. 332 : « Cara Maria, oggi ho assistito alla prima prova di A. Gli attori leggevano nel copione, ma già tutto andava bene. Il lavoro è tutto serrato, senza buchi ed è impressionante. Carnabuci fa Goetz. Pilotto va benissimo. La Madre la fa la Graziosi (Per avere una vecchia autentica – 75 anni- il *Piccolo Teatro* ha scritturato la Graziosi, e ha rinunciato a Jone, e a me dispiace). Gli attori seguono il lavoro, ora commuovendosi, ora divertendosi. Tutti sono presi. Claus lo fa un ragazzino più piccolo di Ruggero, 14 anni e mezzo, ed è bravissimo. L'attrice che fa Ghita piangeva » (Traduit de l'italien par Annemarie Sauzeau in Maria Savinio, *Aux côtés d'Alberto Savinio*, Paris, Sabine Wespieser éditeur, 2002, p. 182-183).

⁴ *Ibidem*, p. 144 : « E dicono che lassù faceva l'uomo di stato ! » (Traduit par nous)

De même, la scénographie qu'Alberto Savinio remettra au théâtre le 8 mai¹ ne s'apparente pas à celle décrite dans le texte (voir Annexe 7). Elle répond davantage à une approche expérimentale, en adéquation avec ce nouveau théâtre :

Celle [la scénographie] d'*Alceste di Samuele* n'est certes pas une scénographie accrocheuse d'un point de vue spectaculaire ou scénographique, mais, on le sait, ce n'est pas avec des effets spéciaux que Savinio veut communiquer avec le public. Les caractéristiques et les éléments qui la distinguent donnent une idée de la façon dont cet « espace de fiction » s'exprime avec des valeurs originales, inextricablement liées à une conception théâtrale précise, et non comme une recomposition d'anciens mécanismes d'avant-garde. On se trouve donc dans l'« espace » savinien conçu comme une sorte de « boîte magique » prête à accueillir les « apparitions » des différents personnages et pourvue de deux ouvertures latérales avec un téléphone sur le panneau du fond qui disparaît au moment opportun pour être remplacé par un cadre avec le *tableau* de Teresa, ou pour laisser libre le passage à Roosevelt qui lui permet de « descendre » vers *le Kursaal des morts* et « ramener la morte parmi les vivants² ».

Les différences marquantes avec le texte initial se retrouvent notamment dans l'usage de ces panneaux latéraux : comme le souligne Sabina Tutone, l'atmosphère scénique s'apparente davantage à celle de l'enfance qu'à une atmosphère surréaliste. Les parois de la scène « peintes de souples coups de pinceau³ » et qui s'éclaircissent vers le haut, semblent suspendues entre « terre et ciel⁴ ». Les parents, qui dans le texte sont représentés comme deux portraits vivants, sont assis (le père à droite ; la mère à gauche) dans un fauteuil tout au long du spectacle. « On a ainsi donné “corps” aux personnages de *Poltrobabbo* et de *Poltromamma*, en cherchant à les [...] faire vivre, comme s'ils

¹ Lettre d'Alberto Savinio à Maria Savinio, le 8 mai 1950, *ibidem*, p. 332 : « Cara Maria, ho anche consegnato i bozzetti per le scene di *Alceste*. Ho assistito alla seconda prova. Va benissimo. » (« Chère Maria, J'ai également transmis les croquis des scènes d'*Alceste*. J'ai assisté à la deuxième répétition. Tout va très bien ») (Traduit par nous).

² Sabina Tutone, « Il « *progress* » scenico delle *pièces* saviniane (tra le incomprensioni dei primi debutti e la recente « riabilitazione »), *Ariel*, *op. cit.*, p.215 : « Quella dell'*Alceste di Samuele* non è certo una scenografia accattivante dal punto di vista spettacolare o scenotecnici ma, si sa, non è con effetti speciali che Savinio vuole comunicare col pubblico. I connotati e gli elementi che la distinguono danno l'idea di come questo « spazio della finzione » si esprime con valenze originali, legate indissolubilmente ad una precisa concezione teatrale, non come ricomposizione di vecchi meccanismi di stampo avanguardistico. Ci si trova nella « stanza » saviniana, concepita quasi come una « scatola magica », pronta ad accogliere le « apparizioni » dei vari personaggi, provvista di due aperture laterali col telefono sul pannello di fondo, rimosso al momento opportuno per essere sostituito dalla cornice col *tableau* di Teresa, o per lasciare aperto il varco che serve a Roosevelt nella « discesa » verso il *Kursaal* dei morti e « riportare la morta fra i vivi » (Traduit par nous).

³ *Ibidem*, p. 215 : « dipinte da morbide pennellate » (Traduit par nous).

⁴ *Ibidem*, , p.215

venaient de sortir de la toile peinte pour envahir l'espace tridimensionnel de la scène¹ ». Par ce processus autoréférentiel qui joue entre le mobilier parlant et les parents en chair et en os, Alberto Savinio évacue ainsi la difficulté de représenter ces « portraits vivants ». Autre changement, « la nouvelle Alceste » n'apparaît pas en premier lieu dans le cadre d'un tableau, comme il est prévu dans le texte, mais c'est un être en chair et en os, immobile sur un praticable à un demi-mètre du sol, ce qui rend sa présence d'autant plus théâtrale. Ce n'est qu'à la fin de la pièce, quand Teresa rejoint le monde des vivants, qu'elle réapparaît dans ce cadre resté vide pendant tout le spectacle et ouvert sur l'ailleurs, sur la mort et l'infini. Dans cette scène illuminée qui contraste avec l'acte précédent où la salle et la scène sont plongées dans une quasi-obscurité, Teresa se lance dans un long monologue pour la liberté.

Mais le personnage, qui connaît un changement radical, est sans aucun doute, Roosevelt, le nouvel Hercule, car son costume décrit dans la pièce est irréalisable :

Jusqu'aux reins, Roosevelt est un homme ordinaire, habillé en civil : du bas des reins jusqu'aux pieds, c'est un piédestal. En apparence. En effet, une jupe en crinoline entoure les flancs de Roosevelt, et pend dans un cylindre cannelé jusqu'au sol. Roosevelt en mouvement est un monument autopropulsé sur son propre piédestal. Qui sait ? Sous la crinoline, Roosevelt est peut-être assis et un mécanisme locomoteur remplace ses jambes².

Pour évacuer la difficulté de ce piédestal en mouvement, Alberto Savinio choisit de représenter Roosevelt dans un fauteuil roulant blanc aux couleurs de son costume et de son teint blafard. Le recours à cet objet, peu utilisé sur scène, permet de garder l'idée que Roosevelt soit assis et qu'un mécanisme locomoteur remplace ses jambes³. Cependant, il perd en majesté.

La première a lieu le 1^{er} juin 1950⁴. En parallèle, la Galerie du *Piccolo Teatro* dirigée par Guido Le Noci propose une exposition sur Alberto Savinio. Le théâtre fait

¹ *Ibidem*, p. 215 : « Si è dato così « corpo » ai personaggi del Poltrobabbo e della Poltromamma [...] cercando di farli vivere, come se fossero appena usciti dalla tele dipinta per invadere lo spazio tridimensionale del palcoscenico. » (Traduit par nous)

² Alberto Savinio, *Alceste di Samuele*, *op. cit.*, p. 72 : « Fino ai lombi Roosevelt è un comune signore in borghese : dai lombi in giù è un piedistallo. Così nell'apparenza. In effetti una gonna a crinolina circonda i lombi di Roosevelt, pende a cilindro scanalato fino a terra. Roosevelt in moto è un monumento semovente sul proprio piedistallo. Chi sa ? Sotto la crinolina Roosevelt forse sta seduto e un meccanismo locomotore sostituisce le gambe. » (Traduit par nous)

³ Le fauteuil roulant rappelle aussi un élément biographique de la vie de Roosevelt : en août 1921, il est atteint d'un syndrome (probablement le syndrome Guillain-Barré) qui lui paralyse les deux jambes.

⁴ Distribution : Lilla Brignone (Teresa Goerz), Pietro Carnabuci (Paul Goerz), Grazia Migneco (Ghita), Alberto Marche (Claus), Camillo Pilotto (Franklin Delano Roosevelt), Mario Feliciani (L'autore), Ottavio

salle comble, mais très vite cette première se transforme en véritable « bataille d'*Hernani* » où deux clans s'affrontent : non pas « les genoux » et les romantiques, mais les pro et anti-Savinio :

Parmi les critiques présents, il y en eut qui reconnurent les particularités d'un texte qui, en dépit de l'âpreté des dialogues argumentatifs et des digressions chères au style de Savinio, ne manque pas de moments de profonde émotion. En revanche, un grand nombre sembla désireux de saisir l'occasion d'exprimer leur aversion personnelle envers l'auteur¹.

Le mécontentement du public explose au deuxième acte où l'action se déroule dans le Kursaal des morts. Pendant une vingtaine de minutes, la salle est plongée dans une quasi-obscurité. Vécu comme un acte de provocation de l'auteur et du metteur en scène, le public se rebelle et réagit bruyamment. Certains défenseurs de l'artiste, comme Margherita Wallmann,² vont alors tenter de calmer la salle comme le relate Raul Radice dans son article « Parole e fischi » publié dans le journal *Europeo* du 11 juin 1950 :

De temps en temps, depuis un fauteuil de la troisième rangée, on entendait la voix de Margherita Wallmann qui voulait imposer le silence et dépassait en acuité celles des perturbateurs³.

Mais rien n'y fait. Les détracteurs sont dans la place. Les fauves dans l'arène :

Laissez le public dans le noir, et donc dans un état d'impunité et d'anonymat, à une première de Savinio. C'est ouvrir la porte aux pires instincts. Souvenons-nous que l'homme, en règle générale, se réjouit de la peine d'autrui. Voir s'effondrer une comédie est une satisfaction⁴.

Fanfani (Il Direttore del Kursaal dei Morti), Diego Parravicini (Il padre), Gina Graziosi (La madre), Laura Sensi (Enrichetta), Giuliana Pogliani (Matilde), Ottavio Fanfani (L'altoparlante), Renato Navarrini (Uno spettatore), Giuseppe Fortis (Un altro spettatore).

¹ Alessandro Tinterri, in Alberto Savinio, *Alceste...*, *op. cit.*, p. 336 : « Tra i critici presenti, vi fu chi riconobbe le peculiarità di un testo che, pur tra le asperità di dialoghi raziocinanti e digressioni care allo stile di Savinio, non manca di momenti di profonda commozione, molti parvero, piuttosto, desiderosi di cogliere l'occasione per sfogare una personale avversione verso l'autore » (Traduit par nous).

² Margherita Wallmann avait travaillé avec Alberto Savinio en tant que chorégraphe sur l'opéra *Uccello di Fuoco* dont il avait été le metteur en scène. Elle sera ensuite la chorégraphe de son futur ballet de *la Vita dell'uomo*, représenté le 14 juin 1951 au *Teatro della Scala* de Milan.

³ Raul Radice, « Parole e fischi », *Europeo*, 11 juin 1950 in Alberto Savinio, *Alceste...*, *op. cit.*, p. 337 : « ogni tanto da una poltrona di terza fila si udiva la voce di Margherita Wallmann che voleva imporre silenzio e per acutezza di toni superava quelle dei disturbatori » (Traduit par nous).

⁴ Dino Buzzati, « Bufera al *Piccolo Teatro* per l'*Alceste* di Savinio: ma se ci fosse stato meno buio il pubblico avrebbe rumoreggiato tanto? », *Bis*, 17 juin 1950, in Alberto Savinio, *Alceste...*, *op. cit.*, p. 337 : « Lasciate al buio, quindi in uno stato di impunità e di anonimo, il pubblico a una prima di Savinio. È aprir la porta ai peggiori istinti. Ricordiamoci che l'uomo, come regola, gioisce del dispiacere altrui. Vedere crollare una commedia è un gusto » (Traduit par nous).

Le public n'a pas saisi que ce plongeon dans l'obscurité loin d'être « un acte de présomption¹ » était là pour faire entendre le théâtre de paroles d'Alberto Savinio. Dans le noir, le spectateur ne peut se fier qu'à son écoute attentive des mots pour se représenter la scène et doit mobiliser son imagination. Pourtant, le dramaturge savait que ce procédé était périlleux. Il l'avait constaté lors de la mise en scène de Giorgio Strehler de *Richard II* de William Shakespeare en 1948 :

Le spectateur regarde et écoute ; mais il ne sait pas. Il ne sait pas « voir » même ce qu'il « écoute² ».

En éliminant le processus de représentation, Alberto Savinio fait que « les paroles deviennent spectacle³ ». Nous comprenons donc pourquoi la scénographie de ce texte a été pensée tardivement par l'auteur. Ce spectacle n'avait pas, à ses yeux, besoin de la mise en scène pour faire raisonner ses mots et sa poétique. Le dramaturge renverse le théâtre de l'époque et souhaite redonner aux mots toutes leurs places : la guerre finie, le fascisme et nazisme anéantis (le totalitarisme est un thème central dans cette pièce), les paroles peuvent sortir sans crainte de cette prison du silence, jouir d'une liberté nouvelle et se déverser en flux continu sur scène et révéler notamment une femme, Teresa Goerz, l'Alceste moderne à travers la mort. Mais cette conception nouvelle n'a pas été perçue par le public, comme le relate Raffaele Carrieri :

L'agitation, la distraction et le scepticisme ont créé une sorte de vide pneumatique autour d'une œuvre de poésie qui méritait bien un tout autre accueil et du respect⁴.

La critique s'en prend aussi au *Piccolo Teatro* et à son metteur en scène, Giorgio Strehler, qui a choisi d'insérer cette pièce à son répertoire :

¹ Giulio Trevisani, « *Alceste di Samuele* di Savinio », *L'Unità*, 2 juin 1950, in *ibidem*, p. 337 : « Atto di "presunzione" artistica »

² Alberto Savinio, « Parola e azione », *Bis*, 15 giugno 1948, in Alessandro Tinterri, *Savinio e lo spettacolo*, *op. cit.*, p. 124 : « Lo spettatore guarda e ascolta ; ma non sa. Non sa di « vedere » anche quello che « ascolta » (Traduit par nous).

³ *Ibidem*, p. 124.

⁴ Raffaele Carrieri, « Al Piccolo Teatro *Alceste di Samuele* di Alberto Savinio », *Milano sera*, 2 juin 1950 in Alberto Savinio, *Alceste...*, *op. cit.*, p.336 : « Smania, distrazione e scetticismo hanno creato una specie di vuoto pneumatico intorno a un'opera di poesia che meritava ben altra accoglienza e capacità di rispetto » (Traduit par nous).

Pourquoi diable ce rapprochement ? Pour augmenter la confusion des valeurs, ce qui est déjà beaucoup ? Il n'y a rien de commun entre Savinio et le *Piccolo Teatro*¹.

Considéré comme le premier « Teatro Stabile » d'Italie, le public, traumatisé par les événements passés, vient retrouver dans ce théâtre les fondements de la culture italienne. Il n'est pas prêt à revivre sur scène ces ravages provoqués par la guerre et le fascisme, comme le remarque Giulio Trevisani :

Non, après *Les Justes* de Camus, le *Piccolo Teatro* ne devait pas en rajouter avec l'*Alceste di Samuele* de Savinio. Nous ne le méritions pas².

Il est donc trop tôt pour le public. Luca Ronconi, qui mettra en scène ce spectacle en avril 1999, reviendra sur cette première représentation et les raisons de son insuccès auprès de Rita Cirio :

Probablement, un peu de méfiance de la part des réalisateurs et peut-être, plus encore, le fait de parler de sujets trop proches, tels que la guerre et l'Holocauste, qu'on préférerait alors refouler. Ainsi que le ton de Savinio pour en parler, avec ce détachement qui pouvait sembler irrévérencieux pour le genre de culture de l'époque, comme s'il ne les prenait guère au sérieux. Si tel a été le cas, à la fois de la part de ceux qui l'ont réalisée et de ceux qui l'ont vue, il y a eu un réel malentendu de la comédie³.

Dans ce commentaire, Luca Ronconi ajoute un autre élément à l'insuccès de la pièce : le manque de confiance de l'équipe artistique. Cette hypothèse se trouve confirmée dans une lettre de Guido Salvini à Alberto Savinio, au lendemain de la première à l'artiste :

Je suis quelqu'un qui a le plus gros défaut du monde : je n'arrive jamais à changer d'avis. Pour moi, ta comédie est et *reste très belle*. Mais si j'ai eu quelques réticences à ton égard à propos du *Piccolo Teatro*, l'explication de ces réserves m'a été donnée par le spectacle. Un mois avant la représentation, *personne* (appelle-toi bien : personne) au *Piccolo Teatro* ne croyait en ton travail. Tout le

¹ Roberto Rebora, « Conformismo di Savinio », *Fiera Letteraria*, 18 juin 1950 in Alberto Savinio, *Alceste*, *op. cit.*, p. 337 : « Perché mai questo avvicinamento? Par aumentare la confusione dei valori, che è già molta? Non c'è niente in comune tra Savinio e il *Piccolo Teatro* » (Traduit par nous).

² Giulio Trevisani, « *Alceste di Samuele* di Savinio », *ibidem*, p. 337 : « No, dopo *I Giusti* di Camus, il *Piccolo Teatro* non doveva infierire anche con l'*Alceste di Samuele* di Savinio. Non ce lo meritavamo » (Traduit par nous).

³ Rita Cirio, « Il mio *Alceste* contro la morte », *L'Espresso*, 8 aprile 1999 : « Probabilmente un po' di sfiducia da parte dei realizzatori e forse, ancora di più, il parlare di argomenti troppo vicini, come la guerra e l'olocausto, che in quegli anni semmai si volevano rimuovere. E il parlare con il tono di Savinio, con il suo distacco che poteva sembrare irriverente per il tipo di cultura dell'epoca, come a prenderli poco sul serio. Se così è stato, sia da parte di chi l'ha realizzata, sia da parte di chi l'ha vista, c'è stato un vero fraintendimento della commedia » (Traduit par nous).

monde le savait, mais, moi, je l'ai su trois mois auparavant : devant ton assurance, j'étais désarmé. La mienne aurait semblé une forme de jalousie stupide, qui n'est pas dans mon caractère. Je te faisais de timides objections à propos des interprètes, mais je ne pouvais pas t'en dire plus. Quand quelqu'un sait que sa femme le trompe, inutile de lui dire. On se fait juste un ennemi et rien d'autre. Les comédiens sont tous plus ou moins excellents, mais ils ne croient pas un mot de ce qu'ils disent, parce que personne ne leur a appris à y croire, n'y croyant pas d'abord. C'est une question d'honnêteté, une denrée très rare sur le marché des jeunes talents du théâtre d'aujourd'hui¹.

En 1950, le public idéal n'est pas encore né. Le théâtre idéal non plus. Pour échapper au doute et au scepticisme, Alberto Savinio se tourne vers l'autoréférence :

Était-ce vraiment le spectacle qui n'allait pas ou le public ? Ce soir-là, au théâtre, je doute qu'il se trouvât un seul spectateur capable de juger mon travail mieux que je ne peux le juger moi-même. Et je le juge, quant à moi, fort bon. Mais les premières sont un tribunal dément. La lutte est inégale. Ce n'est même pas une lutte, c'est une immolation. Il faudrait plus de justice, et donc de réciprocité. Et la capacité pour l'auteur de juger, à son tour, le public, par des applaudissements, selon les cas, ou des sifflets.²

Perçu par le public et la critique comme des « paroles définitives³ », le spectacle quittera l'affiche après onze représentations.

Le public idéal pour cette pièce, Alberto Savinio ne le connaîtra pas puisqu'il naît à la toute fin des années 1990 avec la mise en scène de Luca Ronconi qui, au seuil du XXI^e siècle, se lance ainsi de nouveaux défis. Pour clore la direction artistique du *Teatro Argentina* de Rome et avant de prendre les rênes du *Piccolo Teatro di Milano*, succédant ainsi à Giorgio Strehler disparu quelques années auparavant, Luca Ronconi décide de se confronter à ce texte savinien.

¹ Lettre de Guido Salvini à Alberto Savinio du 6 juin 1950 in Alberto Savinio, *Alcesti...*, op. cit., p. 325-326 : «Io sono un uno che ha il più grande difetto del mondo: non riesco a cambiare mai le mie opinioni. Par me la tua commedia è *e rimane bellissima*. Ma se ho avuto qualche reticenza con te a proposito del Piccolo Teatro, la spiegazione di tali reticenze mi è stata data dallo spettacolo. Un mese prima dell'andata in scena *nessuno* (ricordatelo bene : nessuno) al Piccolo Teatro credeva nel tuo lavoro. Lo sapevano tutti, ma io lo sapevo tre mesi prima: Di fronte alla tua sicurezza io non avevo armi. Sarebbe sembrata la mia una forma di stupida gelosia, che non appartiene al mio carattere. Ti facevo delle timide obiezioni sugli interpreti, ma non potevo dirti altro. Quando uno sa che la sua moglie lo tradisce, inutile dirglielo. Ci si fa un nemico e basta. Gli attori sono tutti più o meno eccellenti ma non credono ad una parola di quello che dicono, perché nessuno ha insegnato loro a crederci, non credendoci lui per prima. È una questione di onestà, merce assai scarsa sul mercato dei giovani talenti teatrali d'oggi » (Traduit par nous).

² *Ibidem*, p. 337-338 : « Ma veramente andò male il lavoro o andò male il pubblico? Quella sera, a teatro, dubito che ci fosse un solo spettatore capace di giudicare il mio lavoro meglio di come lo posso giudicare io. E io lo giudico benissimo. Ma le prime sono un bislacco tribunale. La lotta è impari. E neppur lotta è, ma immolazione. Ci vorrebbe maggiore giustizia, e dunque reciprocità. E facoltà, all'autore, di giudicare a sua volta il pubblico applaudendolo secondo i casi, o fischiaandolo » (Traduit par nous).

³ Roberto Rebora, « Conformismo di Savinio », *Fiera Letteraria*, 18 juin 1950, in Alessandro Tinterri, *Savinio e lo spettacolo*, op. cit., p. 125 (Traduit par nous).

En novembre 1998, Luca Ronconi souhaite porter ce texte sur scène et à la radio ; pratique toute singulière qu'il justifie auprès de Emilia Costantini dans *Il Corriere della Sera* en ces termes :

Il ne m'était jamais arrivé de songer à la réalisation d'une même œuvre en une version radiophonique et une version théâtrale. Mais cette œuvre de Savinio se prête grandement à une double interprétation : il y a des scènes parfaitement adaptées à la seule écoute, comme celle jouée dans le noir où l'on n'entend que les voix ; tandis que d'autres, à fort impact visuel, sont spécifiques au langage scénique¹.

Luca Ronconi a en mémoire l'insuccès retentissant de la première et unique mise en scène de cette pièce par le même Strehler en 1950. Il ne souhaite donc pas refaire les mêmes erreurs.

Luca Ronconi se lance le défi, par cette double médiation, de retrouver la double lecture que le texte original proposé en son sein. Il ne fait aucun doute que la réflexion sur le langage, défendue dans cette œuvre par Alberto Savinio, a été pour Luca Ronconi une des raisons qui l'a poussé à créer ce « double » spectacle. Dans un entretien accordé à Mario Di Giuseppe, quelques jours avant la première d'*Alceste di Samuele*, au *Teatro Argentina*, Luca Ronconi déclare :

Dès la première lecture, j'ai saisi, dans l'*Alceste di Samuele* de Savinio, des stimulations pour approfondir ma réflexion sur certains aspects de l'expérience théâtrale autour desquels, depuis des années, mes pratiques de mises en scène se focalisent. Tout d'abord, j'ai été frappé par la structure linguistique du texte. Dans son manque apparent de clarté formelle, *Alceste di Samuele* présente une extraordinaire — à mon sens, théâtralement très efficace — précision du langage².

Pour faire entendre au mieux la parole savinienne, où tout s'exprime, le *Maestro* se lance dans une expérience inédite et déclare à Emilia Costantini :

¹ Emilia Costantini, « Alceste diventa ebrea », *Corriere della Sera*, 1 novembre 1998, p. 53 : « Non mi era mai capitato di pensare alla regia di una stessa opera, sia in versione radiofonica che in quella teatrale. Ma questa di Savinio si presta molto alla doppia interpretazione : ci sono scene adattissime al solo ascolto, come quella recitata al buio dove si sentono solo le voci ; mentre altre, di forte impatto visivo, sono specifiche per il linguaggio scenico » (Traduit par nous).

² Mario Di Giuseppe, « conversazione con Luca Ronconi », *op. cit.*, 239 : « Fin dalla prima lettura, nell'*Alceste di Samuele* di Savinio ho colto stimoli per approfondire la riflessione su alcuni aspetti dell'esperienza teatrale intorno ai quali da anni si concentrano i miei interessi registici. In primo luogo sono stato colpito dalla struttura linguistica del testo. Nella sua apparente sconclusionatezza formale l'*Alceste di Samuele* presenta una straordinaria - e credo teatralmente efficacissima - precisione di linguaggio » (Traduit par nous).

J'ai [...] joué sur les deux lignes du texte, supprimant à la radio les passages qui se prêtent davantage à la scène et vice-versa¹.

En proposant au public ces deux versions d'*Alceste di Samuele*, Luca Ronconi réussit le pari de les rendre complémentaires et éloigne toute idée d'opposition ou de divergence. La radio fait entendre la substantifique moelle du théâtre, le texte :

Écouter du théâtre à la radio s'apparente davantage à la lecture d'un livre qu'à la représentation d'un drame, à tel point que ce qui reste de théâtral c'est le texte, alors que tous les autres éléments constitutifs sont absents².

Ce projet de théâtre à la radio est aussi l'occasion pour le metteur en scène de lancer un message d'alerte sur la santé de la dramaturgie italienne et de réhabiliter Alberto Savinio comme grand dramaturge du XX^e siècle :

Alceste di Samuele est un peu la démonstration que, chez des nations privées d'une solide tradition dramaturgique comme l'Italie, l'écriture pour la scène doit emprunter la voie de l'anomalie et de l'hétérodoxie afin d'affirmer une individualité originelle qui lui soit propre, capable de la soustraire au danger d'aboutir à une pure imitation de modèles étrangers³.

En effet, les dramaturges italiens sont rares à cette époque. Pour que le théâtre italien continue de vivre, il lui faut des auteurs, il lui faut consolider son répertoire. Le projet *Teatro alla radio* qui débute en 1997 et qui se compose de 35 œuvres, 20 metteurs en scène et 250 acteurs sera, pendant plus d'un an, un important projet culturel en relation avec l'institution (RAI) qui cherchera à défendre le théâtre italien hors scène. Dans ce projet qu'il mène avec Roberta Carlotto, Luca Ronconi déclare :

J'ai privilégié le théâtre italien moins connu qui va de la première moitié du siècle aux années soixante, avec différents textes d'appartenance littéraire (Parise, Bontempelli). Hormis Pirandello et Goldoni, une continuité du répertoire national n'a jamais été établie en Italie⁴.

¹ Emilia Costantini, « Alceste diventa ebrea », *op. cit.*, p. 53 : « Ho [...] giocato sulle due linee del testo, tagliando alla radio le parti più da palcoscenico e viceversa » (Traduit par nous).

² Luca Ronconi, *Patologo 21*, Milano, Ubulibri, 1998, p. 228 : « Ascoltare teatro alla radio è più simile alla lettura di un libro che non alla rappresentazione di un dramma, tanto che di teatrale quello che resta maggiormente è il testo, mentre tutti gli altri elementi costitutivi sono assenti » (Traduit par nous).

³ Mario Di Giuseppe, « conversazione con Luca Ronconi », *op. cit.*, p. 245 : « *Alceste di Samuele* è un po' la dimostrazione che in nazioni prive di una consolidata tradizione drammaturgica come l'Italia, la scrittura per la scena, per affermare una propria originale individualità che la sottragga al rischio di risolversi in una mera imitazione di modelli stranieri, deve imboccare la strada dell'anomalia e dell'eterodossia » (Traduit par nous).

⁴ Leonetta Bentivoglio, « Attori, su la maschera », *La Repubblica*, 4 aprile 1997 : « Ho privilegiato il teatro italiano meno noto che va dalla prima metà del secolo agli anni Sessanta, con vari testi di appartenenza »

Et poursuit :

Un double objectif : relancer une belle tradition productive et (en partie) « perdue », celle, justement, du théâtre à la radio, et contribuer à créer une mémoire radiophonique pour les protagonistes de la scène contemporaine¹.

Alors qu'en France ou en Allemagne, le théâtre à la radio jouit d'un certain succès et d'une continuité, l'Italie a, peu à peu, perdu cette tradition. Tradition que Ronconi souhaite retrouver. La radio est un lieu de mémoire qui grâce à l'enregistrement permet de contribuer « au sauvetage d'une série de moments importants [du] théâtre. » À l'aube du XXI^e siècle, Luca Ronconi s'inquiète donc de l'avenir du théâtre italien. Face à un théâtre qui balbutie, le dramaturge se lance à la conquête de textes toujours plus riches, toujours plus denses pour redonner toute la place au texte dramatique. Le metteur en scène brise le quatrième mur et laisse s'évader le théâtre dans des lieux pérennes et sans limites comme pour dire que le théâtre est partout, que la vie est théâtre et le théâtre est la vie.

Mais l'usage de la radio permet aussi de réhabiliter ce texte hybride et de mettre en lumière la « littéarité théâtrale » de Savinio. Pourtant, Luca Ronconi devra faire des choix et réduire ce texte-fleuve :

En tant que metteur en scène de théâtre attentif aux valeurs du texte, j'ai dû réduire, après quelques hésitations, les textes en une durée d'une heure et demie environ. Au début, j'ai eu l'impression d'être dans un long et dangereux « lit de Procuste ». Mais après avoir accepté de travailler dans ces limites, je me suis rendu compte qu'un « drainage » des motifs dramaturgiques est non seulement parfois légitime, mais nécessaire, dès lors que l'on utilise un texte en dehors de la scène. Un texte écouté tend probablement plus à suggérer qu'à représenter².

À l'écoute de cette version radiophonique³ qui est accessible au siège régional de la RAI à Bologne, on peut noter que même simplifié, allégé (la durée est de 88 minutes⁴),

letteraria (Parise, Bontempelli). A parte Pirandello e Goldoni, non si è mai costituita in Italia una continuità di repertorio nazionale » (Traduit par nous).

¹ *Ibidem* : « Un duplice obiettivo: rilanciare una bella e (in parte) 'perduta' tradizione produttiva, quella appunto del teatro alla radio, e contribuire a creare una memoria radiofonica per i protagonisti della scena contemporanea » (Traduit par nous).

² Luca Ronconi, *Patalogo 21*, *op. cit.*, p. 229 : « Come regista teatrale attento ai valori del testo, ho dovuto con qualche esitazione ridurre i testi entro la durata di un'ora e mezza circa. All'inizio ho avuto la sensazione di trovarmi in un prolungato e pericoloso 'letto di Procuste'. Ma dopo aver accettato di lavorare entro questi limiti, mi sono reso conto che un 'drenaggio' dei motivi drammaturgici è qualche volta non soltanto legittimo, ma necessario, usando un testo al di fuori del palcoscenico. Un testo ascoltato tende probabilmente più a suggerire che a rappresentare » (Traduit par nous).

³ Voir aussi l'étude Giorgia Bongiorno, *op. cit.*, p. 9-11.

⁴ Interprètes de cette version radiophonique : Massimo De Francovich, Massimo Foschi, Vittorio Franceschi, Galatea Ranzi, Massimo De Rossi, Franco Graziosi, Marisa Fabbri, Elena Russo, Sergio Riamondi, Franca Penone, Massimo Sbarsi, Massimo Poggio, Pierluigi Cicchetti.

le texte ne perd en rien de sa complexité. L'enjeu majeur de cette version radiophonique est de faire entendre toutes les digressions politiques et philosophiques de la pièce, toutes les longues tirades sur le théâtre, sur la politique ou la mort. Cette version radiophonique bouscule et déplace les codes du théâtre « représenté » en le renvoyant à ses origines et son mystère. Luca Ronconi déclare :

La radio a du charme, du mystère. Elle redonne aux acteurs, dont l'auditeur ne connaît pas le visage, un élément traditionnel qui n'existe plus dans le « vrai » théâtre : le masque. La radio est, en somme, une proposition radicalement différente de la connaissance théâtrale. Aussi différente qu'intéressante¹.

Ces masques, ces acteurs sans visage doivent donc mettre toute leur énergie dans la voix pour que la magie opère. Le metteur en scène ne choisira pas un acteur pour ses aptitudes physiques, mais pour une voix capable de résonner hors scène :

Le travail sur l'acteur devient travail sur la voix : il y a des voix plus ou moins photogéniques...²

Pour cette raison, on peut remarquer que le metteur en scène changera certains acteurs quand il sera temps d'aller sur scène, à partir du 13 avril 1999. La voix toute particulière de Marisa Fabbri (dans le rôle de la Mère) sera remplacée sur scène par Ilaria Occhini, au physique plus imposant et ressemblant d'une certaine façon à la mère de Savinio, Gemma Cervetto dite « la Baronessa ».

Étrangement, la version radiophonique est peu contaminée par la musique ou le bruitage. Ils sont présents au moment indispensable que le texte indique déjà, comme pour l'arrivée de Roosevelt à la fin de la première partie où on peut entendre une musique militaire. Seule la voix des comédiens guide cette représentation mentale. Un jeu constant sur l'articulation, le rythme ou la tonalité en seront les ingrédients. Cette version radiophonique d'*Alceste di Samuele* sera diffusée sur *Radio 3* le 30 octobre 1998 et achève le cycle *Teatro alla radio*.

La représentation théâtrale voit le jour quelques mois plus tard, en avril 1999 au *Teatro Argentina* di Roma mettant fin à la saison théâtrale et à la direction artistique de Luca Ronconi de ce théâtre (voir Annexe 7). Cette version va tenter d'épouser le projet

¹ Leonetta Bentivoglio, «Attori, su la maschera», *op. cit.* : « « La radio ha un fascino, un mistero. Restituisce agli attori, di cui chi ascolta non conosce il volto, un elemento tradizionale che nel teatro 'vero' non c'è più: la maschera. La radio è insomma una proposta radicalmente diversa di conoscenza teatrale. Tanto diversa quanto interessante » (Traduit par nous).

² *Ibidem* : « Il lavoro sull' attore diventa lavoro sulla voce: ci sono voci più o meno fotogeniche... »

savinien qui était de proposer un texte à la frontière du théâtre et de la littérature, où le langage dramatique est ici protagoniste et complète la version radiophonique. Luca Ronconi s'impose l'unique contrainte de rester fidèle au texte d'origine. Or, il est obligé, pour des raisons conventionnelles et techniques d'opter pour une profonde réduction du texte : la première partie dure 95 minutes, la deuxième 85 minutes.

Dans cette mise en scène, Luca Ronconi met d'abord l'accent sur le langage scénique que propose le texte : l'espace, les costumes et les objets en sont les protagonistes. Le metteur en scène cherche à retrouver le décor proposé par Alberto Savinio où l'œil du spectateur entrevoit le discours métathéâtral de l'artiste. Avec le scénographe Marco Capuana, Luca Ronconi joue ainsi sur la conception savinienne du théâtre défini comme « une chose digne d'être vue » et respecte à la lettre les propositions énoncées dans le texte de départ, comme le remarque Masolino d'Amico :

Souvent, la première partie du spectacle captive par les illustrations de ce que Savinio projetait. Le Haut-parleur est un personnage, Gianluca Guidotti transformé en un étrange mégaphone humain à la Depero¹. Les parents Goerz commentent la scène à partir de deux excellents tableaux grandeur nature suspendus dans l'air, dont ils ne sortent que la tête ; ces tableaux montent et descendent, et parfois même s'ouvrent et se ferment (stratagème identique à celui du portrait d'Alcesti-Teresa Goerz). Roosevelt est un buste de lui-même monté sur un socle mobile à roulettes, entraîné par un moteur électrique silencieux².

Contrairement à l'auteur lui-même, qui pour le spectacle au Piccolo Teatro choisit de simplifier la scénographie, Luca Ronconi s'y tient voire l'amplifie. L'usage du *deus ex machina*, défini dans le texte savinien, se retrouve notamment chez le directeur du Kursaal des morts qui est juché sur une énorme grue articulée. Loin d'alourdir la représentation, la plupart de ces éléments scéniques sont en lévitation au-dessus du sol : le directeur, avec ce bras articulé, s'amuse à descendre ou à monter ; tout comme les portraits des parents et de Teresa ou du téléphone géant en fond de scène. La figure onirique de l'homme à la tête de haut-parleur est, quant à elle, en haut d'un balcon du théâtre, sur une passerelle, tel un plongeoir en accès direct sur la scène et la salle. Ces

¹ Fortunato Depero (1892-1960) peintre italien futuriste.

² Masolino D'Amico, « Ronconi gioca con Savinio ma si perde in lunghezza », *La Stampa*, 15 aprile 1999 : « La prima parte della serata spesso avvincente con le illustrazioni di quanto previsto da Savinio. L'altoparlante è un personaggio, Gianluca Guidotti trasformato in buffo megafono umano alle Depero. I genitori Goerz commentano da due eccellenti quadri a grandezza naturale appesi in aria, donde sbucano solo con la testa; questi quadri si alzano e si abbassano, e talvolta addirittura si aprono e si richiudono (analogo trucco col ritratto di Alcesti-Teresa Goerz). Roosevelt è un busto di se stesso montato su di un piedistallo mobile e rotelle, mosso da un silenzioso motore elettrico » (Traduit par nous).

objets, ces personnages-objets, ne déshumanisent pas ce théâtre. Au contraire, ils permettent à cet espace de devenir le lieu de tous les possibles.

Luca Ronconi retranscrit aussi tout le mystère que représente le théâtre savinien, comme chez ces silhouettes parentales enfermées dans leur tableau qui, selon Dominique Budor, provoque chez le spectateur de nombreuses interrogations :

Le spectateur se demandera souvent s'ils dorment ou s'ils sont éveillés, car ils demeurent immobiles ou bien, s'ils s'agitent, ils ne parviennent pas à sortir de leur silhouette ni à se faire entendre¹.

Attitude qui agace la Mère et que le Père tente de calmer :

PÈRE – Reste tranquille. Tu peux toujours crier et t'agiter, personne d'autre que moi et ceux qui sont comme nous ne peut t'entendre. Encore moins ton fils. Quant à sortir de ta carapace, n'y pense même pas. [...]. Nous sommes hors du courant de la rivière Vie².

Ainsi ce jeu « entre l'ovale du visage peint et celui de l'acteur³ » souligne aussi la multiplicité des visages chez Savinio : un jour peintre, le lendemain scénographe ou dramaturge, il souhaite faire voir au public la complexité de la machine théâtrale, tout comme sa fabrication.

Enfin, l'objet le plus emblématique du théâtre, le rideau, révèle sa force de dévoilement dans cette représentation. Tantôt fermé, tantôt ouvert ou entre ouvert, il marque le passage entre un ici et un ailleurs. Il suscite souvent la curiosité du spectateur qui aimerait savoir ce qui se passe derrière. Comme tous les objets sur scène, le rideau s'agite, s'exprime et laisse apparaître à travers « [s] es lèvres⁴ » des personnages divers. Luca Ronconi utilise cet objet non pas pour créer une séparation entre la scène et la salle, mais, comme le souhaitait Savinio, pour abolir toujours plus le quatrième mur de scène :

¹ Dominique Budor, « Le personnage tragique dans la contemporanéité entre Mythe et Histoire », *op. cit.*, p. 227.

² Alberto Savinio, *Alceste...*, *op. cit.*, p. 39 : « PADRE – Sta bona. Per quanto tu strilli e ti agiti, nessuno all'infuori di me e di coloro che sono come noi ti può sentire. Tanto meno tuo figlio. Quanto a uscire dal tuo guscio, non ci pensare neppure. [...] . Noi siamo fuori della corrente del fiume Vita » (Traduit par nous).

³ Dominique Budor, « Le personnage tragique dans la contemporanéité entre Mythe et Histoire », *op. cit.*, p. 227.

⁴ Alberto Savinio, *Alceste di Samuele*, *op. cit.*, p. 99 : « Alla parola "fiume", la faccia di Goetz sbucca tra le labbra del sipario [...] »

Le rideau — symbole pas trop obscur d'un *limen* beaucoup plus radical — s'est en effet imposé comme le noyau générateur de l'espace¹.

Par ce rideau, lien entre la scène et la salle, Luca Ronconi porte *Alcesti di Samuele* hors scène. Par cette stratégie dramaturgique, Ronconi évite de faire tomber cette pièce dans l'abysse du théâtre à thèse, de la faire tomber dans l'ennui, fléau que Savinio ne cesse de combattre. Il donne ou redonne au texte, toute son épaisseur. La scène est ici l'espace où la littérature savinienne trouve la place pour s'exprimer.

Luca Ronconi réussit donc le pari, à travers un jeu de simplification, de redonner au texte de Savinio toute sa complexité. En faisant fonctionner le lien scène-salle, le lien théâtre — radio, le metteur en scène partage l'idée d'Alberto Savinio qui est de dire :

HAUT-PARLEUR – Si aujourd'hui le théâtre n'est plus divisé en scène et salle, en acteurs et spectateurs, c'est parce que la nature elle-même n'est plus divisée en scène et salle, en acteurs et spectateurs. Tout est scène. Tous, nous sommes acteurs².

Enfin, Luca Ronconi propose aussi au public de ce spectacle un programme de salle conséquent qui se compose d'une biographie de l'auteur, mais aussi des croquis de la mise en scène, des interviews du metteur en scène et une reproduction en intégralité du texte d'*Alcesti* avec les modifications apportées par le metteur en scène. Une façon originale d'impliquer le lecteur-spectateur dans ce projet de création en train de se faire. Alberto Savinio aurait apprécié.

Véritable pièce-testament, *Alcesti di Samuele* fait du théâtre un art collectif et multiple.

¹ Mario Di Giuseppe, « Conversazione con Luca Ronconi », *op. cit.*, p. 249 : « Il sipario - non troppo oscuro simbolo di un ben più radicale limen - si è imposto di fatto come nucleo generatore dello spazio » (Traduit par nous).

² Alberto Savinio, *Alcesti di Samuele*, *op. cit.*, p. 16 : « ALTOPARLANTE – Se oggi il teatro non si divide più in scena e sala, in attori e spettatori, è perché la natura stessa non si divide più in scena e sala, in attori e spettatori. Scena è tutto. Attori siamo tutti » (Traduit par nous).

CHAPITRE 2. UN THÉÂTRE SANS PAROLES : VOYAGE VERS L'INFINI

Après la logorrhée d'Alceste et le monologue d'Emma B., Alberto Savinio décide de se taire. Il pose sa plume, quitte le texte dramatique, mais n'abandonne pas pour autant le monde du théâtre. Bien au contraire. Il le réinvente sans relâche et jusqu'à son dernier souffle. Dans les années 1950-1952, son théâtre glisse vers un théâtre d'images, un théâtre musical : un théâtre sans paroles.

Nous verrons que ce théâtre sonore est plastique. Loin d'être en rupture avec sa production passée, ces dernières productions sont une re-création, pour ne pas dire récréation, de ses obsessions théâtrales. Comme l'éternel retour nietzschéen, les œuvres de ses dernières années rejouent sans cesse le sens tragique de la vie où, sur scène, le protagoniste en lutte perpétuelle avec son existence s'oppose au personnage-auteur qui martèle que le théâtre est le lieu de la présence au monde.

À la fois, théâtre primitif et moderne, l'espace dramatique savinien, qu'il soit sur scène ou hors scène, devient le carrefour où tous les arts se rencontrent : les mots, les choses, les voix et la musique, le bruit et le silence. Tous ne forment qu'un seul chœur. Pour évoquer cette expansion sonore et visuelle du théâtre savinien, nous aborderons les œuvres suivantes : *Vita dell'uomo*, *Orfeo vedovo* et *Agenzia Fix*.

2.1 Le théâtre d'images : entre Mémoire et Désir

Après la guerre, Alberto Savinio effectue de nombreuses scénographies et réalise de nombreux costumes pour l'opéra lyrique. En 1949, le théâtre de *La Scala* le commissionne pour la création des décors et costumes de *Œdipe Roi*¹ de Jean Cocteau et Igor Stravinski (1949), *Des Contes d'Hoffman* de Jacques Offenbach (1949) et *L'Oiseau de feu* d'Igor Stravinski (1949). À cela s'ajoute la réalisation des décors et costumes de ses propres pièces : *Orfeo Vedovo* en 1950 au théâtre Eliseo de Rome et *Vita dell'uomo* en 1951 à *La Scala* de Milan. En 1952, il réalise sa dernière scénographie pour *l'Armida* de Rossini pendant le *Maggio Musicale Fiorentino*.

¹ Nous avons évoqué ce travail de scénographe et de costumier dans le chapitre sur *Emma B. vedova Giocasta*.

Nous allons délibérément aborder ici ses trois dernières scénographies, c'est-à-dire, *Orfeo vedovo*, *Vita dell'uomo* et *Armida*, car s'y dégagent une certaine cohérence et continuité dans l'approche dramaturgique de l'espace scénique.

Dans ces trois œuvres, ce théâtre privé de paroles devient images¹. Par un jeu monochromatique où le noir et blanc s'opposent aux autres couleurs, Savinio fait dialoguer le passé et le présent. Dans *Vita dell'uomo* comme dans *Orfeo vedovo*, la danse et la musique, qui évoquent l'existence tragique de l'homme sur terre, se parent d'un voile appartenant tantôt à la Mémoire, tantôt au Désir.

La Mémoire est, pour Alberto Savinio, la force unificatrice de tous les arts :

Si la Mémoire ne soulage pas, si l'art ne dérive pas de la mémoire, l'art est ignoble — plébéien —, restreint et plein d'ennui².

À travers le parcours figuratif de l'existence du protagoniste de *Vita dell'uomo* s'entrevoit tout le parcours artistique de l'auteur : « L'Homme³ » « qui [...] est fait de pièces de rechange [qui] détache son propre cœur de sa poitrine [qui] détache son âme [...] [pour l'offrir] à la Femme conjugale » est une reproduction de l'homme-jaune, l'homme-mannequin des *Chants de la mi-mort*⁴. Les Parents qui « font corps avec le fauteuil où ils sont assis » rappellent les Parents de Paul Goerz dans *Alceste di Samuele* tout comme les propres parents de l'artiste qu'il représente dans les fameuses lithographies de *Poltromamma* et *Poltrobabbo*. Les hommes d'affaires que l'Homme rencontre à l'âge adulte « à tête de renard, [...] à tête de porc », ont une certaine familiarité avec les membres domestiqués de la famille bourgeoise des Mastinu. Aussi, les figures féminines qui se multiplient dans son existence, qui sont à la fois son premier amour et la « Femme conjugale », rappellent celles présentées dans *Capitano Ulisse*. Enfin, le dialogue final entre la Mort qui le ramène dans le ventre de sa génitrice et le protagoniste,

¹ Le théâtre d'images est un concept qui naît dans les années 1970 mais qui nous paraît adapté aux scénographies saviniennes.

² Alberto Savinio, « Primi saggi di filosofia delle arti (per quando gli italiani si saranno abituati a pensare) », *Valori Plastici*, année III, n.3, Rome, 1921 in Alberto Savinio, *La nascita di Venere, scritti sull'arte, op. cit.*, p. 103 : « Se la memoria non scorre, se l'arte non deriva dalla Memoria, l'arte è ignobile - plebea - ristretta e piena di noia : vana come i sogni. [...] L'arte non ha nessun punto di riavvicinamento con i sogni » (Traduit par nous).

³ Dans *Vita dell'uomo* le protagoniste a pour nom « L'Homme ».

⁴ Michele Porzio évoque le projet avorté de *Vita dell'uomo* sous forme d'un oratorio où se note la présence de certains protagonistes des *Chants de la mi-mort* de 1914 comme L'homme-chauve, Le père, la Mère et la jeune fille. Pour plus d'informations voir Michele Porzio, *Savinio Musicista, il suono metafisico, op. cit.*, p.199-201.

devenu vieux, renvoie à la scène finale d'*Emma B*, où la mère incestueuse demande à son fils bien aimé de la rejoindre.

Comme pour *Il suo nome*, l'« Homme » et Orfeo, sont, à la fois, sur scène, spectateurs et acteurs de leur vie : spectateur quand ils regardent leurs « vies photographiques », une vie passée inscrite sur la toile de fond qui s'apparente à un écran de cinéma. « L'homme » observe, par exemple, ses parents, le Père et la Mère, « silhouettes plus grandes que nature. En noir et en blanc » qui hante ses pensées :

Les Parents sont le passé, et le passé perd ses couleurs. Les parents font corps avec le fauteuil où ils sont assis ; ce sont ces personnages que l'Auteur, en les peignant et en les décrivant si souvent, appelle *Poltromamma, Poltrobabbo*. Ils n'ont qu'un œil au milieu du front : énorme, avec en son centre une pupille noire. Le bas de la jupe de la Mère (frange du fauteuil) est un praticable (terme de théâtre)¹.

Orphée, nostalgique d'avoir perdu Eurydice², vit dans un deuil ambiant et tracé au pinceau :

Salon en deuil : noir, tracés blancs.
Porte en deuil : noir tracés blancs.
Canapé trois places : noir, tracés blancs.
Au-delà de la fenêtre, ciel en deuil : noirs, tracés blancs (étoiles et constellations)
Orphée est assis à une table. Il a perdu Eurydice. Il est dévasté.
Il est en deuil : noirs, tracés blancs.
Même la table, corbeille à papier.
*Même la corbeille est en deuil : noir, tracés blancs*³.

¹ Alberto Savinio, « Nota scenica alla *Vita dell'uomo* (1951)... », *Scatola sonora, op. cit.*, p. 445 : « I Genitori sono il passato, e il passato perde il colore. I genitori fanno corpo con la poltrona nella quale sono seduti; sono quei personaggi che l'Autore, dipingendoli tante volte o scrivendole, chiama *Poltromamma* e *Poltrobabbo*. Portano in fronte un occhio solo: enorme, centrato da una pupilla nera. Il basso della gonna della Madre (frangia della poltrona) è praticabile (termine teatrale) » (p. 467, pour la traduction française).

² Alberto Savinio, *Orfeo vedovo* in Alessandro Tinterri, *Savinio e lo spettacolo, op. cit.*, p. 182 : « ORFEO - Tutto... Al posto solito... Lassù le stelle... Quaggiù gli uomini... Accidenti a loro! Questa casa... Questo tavolino... Il cestino stesso della carta straccia... Tutto!... E tu... Euridice ... Tu sola non ci sei, tu sola manchi ... Perché?... Vita maschera di morte. O quale assurdo è questo? Se la vita eri tu, solo tu, come può esser viva ancora la vita?... Ma non è. » (« ORFEO - Tout ...À l'endroit habituel ...Là-haut, les étoiles ... En bas, les hommes ... Gare à eux! Cette maison ... Cette table ...Même la corbeille à papier ... Tout ! Et toi ... Eurydice ... toi seule n'es pas là, toi seule manques ... pourquoi ? ... Vie, masque de la mort. Quelle absurdité est-ce cela ? Si la vie c'était toi, seulement toi, comment peut-être encore en vie la vie? ... Mais elle ne l'est pas » (Traduit par nous).

³ *Ibidem*, p. 182 : « *Stanza a lutto: nera, filettature bianche. Uscio a lutto: nero, filettature bianche. Divano a tre posti : nero, filettature bianche. Di là dalla finestra, cielo a lutto : nero, filettature bianche (stelle e costellazioni) Orfeo seduto a un tavolino. Ha perduto Euridice. È affranto. È a lutto: nero, filettature bianche. Anche il tavolino, cestino da carta straccia. Anche il cestino è a lutto : nero, filettature bianche* » (Traduit par nous).

Grâce à un drôle d'appareil, l'Agent de la I.R.D (Institut de la Reconstitution des Défunts) tente d'aider le protagoniste à retrouver sa bien-aimée. « Orfeo, homme complet, « tout poète », se trouve impliqué [...] malgré lui dans la stupidité [de ce] voyageur de commerce qui croit pouvoir [lui] rendre [...], par des moyens mécaniques, ce dont il manque « momentanément¹ » :

AGENT — Je vois que Monsieur Orphée n'est pas informé des dernières avancées technologiques. Maintenant, écoutez-moi. Jadis, le cinéma capturait les images dans leur mouvement et les projetait sur l'écran. Puis est arrivée la télévision qui capturait les images dans un point dans l'espace, et dans un autre point de l'espace les recomposait. Aujourd'hui, nous avons la cinécronoplastie, qui capture les corps à un temps donné et qui les reconstitue à dans un autre temps. Superbe invention. J'ai apporté l'appareil avec moi. Je l'ai mis ici dans le couloir. Si nos conditions vous conviennent... *il sort une feuille et un stylo plume de sa poche*. Paiement également en plusieurs fois. Vous pouvez ramener votre Dame ici, tout de suite... Seriez-vous regardant aux dépenses ? Vous voulez l'essayer² ?

Mais l'appareil est défectueux. Il va reconstituer Eurydice à un temps différent du temps présent³. Eurydice, au sortir de cette machine, lui montre des images mouvantes peu glorieuses du passé : Orphée apprend, en effet, qu'Eurydice a pour amant, son ami dactylographe, Maurizio.

Le théâtre, lieu où les choses sont comme elles devraient être⁴, colore peu à peu les personnages du passé présents⁵ en scène. Dans *Vita dell'uomo*, ce monde coloré et vivant

¹ Alberto Savinio, « Parlo di Orfeo », *Scatola sonora, op. cit.*, p. 444 : « Orfeo, uomo completo, « tutto poeta », viene a trovarsi implicato suo malgrado [...] nello sciocchismo di un piazzista che crede di poter restituire[gli] [...], per virtù meccanica quello che a Orfeo è venuto « momentaneamente » a mancare » (p. 466, pour la traduction française).

² Alberto Savinio, *Orfeo vedovo, op. cit.*, p. 183 : « AGENTE - Vedo che il signor Orfeo al progresso non sta dietro. Orbene, favorisca ascoltar. Una volta c'era il cinematografo, che coglieva le immagini nel loro movimento, e la proiettava sullo schermo. Poi venne la televisione che coglieva le immagini un punto dello spazio, e in altro punto dello spazio le ricomponeva. Oggi abbiamo la cinécronoplastica, che coglie i corpi in un punto del tempo, e in altro punto del tempo li ricostituisce. Invenzione sbalorditiva. Ho portato l'apparecchio con me. L'ho deposto qui fuori, nel corridoio. Se le nostre condizioni le convengono... estrae dalla tasca un foglio e una stilografica convenientissime del resto. Pagamento anche rateale. Lei può riavere la Signora, qui, subito... e guarderebbe a spese ? Vogliamo provar? » (Traduit par nous)

³ *Ibidem*, p. 184 : « AGENTE - [...] Oh! Dimenticavo. La sincronicità non è ancora perfetta. Qualche volta - ma di rado - la persona è ricostituita in un tempo diverso dal presente che noi viviamo. » (« AGENT - [...] Oh! J'oubliais. La synchronicité n'est toujours pas parfaite. Parfois - mais rarement - la personne est reconstituée à un moment différent du présent que nous vivons », traduit par nous).

⁴ Id., « Nota scenica a *Vita dell'uomo* », *Scatola sonora, op. cit.*, p. 447 : « Non più il mondo com'è, ma come desideriamo che sia » (p. 469, pour la traduction française : « Non plus le monde tel qu'il est, mais comme nous désirons qu'il soit »). Cette remarque renvoie à la postface de *Capitaine Ulysse* où Alberto Savinio écrit : « L'Histoire relate les choses telles qu'elles sont, le Théâtre telles qu'elles devraient être. » in *Capitaine Ulysse, op. cit.*, p. 13.

⁵ *Ibidem*, p. 445 : « I personaggi reali sono colorati : sono il presente. [...] Lampo. Muta la luce. Tutta « tutto ». Mondo ideale. Non più il mondo com'è, ma come desiderio che sia » (« Les personnages sont

donne au désir tout l'espace possible pour s'exprimer. C'est ainsi que « l'Homme » retrouve le monde coloré de son l'enfance, comme nous l'explique Luca Massimo Barbero :

La couleur comme désir apparaît sur le petit rideau exécuté par Savinio pour la *Vie*, où une grande image fixe reprend des éléments de la claire iconologie savinienne. En réalité, le petit rideau a une double référence autobiographique : il rappelle stylistiquement les engagements figuratifs d'une certaine peinture de Savinio et recueille en lui les « Trophées », les souvenirs, les reliques d'une enfance fantastique de l'auteur. Sur une immense estrade, trônent comme dans un vieux dépôt des tas d'objets ; parmi eux, il est impossible de ne pas remarquer les jeux, les toiles peintes hissées sur des chevalets, l'horloge, une photographie de bambin, un « mannequin en forme de statue et au visage en spirale », derrière l'ensemble, la silhouette d'un gentilhomme de la fin du XIXe siècle. Le trophée des souvenirs saviniens est cependant accueilli dans une salle, dont le mur droit laisse entrevoir l'horizon, la mer et le ciel sur lequel plane encore l'Œil divin dans un nuage. Le mur gauche fermé par une paroi, laisse apparaître, par un seuil étroit, la figure solitaire « fantasmatique » d'une divinité, peut-être une muse, qui a pour tâche de contrôler et peut-être de juger les actes de l'Homme qui ont été amoncelés devant elle¹.

L'Homme retrouve à la toute fin de sa vie, son premier amour auquel il n'a cessé de penser tout au long sa vie. Mais cet amour n'est que le masque de la Mort :

Le Vieux et la Jeune Fille dansent ensemble une valse avec variation.
Le Vieux s'aperçoit que la Jeune Fille est la Mort.
Terreur.
La Mort dit des mots doux et persuasifs. Ils se tiendront compagnie.
Le Vieux se calme,
[...]
Le Vieux et la Mort se mettent en route. Ils se fondent dans un même personnage².

colorés : ils sont le présent. [...] Éclair. La lumière change. « Tout » change. Monde idéal. Non plus le monde tel qu'il est, mais comme nous désirons qu'il soit », p. 469 pour la traduction française).

¹ Luca M Barbero, *Alberto Savinio Pittore di Teatro / peintre de Théâtre, op. cit.*, p. 58 : « Il colore come desiderio appare nel siparietto eseguito da Savinio per la Vita: grande immagine fissa che riporta elementi della chiara iconologia saviniana. In realtà, il siparietto vive un doppio referente autobiografico : oltre al ricordare stilisticamente gli assunti figurativi di certa pittura di Savinio, in esso sono raccolti a mo' di « trofeo » i ricordi, i cimeli di una fantastica infanzia che rimanda chiaramente a quella dell'auteur. Su di una enorme pedana si posano come in un vecchio deposito cumuli di oggetti, fra di essi non è possibile non notare i giochi, le tele dipinte issate su magici cavalletti, l'orologio, una fotografia di bimbo, un « manichino dalla forma di statua e dal viso spirale », dietro a tutto la sagoma di un gentiluomo fine XIX secolo. Il trofeo dei ricordi saviniani è però ospitato in una stanza la cui parete destra lascia scorgere l'orizzonte, il mare ed il cielo su cui si libra ancora l'Occhio divino entro una nube. La quinta sinistra chiusa da una parete, lascia apparire da una stretta soglia la solitaria figura « fantasmica » di una divinità, forse di una musa, che ha il compito di controllare e forse giudicare l'operato dell'Uomo che le è stato ammonticchiato innanzi (p. 58-59, traduction de l'auteur).

² Alberto Savinio, « Nota scenica a Vita dell'uomo », *Scatola sonora, op. cit.*, p. 447 : « Il Vecchio e la Fanciulla danzano assieme un valzer con variazioni. Il Vecchio s'accorge che la Fanciulla è la Morte.

Le désir d'Orphée s'exprime aussi à travers la Mort : après avoir découvert l'adultère d'Eurydice, il décide, en fin de spectacle, de se tirer deux balles dans la tête. Ainsi l'amour est une expression désespérée du désir :

L'amour proprement dit n'existe pas : il n'est qu'une hypothèse, une vaste hypothèse démesurée. Par une erreur de conceptualisation aussi bien que d'expression, dont l'origine se perd dans la nuit du langage, on confond l'amour avec « les apprêts de l'amour », à savoir le désir. [...] Désir, c'est l'illimité, l'infini. Amour est la mort (signification nouvelle à attribuer au binôme amour-mort)¹.

Un désir, certes, qui mène à la Mort, mais qui mène aussi à un monde au-delà de la mort, vers l'infini, vers un lieu dépassant ainsi la condition tragique de l'homme. De ce fait, L'Homme dans *Vita* retourne dans le sein de sa mère² ; Orphée, après avoir tiré sur Eurydice et Maurizio, symbole de l'anéantissement de la stupidité de la condition humaine, retrouve la *poësis*, comme l'explique Alberto Savinio :

les balles [...] tuent [...] autour de lui, la stupidité des hommes et de la vie. À lui, au contraire, Orphée, elles permettent de retrouver « l'autre » Eurydice, la véritable Eurydice : la Poésie. Plus exactement le complément de lui-même. J'allais dire le compliment³.

Orfeo, après avoir été momentanément plongé dans ce monde stupide et absurde, réitère à la fin de la pièce, une partie de son monologue initial où il exprimait déjà ce désir désespéré de retrouver la Poésie. À l'image de Kostantin dans *La Mouette*, d'Anton Tchekhov ce coup de revolver résonne comme le signal que le long voyage vers l'infini débute :

ORPHÉE – [...] Vie, tu n'es

Terrore. La Morte dice parole dolci e suadenti. Si faranno compagnia. Il Vecchio si calma. [...] Il Vecchio e la Morte s'incamminano. Si fondono in un personaggio solo » (p. 470, pour la traduction française).

¹ Id., « Amore », *Nuova enciclopedia, op. cit.*, p. 34-35 : « L'amore propriamente non esiste. È un'ipotesi, una grande, una smisurata ipotesi. Per un errore di concetto quanto d'espressione, la cui origine si perde nella notte del linguaggio, si confonde l'amore con la « preparazione dell'amore », ossia col desiderio. [...] Desiderio è l'illimitato, l'infinito. Amore è la morte (Nuovo significato da dare al binomio amore-morte) » (p. 30-31, pour la traduction française).

² Id., « Nota scenica a *Vita dell'uomo* », *Scatola sonora, op. cit.*, p. 447 : « Scende dal cielo la sagoma della Madre. L'Uomo traversa la gonna-frangia: rientra nel grembo della Madre. » (« La silhouette de la Mère descend du ciel. L'Homme traverse la jupe-frange: il rentre dans le sein de sa Mère » (p. 470, pour la traduction française).

³ Id., « Parlo di Orfeo », *Scatola sonora, op. cit.*, p. 444 : « Quanto alle pallottole [...] uccidono, [...] intorno a lui, lo sciocchismo degli uomini e della vita. A lui anzi, Orfeo, consentono di ritrovare l' « altra » Euridice, la vera Euridice : la Poesia. Più esattamente, il complemento di se stesso. Stavo per dire il complimento » (p.466, pour la traduction française).

Que le masque de la mort. *Orphée saute soudainement sur ses pieds. Changement d'expression, changement de voix.* Quel imbécile ! Rester ici pour pleurer... À quoi sert-il d'être alors Orphée ?

D'avoir découvert les dieux et les origines du monde ? Eurydice. Je peux la rejoindre quand et comme je veux... Immédiatement alors. Allez, Orphée ! Fais-toi âme de soldat.

Il ouvre le tiroir de la table, sort un revolver. Je n'attendrai pas ici Eurydice : j'irai la rejoindre moi-même. Une fois, au début de l'été, Eurydice est partie pour les vacances : au bout de quinze jours, je suis allée la rejoindre. Je ferai de même maintenant. La mort n'est-elle pas aussi — toi qui sais tout, Orphée — la mort n'est-elle pas aussi une sorte de vacances ? L'eau nous rassemblera, élément primordial. *Il se redresse, combattant* Allez Orphée ! Tue les rêves noirs ! Écrase la tristesse sous tes pieds ! Marche ! Tu étais en train de pourrir. Gare à toi ! N'abandonne pas ! Pour venir vers toi, je me suis ceint d'amour. Je porte l'arme qui ne peut que vaincre la mort. Ô mon cœur, ne parle pas ! J'aurai le pas lourd et je traverserai le sombre chemin. J'ouvrirai les portes de la mort, cœur d'acier ! Eurydice, je pars. Mon voyage commence. Orphée vient à toi¹.

Mais le spectateur n'assistera pas à ce voyage. Le rideau se ferme sous ses yeux, avant que le voyage commence :

AGENT — Messieurs, veuillez m'excuser. Je dois fermer le rideau. Discretion oblige. Cet homme est plus qu'un mari sur le point de rejoindre sa femme : c'est le poète qui s'appête à atteindre la poésie².

Par ce jeu ironique, le dramaturge exprime encore et toujours une certaine véhémence auprès du public, incapable de juger ou de participer à la création artistique :

Bien des fois, le public nous a intéressés, nous a divertis plus que les acteurs. Bien des fois, les exemples de manifestations indignes d'une véritable civilisation artistique, c'est le public qui nous les donnait, plus rapidement que la scène³.

¹ Id., *Orfeo vedovo*, op. cit., p. 182 : « ORFEO - Tutto...Al posto solito...Lassù le stelle...Quaggiù gli uomini... Accidenti a loro! Questa casa... Questo tavolino...Il cestino stesso della carta straccia... Tutto !E tu... Euridice... Tu sola non ci sei, tu sola manchi... perché?...Vita, maschera di morte. O quale assurdo è questo? Se la vita eri tu, Solo tu, come può Esser viva ancora la vita?... Ma non è. Vita, tu non sei che la maschera di morte. *Orfeo, d'improvviso, balza in piedi. Mutato di espressione, mutato di voce* Che scemo! Star qui a piangere... A che serve allora esser Orfeo ?Aver scoperto gli dei e le origini del mondo? Euridice io posso raggiungerla quando e come voglio... Subito allora. Su, Orfeo! Fatti un animo da soldato. *Apri il cassetto del tavolino, tira fuori una rivoltella.* Non qui aspetterò Euridice : andrò io stesso a raggiungerla. Una volta, ai primi calori dell'estate, Euridice partiva per la villeggiatura: io dopo una quindicina, andavo a raggiungerla. Così farò anche ora. Non è anche la morte - tu che tutto sai, Orfeo - non è anche la morte una specie di villeggiatura? L'Acqua ci riunirà, elemento primordiale. *Si drizza, battagliero* Su Orfeo ! Uccidi i sogni neri ! Schiaccia sotto i piedi la tristezza ! Cammina ! Stavi marcendo. Guai a te ! Non mollare! Per venir fino a te, mi cingo d'amore. Vesto l'arme che sola vincer può morte. O mio cor, non parlar! Duro il passo avrò, e marcerò l'oscura via. Aprirò la porta della morte, cuor d'acciaio! Euridice, io parto. Il mio viaggio inizio. Orfeo viene a te » (Traduit par nous).

² *Ibidem*, p. 189 : « AGENTE - Signori, prego scusare. Mi tocca chiudere il sipario. Discrezione ci vuole. Costui è più che un marito che sta per raggiungere la moglie : è il poeta che sta per raggiungere la poesia » (Traduit par nous).

³ Id., *Palchetti romani*, op. cit., p. 378 : « Sarebbe ora di cominciare a trattare il pubblico da personaggio, da attore, da responsabile. Da attore soprattutto. Molte volte il pubblico ci ha interessati, ci ha divertiti

Alors qu'Orphée sombre momentanément dans « la stupidité des hommes¹ et de la vie », le spectateur, lui, est condamné à y rester. Le théâtre musical et sonore sera un moyen pour dépasser cette triste condition.

Ce diptyque coloré se retrouve aussi dans la dernière scénographie réalisée par Alberto Savinio, l'*Armida*² de Gioacchino Rossini pour le *Maggio Musicale Fiorentino* de 1952.

L'opéra s'ouvre sur une scène et un décor monochromatique, en noir et blanc avant l'arrivée colorée d'Armida et de sa suite. Cette scénographie qui met en lumière tout le talent de Maria Callas révèle aussi l'axiome du désir, comme se souvient Giorgio Vigolo :

L'arrivée d'Armida était exprimée par l'une des plus belles inventions scéniques, non seulement de Savinio, mais de tout le théâtre ; un songe, une fable de gestes et de couleurs en mouvement. Au début, la scène apparaissait au début littéralement occupée, au premier plan, par le déploiement de croisés, qui avec de hauts étendards formaient comme une haie de gris argenté, égale et haute. Je me souviens de leurs perruques en ficelle. À un certain moment, la haie s'ouvrait juste en son milieu pour laisser le passage à Armida et à sa suite, et ce fut une floraison soudaine de couleurs sensuelles, tendres et lumineuses. « Le péché ! » m'avait dit Savinio avec ce léger sourire d'ironie, dans lequel il y avait tout le sel de sa personnalité³.

Les critiques, au soir de la première représentation qui se déroula le 26 avril 1952 au théâtre communal de Florence, applaudissent la mise en scène spectaculaire de Savinio :

Ceux qui l'ont vue n'oublieront pas facilement cette apparition apocalyptique et foudroyante d'une véritable Cité de Dieu. On pouvait voir un vaste entassement de roches : et au bord de l'à-pic, Jérusalem, sous l'avant-toit d'un ciel noir d'orage imminent. L'éclair était vraiment là, comme un éclatement dans les nuages, et il laissait entrevoir la forme d'une croix très blanche, inclinée de guingois vers la droite sur les tours de la ville. De l'autre côté, en revanche,

più degli attori. Molte volte, gli esempi di manifestazioni indegne di una vera civiltà artistica ce li ha dati il pubblico, più presto che la scena » (Traduit par nous).

¹ Dans de nombreuses didascalies, on peut noter les remarques suivantes sur Orphée : « Qui ne comprend pas ».

² Directeur d'orchestre : Tullio Serafin. Chorégraphe : Leonide Massine. Protagoniste : Maria Callas.

³ Giorgio Vigolo, *Mille ed una sera all'Opera ed al Concerto*, Firenze, Sansoni Editore, 1971, p. 164-165 : « Il sopraggiungere di Armida era espresso con una delle invenzioni sceniche più belle, non solo di Savinio, ma di tutto il teatro; un sogno, una favola di gesti e di colori in movimento. La scena appariva in principio completamente occupata, in primo piano, dallo schieramento dei crociati, che con degli alti stendardi formavano come una siepe di grigio argenteo, uguale e alta. Mi ricordo le loro parrucche di spago. Ad un certo momento la siepe si apriva giusto nel suo mezzo per lasciare il passo ad Armida con il suo seguito, ed era un improvviso fiorire di colori sensuali, teneri, brillanti. « Il peccato! » Mi aveva detto Savinio con quel leggero sorriso di ironia, in cui c'era tutto il sale della sua personalità » (Traduit par nous).

jaillissait la foudre ; son énorme zigzag s'était matérialisé comme entre les pattes noires d'une monstrueuse sauterelle du ciel, au milieu des nuages. C'était l'étreinte des deux motifs, un contrepoint visible des forces célestes et infernales¹.

Par cette alternance de couleur et son caractère protéiforme, Alberto Savinio use de la palette du possible. La couleur devient plastique. La couleur devient sonore. Son *Aventure Colorée* est donc infinie.

2.2 Le théâtre musical : théâtre de « notre temps »

Comme William Shakespeare², Alberto Savinio considère la vie comme un théâtre³. Or, l'homme déambule sur les planches de la vie et oublie peu à peu la condition tragique de son enfance puis de son existence. Seul l'homme-artiste, protagoniste de *Vita dell'Uomo* ou l'homme-poète dans *Orfeo vedovo*, atteignent la légèreté de l'existence, car le tragique reste niché dans leurs mémoires et ils la combattent. Ces deux œuvres pourraient être la représentation scénique de *Tragedia dell'infanzia*, texte fondateur pour comprendre le théâtre savinien :

La tragédie est une question puérile. On naît dans le tragique et la tragédie envahit la scène de l'enfance, au milieu des ténébreuses scénographies. Pour quelle autre raison le petit homme aspire-t-il à devenir grand sinon par besoin de sortir du tragique de la vie, c'est-à-dire de passer de l'état de patient à celui d'acteur ? Au-delà de la tragédie de l'enfance, l'homme ordinaire « oublie » la tragédie, car le caractère de l'homme ordinaire et la raison de son inconsistance sont précisément d'oublier à mesure, de marcher le long de la vie, en étant vide et privé de poids, et s'il y avait un vent qui vainquit le poids spécifique des corps, nous verrions les envols des hommes ordinaires en plein ciel, comme l'on voit des envols d'alouettes. L'homme conscient de soi, l'homme à l'esprit profond n'oublie pas la tragédie, mais la résout avec ses propres moyens et s'en libère. Et après qu'il a résolu la tragédie de l'enfance, sa tragédie intime et personnelle, il résout peu à peu aussi la tragédie du monde ; et quand il a fini de résoudre aussi la tragédie du

¹ *Ibidem* : « Chi l'ha vista non dimenticherà facilmente quella apparizione apocalittica e folgorata di una vera città di Dio. Si vedeva un grande strapiombo di rocce: e sull'orlo, Gerusalemme, sotto la gronda di un cielo nero d'uragano imminente. Il bagliore del lampo c'era veramente come uno sgarro dei nubi e accennava alla forma di una croce bianchissima, inclinata di sghembo a destra sulle torri della città. Dall'altro lato invece scoccava la folgore; il suo enorme zig-zag era stato materializzato come nelle zampe nere di una mostruosa cavalletta del cielo, fra le nuvole. Era la stretta dei due motivi, un visibile contrappunto delle forze celesti e infernali » (Traduit par nous).

² William Shakespeare, *Comme il vous plaira*, II, 7, 1623 : « Le monde entier est un théâtre, - Et tous, hommes et femmes, n'en sont que les acteurs. - Chacun y joue successivement les différents rôles - D' un drame en sept âges. »

³ Nous retrouvons dans cette citation tout un champ sémantique propre au théâtre (indications soulignées dans l'extrait en français).

monde et s'en est libéré, alors il entre dans cet état de sérénité, de légèreté, de « frivolité » dont la mort est la conclusion méritée¹.

Mais, l'homme ordinaire, et l'homme italien en particulier, n'a pas conscience de cet état et n'use donc d'aucun moyen indirect pour combattre le sens tragique de la vie :

L'italien ignore le sens tragique de la vie. Il ne lutte pas avec la Mort. Il ne connaît pas, en tout cas, le sens tragique de la vie de cette manière physique, directe, chauffée à blanc par des respirations haletantes, nouée d'efforts [...]².

Alberto Savinio souligne ici que le sens tragique de la vie peut s'exprimer par le corps. Ainsi, la danse et le ballet peuvent devenir une manifestation sur scène de cette condition propre à l'homme. Privé de Dieu, l'homme est privé de parole. Le corps devient dès lors un réservoir narratif et émotionnel exceptionnel. Or, selon notre auteur, l'homme italien reste attaché à cette parole et éprouve une certaine retenue à aller voir ce « nouveau » spectacle :

L'italien manifeste une certaine méfiance à l'égard de ce spectacle sans paroles, que l'on a coutume de nommer ballet. C'est avant tout la faute de la parole. Combien sommes-nous à ne pas prendre la parole à la lettre ? [...] Au fond de la méfiance que l'homme italique éprouve à l'égard du ballet en tant que spectacle sérieux, se trouve une raison encore plus profonde et de caractère religieux : l'absence de la parole. Pour l'homme ptolémaïque, la parole est le moyen par lequel Dieu manifeste sa présence à l'homme. L'homme « dédivinisé » est un homme sans paroles³.

¹ Alberto Savinio, « Fuori del tempo », *Scatola sonora, op. cit.*, p. 402 : « La tragedia è una questione puerile. Nel tragico si nasce e la tragedia riempie di sé la scena dell'infanzia, fra tenebrose e scenografie. Per che altro il piccolo uomo aspira diventare grande, se non per il bisogno di uscire dal tragico della vita, ossia di passare dallo stato di paziente a quello di attore? Di là dalla tragedia dell'infanzia, l'uomo comune « dimentica » la tragedia, poiché carattere dell'uomo comune e ragione della sua inconsistenza è appunto questo dimenticare via via, questo suo camminare la vita vuota vuota e privo di peso, e se ci fosse un vento che vince il peso specifico dei corpi, vedremmo i passaggi delle allodole. Ma l'uomo cosciente di sé, l'uomo di mente profonda non dimentica la tragedia, ma la risolve con i suoi propri mezzi e se ne libera. E dopo che ha risolto la tragedia dell'infanzia, ossia la sua tragedia intima e personale, risolve a poco a poco anche la tragedia del mondo; e quando ha finito di risolvere anche la tragedia del mondo e se ne è liberato allora entra in quello stato di serenità, di leggerezza, di « frivolità » di cui la morte è la meritata conclusione » (p. 421, pour la traduction française).

² Id., « Balletto al Teatro delle Arti », *Scatola Sonora, op. cit.*, p. 265 : « L'Italiano non conosce senso tragico della vita. Non lotta con la Morte. Non conosce in ogni modo il senso tragico della vita in quel modo fisico, diretto, arroventato di respirazioni ansimanti, annodato di sforzi [...] » (p. 282, pour la traduction française).

³ *Ibidem*, p. 259-261 : « L'Italiano manifesta una certa quale diffidenza per quello spettacolo musicale senza parole, che si usa chiamare balletto. Colpa prima di tutto della parola. In quanti siano a non prendere la parola alla lettera ? [...] In fondo alla diffidenza che l'uomo italico ha per il balletto come spettacolo serio, è una ragione anche più profonda e di carattere religioso : l'assenza della parola. Per l'uomo tolemaico, la parola è il mezzo per il quale Dio manifesta la propria presenza nell'uomo. Uomo senza parola, è uomo « sdivinizzato » (p. 275-277, pour la traduction française).

Il revendique cependant la création d'un nouveau spectacle adapté au monde actuel :

Et nous attendons maintenant le développement du ballet : et que du ballet naisse le spectacle « de notre temps ». Parce que notre temps, si plein, si exigeant, n'a pas de spectacle qui lui soit « propre ». Et tout ce qui aujourd'hui se fait dans les théâtres lyriques, ce sont des choses intemporelles¹.

Et poursuit :

La prédominance de la parole est nuisible à l'Italie, c'est un obstacle pour sa politique, surtout pour sa politique étrangère ; raison, dans sa politique extérieure, d'une constante « inactualité ». Veut-on vraiment entrer dans la formation du monde de demain — dans le monde qui, « aujourd'hui » est en train de se former ? Abandonnons la forme parlée (dans tous les sens — dans un sens universel) et adonnons-nous au sans paroles (dans tous les sens — dans un sens universel). Au Ballet².

Dans ce spectacle sans paroles, le silence est d'or. Une civilisation suprême et plus musicale voit le jour où les pas et le mouvement du corps rythment l'action :

Au commencement était le Verbe. Mais il y a quelque chose de supérieur à la parole : le silence de la parole. Après la vie « sans paroles », vient la vie sans paroles ni mouvement : la vie purement mentale. Mais ici nous sommes parmi les « choses suprêmes » ; inutile d'en parler. La parole est le moyen d'échange d'une civilisation encore rudimentaire. Disons une civilisation « cicéronienne » encore rudimentaire. Quand on passe à une civilisation plus élevée, la parole cesse et l'homme s'exprime par des moyens indirects et silencieux. Dans la civilisation musicale, l'opéra cesse et la danse commence³.

Vita dell'uomo, « tragicomédie mimée et dansée » qui n'est pas sans rappeler *La morte di Niobe* exécuté en 1925 au Teatro d'Arte de Luigi Pirandello⁴, naît d'une

¹ *Ibidem*, p. 259 : « E noi ora aspettiamo allo sviluppo del balletto : e che dal balletto nasca lo spettacolo « del nostro tempo ». Perché il nostro tempo, così pieno, così esigente, non ha un « suo » spettacolo. E tutto quello che oggi si fa nei teatri lirici, sono cose fuori tempo » (p. 275-276, pour la traduction française).

² *Ibidem*, p. 261 : « Il predominio della parola è dannoso all'Italia, ostacolo alla sua politica, soprattutto alla sua politica estera; cagione, nella sua politica estera, di un costume « inattualismo ». Si vuole veramente entrare nella formazione del mondo di domani, - nel mondo che « oggi » si sta formando? Abbandoniamo il parlato (in tutti i sensi - in senso universale) e diamoci al senza parole (in tutti i sensi - in senso universale). Al Balletto » (p. 277 pour la traduction française).

³ *Id.*, « Senza parole », *Scatola sonora*, *op. cit.*, p. 259 : « A principio era la parola. Ma una cosa c'è superiore alla parola: il silenzio della parola. Dopo la vita « senza parola », viene la vita senza parole né movimento. La vita puramente mentale. Ma qui siamo tra le « cose supreme »; inutile parlarne. La parola è il mezzo di scambio di una civiltà ancor rudimentale. Diciamo una civiltà « ciceroniana ». Quando si passa a una civiltà più alta, la parola cessa e l'uomo si esprime per mezzi indiretti e silenziosi. Nella civiltà musicale, il melodramma finisce e comincia la danza » (p. 275, pour la traduction française).

⁴ Alberto Savinio avait utilisé cette même définition pour nommer *La morte di Niobe*, son ballet de 1925.

suggestion donnée à Alberto Savinio en 1945 par Aurelio Miloss qui souhaite créer un nouveau spectacle pour sa compagnie de ballet. Cette proposition signe donc le retour de la création musicale dans le répertoire de l'artiste.

Or, cette collaboration entre les deux artistes n'a pas lieu et Alberto Savinio inscrit très vite cette œuvre à sa propre production. La première exécution, uniquement orchestrale, a lieu en janvier 1948. Carlo Maria Giulini est à la direction du *Filarmonica* de Rome. Il faudra attendre juin 1951¹ pour voir ce ballet sur scène. Dans cette « parabole existentielle d'un Homme, de la naissance à son éducation, de l'amour à la désillusion, du songe à la mort² », Alberto Savinio ne répond donc pas verbalement au sens à donner à l'existence humaine. En effet, à la toute fin de la *Nota scenica a Vita dell'uomo*, nous pouvons lire ces quelques mots :

Ainsi l'Homme naquit, vécut, mourut. Pourquoi ?
L'Auteur de *Vita dell'uomo* nous a habitués depuis un moment à ne pas demander le pourquoi des choses³.

Cette interrogation finale qui laisse en suspens cette question existentielle renvoie à un épisode fondateur dans la formation de cet artiste atypique. Dans *Tragedia dell'infanzia*, on apprend que le petit Andrea était surnommé par ses parents, « Monsieur Pourquoi ». Comme tout enfant de son âge, le petit garçon s'interroge sur les choses de la vie, ce qui exaspère son père. Devenu adulte et artiste, Alberto Savinio en tire la conclusion suivante :

Ce fut ainsi que je fus surnommé Monsieur Pourquoi. Surnom qui peut-être me convient encore. Mais alors qu'à cette lointaine et crédule époque, me mettant en colère et trépidant, je m'estimais victime de la féroce iniquité des grandes personnes si à l'une de mes questions ne succédait pas, immédiate et convaincante, une réponse, aujourd'hui, accoutumé à l'iniquité non seulement des hommes, mais aussi des dieux, eux-mêmes, qui nous gouvernent ineffablement, je me suis résigné à l'inviolable silence dans lequel sombrent mes « pourquoi⁴ ».

¹ Les représentations ont lieu le 14, 15 et 17 juin 1951. Les scènes et costumes sont de l'auteur. La direction musicale est confiée à Argeo Quadri, la chorégraphie à Margherita Wallmann avec pour danseurs principaux : Tamara Toumanova, Luciano Novaro et Ugo dell'Ara.

² Luca Valentino, *L'arte impura, op. cit.*, p. 47 : « Parabola esistenziale di un uomo, dalla nascita, all'educazione, dall'amore alla disillusione, dal sogno alla morte » (Traduit par nous).

³ Alberto Savinio, « Nota scenica a *Vita dell'uomo* (1951), Tragicommedia mimata e danzata », *Scatola sonora, op. cit.*, p. 447 : « Così l'Uomo nacque, visse, morì. Perché? L'Autore di *Vita dell'uomo*, da un pezzo ci ha abituati a non domandare il perché delle cose » (p. 470, pour la traduction française).

⁴ Alberto Savinio, « Il signor Peché », *Tragedia dell'infanzia, op. cit.*, p. 24 : « Fu così che io ebbi il soprannome di Signor Peché. Il quale forse mi si addice tuttavia. Ma mentre in quei lontani e creduli

L'artiste enferme donc ses pourquoi dans le silence et laisse, dans ce théâtre sans paroles, d'autres langages dramatiques exalter et alléger cette interrogation perpétuelle. Il ouvre ainsi la voie à une esthétique moins immobile et plus aérienne.

En effet, dans *Vita dell'uomo*, la musique est présente bien avant que l'image mobile, représentée par le corps des danseurs, n'apparaisse sur scène. Avant même que le rideau ne se lève, « un *sol* des contrebasses annonce que “quelque chose” a commencé¹ ». La musique rythme donc ici l'action et signe son grand retour. Elle est, comme l'indique la *Nota scenica a Vita dell'uomo*, une résurgence de la musique de Robert Schumann :

Brève introduction du piano (schumannienne)².

Alberto Savinio considère Schumann, ce dernier romantique, comme un éternel adolescent. Le lien est tenu entre l'enfance savinienne et l'adolescence schumannienne :

La parabole vitale et artistique de Robert Schumann est tout entière résumée dans une adolescence prolongée. [...] L'adolescence ne possède pas encore, mais se contente de désirer ; le désir sans espoir est la grande richesse de son âme ; toute la musique de Schumann, de *Papillons* à *Manfred*, n'est qu'un long désir désespéré³.

Ce désir désespéré schumannien reflète « le sens romantique de la vie, qui ne tombe ni dans le centre de notre univers ni dans celui du cœur des hommes, qui n'obéit à aucune loi de gravitation mentale, mais traverse tout de sa démarche horizontale, et continue à l'infini et ne connaît pas d'autre voix que celle d'un perpétuel « pourquoi⁴ ». Ainsi entre l'enfant-artiste Savinio et l'adolescent-artiste schumanien, une réelle

tempi io mi arrabbiavo, e scalpitavo, e mi reputavo vittima della fiera iniquità dei grandi se a una mia domanda non seguiva pronta e suadente la risposta, oggi, assuefatto alla iniquità nonché degli uomini ma degli stessi dèi che ineffabilmente ci governano, mi sono rassegnato all'inviolabile silenzio in cui affondano i miei « perché » (Traduit par Michel Arnaud in Alberto Savinio, *Tragédie de l'enfance*, Paris, Gallimard, 1977, p. 125).

¹ Id., « Nota scenica a *Vita dell'uomo* (1951)... », *Scatola sonora, op. cit.*, p. 445 : « Un sol dei contrabbassi, annuncia che « qualcosa » ha inizio » (p. 467 pour la traduction française).

² *Ibidem* : « Breve introduzione del pianoforte (schumanniana) » (p. 467, pour la traduction française).

³ Id., « Schumann il romantico », *Scatola sonora, op. cit.*, p. 110 : « La parabola vitale e artistica di Robert Schumann è tutta racchiusa in una prolungata adolescenza. [...] L'adolescente ancora non ha ma solo desidera, il desiderio senza speranza è la grande ricchezza della sua anima: tutta la musica di Schumann, dai *Papillons* al *Manfredi*, non è se non un lungo e disperato desiderio » (p.119, pour la traduction française).

⁴ *Ibidem*, p. 111 : « Il senso romantico della vita, che non cade nel centro né del nostro universo né del cuore dell'uomo, che non obbedisce a una legge di gravità mentale, ma tutto attraversa nel suo cammino orizzontale, e continua all'infinito, e altra voce non conosce se non quella di un perpetuo “perché” » (p.119-120, pour la traduction française).

connivence se crée : tous deux sont en quête de réponses que la musique peut, seule, leur apporter. Chez Schumann, ces interrogations s'expriment à travers *Warum ?* qu'Alberto Savinio, après en avoir fait l'éloge apporte une objection :

Une de ses œuvres les plus réussies ; bien qu'on ne comprenne pas pourquoi ce *Warum*, ce pourquoi, il ne l'a pas suspendu sur l'accord de dominante, qui est la tonalité du doute sans solution, mais terminé sur l'accord tonique, qui est le triple son de l'affirmation¹.

Même si les deux artistes usent de la musique comme moyen indirect pour exprimer ce « désir désespéré » de questionnement, Alberto Savinio préfère débiter son œuvre sur la tonalité du doute sans solution :

L'introduction reste suspendue sur la dominante².

Mais il la clôt, comme chez Schumann, sur le « triple son de l'affirmation » :

Le piano répète, avec une légère variation, l'introduction schumannienne, et cette fois-ci, s'apaise sur la tonique.

Octavin et contrebasse concluent : l'un sur un *sol* grave, l'autre sur un *sol* aigu³.

Le désir désespéré schumannien ou illusoire chez Savinio exprimé par cette musique discordante conduit l'homme vers un monde au-delà de la mort, où probablement ses nombreuses interrogations trouveront une réponse. Pour l'instant, ce théâtre musical reste aux portes de l'infini.

Il lui faudra quitter la scène, devenir plus sonore pour accéder à cet ailleurs. La musique se changera alors en son, en voix, en bruit ou en silence. Par l'ouïe, le public pourra percevoir ce monde invisible représenté dans l'œuvre radiophonique, *Agenzia Fix*.

Ce son dissonant et discordant, c'est la voix intérieure et ironique d'Alberto Savinio qui gagne sur la pensée de la mort. Ce ballet nous donne à voir une vision « apostolique » de l'homme. Par des moyens extérieurs à la parole, il surmonte le tragique de la vie. La mort, cette certitude absolue et infinie, donne accès à une civilisation nouvelle et suprême,

¹ *Ibidem*, p. 112 : « Una delle sue musiche meglio riuscite; benché non si capisca perché questo *Warum*, questo « perché » egli non lo abbia sospeso sull'accordo di dominante, che è la sonorità del dubbio insoluto, ma lo abbia terminato sull'accordo di tonica, che è il triplice suono dell'affermazione » (p. 121, pour la traduction française).

² Id., « Nota scenica a Vita dell'Uomo ... », *Scatola sonora*, op. cit., p. 445 : « L'introduzione rimane sospesa sulla dominante » (p. 467, pour la traduction française).

³ *Ibidem*, p. 447 : « Il pianoforte ripete, leggermente variata, l'introduzione schumanniana, e, questa volta, si adagia sulla tonica » (p. 470, pour la traduction française).

celle des grands dilettantes où, dans cet espace au-delà des choses, dans ce lieu métaphysique et de l'entre-deux, les pourquoi ne restent pas sans réponse. Ainsi, quand la musique ne fait plus qu'un avec l'image, le mouvement et la couleur, toute la sincérité de l'artiste s'exprime. Alberto Savinio, dans le théâtre musical et sonore, a trouvé sa solution, la réponse à ses pourquoi¹ :

Qu'est-ce que le charme du théâtre lyrique en somme? C'est l'abolition des frontières entre le rêve et la réalité. C'est « l'homogénéisation » — quelle que soit la parole — de la réalité et du rêve. C'est cette vie complète, cette vie « illimitée » à laquelle l'homme renonce lorsqu'il passe de la grande et généreuse adolescence à la vie étroite et avare de l'adulte; mais à laquelle l'artiste n'abandonne jamais [...]. Pourquoi suis-je donc infidèle à mes propres idées? [...] Et le miracle - devant moi, seulement au centre de cette immense vallée saturée de sons, saturée de gloire — le miracle a eu lieu, lors de la répétition générale de mon ballet *Vita dell' uomo*.

Ces sons que, hier, je ne pouvais plus entendre silencieusement en moi; ces lumières, ces formes mouvantes que, hier, sur l'écran de l'imagination je ne pouvais plus compléter, maintenant les voici autour de moi, devant moi, vivantes. Vivantes grâce à Margherita Wallmann, dame de la chorégraphie; grâce à des artistes admirables, à la baguette alerte et sage d'Argeo Quadri; grâce à l'orchestre le plus célèbre du monde.

La Solution, après soixante ans *qu'elle me boudait* — dire soixante ans c'est trop, mais c'est une figure ronde — avait finalement décidé de venir vers moi, la main tendue... [...] Le miracle, le soir du même jour, se répéta, à théâtre plein. Applaudissements... Pour moi! Si je ne les avais pas entendus de mes oreilles... Oui, il y avait aussi le chut en arrière-plan. Mais le saviez-vous? Il était fait exprès. Pour le *bon ton*. Comme je le fais moi-même, pour atténuer le trop de douceur de certaines harmonies, j'ajoute le frottement d'une brosse métallique sur la cymbale².

¹ Le théâtre des nouveautés de Bergame avait commissionné Alberto Savinio pour réaliser sous forme d'Oratorio *Vita dell' uomo*. Malheureusement ce projet restera à l'état d'ébauche. Voir Michele Porzio, *Savinio musicista, op. cit.*, p. 199-201.

² Alberto Savinio, « Soluzione », (Corriere d'informazione, 25-26 giugno 1951), *Scritti dispersi, op. cit.*, p. 1583-1584 : « Che cosa è in sostanza il fascino del teatro lirico? È l'abolizione della frontiera tra sogno e realtà. È la « omogeneizzazione » - non badate alla parola - di realtà e sogno. È quella vita completa, quella vita « illimitata » alla quale l'uomo rinuncia allorché dalla larga e generosa adolescenza passa nella ristretta e avara vita dell'adulto; ma alla quale l'artista non rinuncia mai [...]. Perché sono infedele alle mie proprie idee? [...] E il miracolo - davanti a me, solo nel centro di quella immensa valva satura di suoni, satura di gloria - il miracolo si compì, alla prova generale del mio balletto *Vita dell' uomo*. Quei suoni che, ieri, io non più che silenziosamente potevo sentire dentro di me; quelle luci, quelle forme in movimento che, ieri, non più sullo schermo della fantasia io potevo completare, ora eccoli intorno a me, davanti a me, vivi. Fatti vivi da Margherita Wallmann, signora della coreografia; da artisti mirabili, dalla bacchetta vigile e sapiente di Argeo Quadri, dall'orchestra più famosa del mondo. La Soluzione, dopo sessant'anni *qu'elle me boudait* - dir sessant'anni è troppo, ma fa cifra tonda - si era decisa finalmente a venirmi incontro, la mano tesa... [...] Il miracolo, la sera di quello stesso giorno, si ripeté, e a teatro pieno. E applausi... A me! Se non li avessi sentiti con queste mie orecchie... C'era, sì, nello sfondo, anche il pissi pissi di qualche zittio. Ma, lo sapevate? Era combinato apposta. Per il *bon ton*. Come io stesso, per mitigare il troppo dolce di certe armonie, ci aggiungo lo sfregamento di uno scopetto metallico sul piatto » (Traduit par nous).

Ce succès de *Vita dell'uomo* se manifeste aussi dans l'œuvre lyrique, *Orfeo vedovo*. Écrite en moins de deux mois et achevée le 28 juillet 1950, cette œuvre est un hymne aux arts en général et à la poésie en particulier.

Alberto Savinio, comme à son habitude, renverse le mythe. Orfeo est « veuf » non pas de son épouse Eurydice, mais de sa propre âme, la poésie, comme l'affirme l'auteur dans un entretien radiophonique :

Dans l'adjectif même de « veuf », situé dans le titre à côté du nom d'Orphée, j'ai découvert, *a posteriori*, une intention précise. Orphée n'est pas veuf de sa femme : de cette Eurydice que le spectateur voit sur scène ; cette Eurydice qui s'adresse et parle à un Orphée qu'elle seule voit ; cette Eurydice qui flirte avec le dactylo d'Orphée : Orphée est veuf, momentanément veuf de la Poésie. Et c'est en tant que momentanément veuf de la Poésie et donc momentanément diminué, qu'Orphée sombre momentanément dans la stupidité des hommes et de la vie¹.

Dans cet opéra, nous avons vu qu'Alberto Savinio ne montre pas au public le moment où, par son suicide, Orphée rejoint la poésie. Il se contente, en effet, de montrer cet état passager où règne la stupidité des hommes et de la vie. Mais, comme le suggère Luca Valentino, l'écoute de la partie musicale est indispensable pour dépasser cet état et accéder à l'infini, car « la parole, seule, se prête une fois de plus dans ce monologue à une lecture fortement ironique² ». Dans cet état transitoire, de l'entre-deux, « la voix musicale » d'Orphée lève le voile sur sa condition existentielle :

Sa parole, formulée comme morale, amplifiée et prolongée dans le chant, est directement liée à l'origine. Trop « lourde de profondeur » pour supporter des voiles³.

Le recours au chant lyrique est un moyen de faire résonner toute la vérité de la voix humaine :

La voix (le chant) est l'instrument naturel par excellence. [...] La voix, comme chacun sait, est le mode le plus direct de l'expression musicale. Les naïfs, les gens

¹ Id., « Parlo di Orfeo vedovo », *Scatola sonora, op. cit.*, p. 444 : « Nello stesso aggettivo « vedovo », collocato nel titolo accanto al nome di Orfeo, ho scoperto, a posteriori, una intenzione precisa. Vedovo Orfeo non è di moglie : di quella Euridice che lo spettatore vede sulla scena; quella Euridice che si rivolge e parla a un Orfeo che lei sola vede; quella Euridice che flirta col dattilografo di Orfeo: vedovo è Orfeo, vedovo momentaneo della Poesia, e dunque momentaneamente minorato, che Orfeo cade momentaneamente nello sciocchismo degli uomini e della vita » (p. 466, pour la traduction française).

² Luca Valentino, *L'arte impura, op. cit.*, p. 51 : « La parola, da sola, si presta ancora in questo monologo ad una lettura fortemente ironica » (Traduit par nous).

³ Alberto Savinio, « Parlo di Orfeo », *op. cit.*, p. 444 : « La sua parola, formulata come parola, ampliata e prolungata nel canto, è direttamente collegata alla radice. Troppo « pesante di profondità » da tollerare veli » (p. 466, pour la traduction française).

inexperts ajoutent que c'est aussi le plus beau du monde : si beau, même, qu'aucun instrument fabriqué ne parvient à l'imiter, fût-ce de loin. Dieu merci¹ !

Alors que « la musique vocale a toujours servi des fins très peu artistiques² », Alberto Savinio l'utilise comme voix d'aujourd'hui. Le baryton, qui a une tessiture proche de la voix parlée, fait du personnage d'Orphée, un artiste, un poète d'aujourd'hui³ :

Qu'Orphée se promène incognito et sous un faux nom, je n'ai pas attendu qu'il me le dise : je le savais déjà. Orphée, maintenant, s'appelle Mario Borriello [...]. Orphée était ténor lorsqu'il vivait en Thrace. Maintenant, c'est un baryton. Autant d'années passeront, et il sera une basse. Ensuite, une contrebasse⁴.

Derrière cette musique vocale, la voix d'Alberto Savinio se fait entendre. Il déclare même, sans retenue : « *Orphée, c'est moi*⁵ ». Il existe donc un rapport transversal et mimétique entre le personnage et l'auteur :

Orphée était un artiste. C'était l'artiste. Et l'artiste c'est *l'homme seul* par excellence. Comme le dit aussi son nom qui dérive du grec *orfanòs* et du latin *orbis* : Solitaire⁶.

Mais l'artiste ne reste pas longtemps seul, car cet opéra lyrique qui est un hommage au théâtre musical, souligne une intention collective de le préserver et le renouveler. *Orfeo vedovo* a été, en effet, composé et écrit pour *Gli spettacoli dell'Anfiparnaso* et représenté pour la première fois le 24 octobre 1950 au théâtre *Eliseo* di Rome⁷. Cette brève association d'intellectuels romains est essentielle pour comprendre les enjeux

¹ Id., « Vox », *Scatola sonora, op. cit.*, p. 212 : « La voce (canto) è lo strumento naturale per eccellenza. [...] La voce, come si sa, è il modo più diretto dell'espressione musicale. Gl'ingenui, gl'inesperti aggiungono che è anche il modo più bello : così bello, anzi, che nessuno strumento fabbricato riesce seppur lentamente a imitare. Per fortuna ! » (p. 227, pour la traduction française)

² *Ibidem*, p. 213 : « La musica vocale non ha fatto mai progressi » (p. 227, pour la traduction française).

³ *Ibidem* : « La musica vocale è la musica del popolo per eccellenza. È il fatto che « le belle voci » non si trovano più se non tra la plebe » (« La musique vocale est la musique du peuple par excellence. C'est un fait que « les belles voix » ne se trouvent plus que dans la plèbe » (p. 227, pour la traduction française).

⁴ Id., « Orfeo vedovo », *Scritti dispersi, op. cit.*, p. 1442 : « Che Orfeo se ne vada in giro in cognito e sotto nome simulato, non aspettai che me lo dicesse egli stesso : lo sapevo già. Orfeo, ora, si chiamare Mario Borriello [...]. Orfeo, quando dimorava in Tracia, era tenore. Ora è baritono. Passeranno altrettanti anni, e sarà basso. Poi, contrabbasso » (Traduit par nous).

⁵ Id., « Parlo di Orfeo », *Scatola sonora, op. cit.*, p. 443 (En français dans le texte).

⁶ Id., « Perché Orfeo piaceva alle donne », *Scritti dispersi, op. cit.*, p. 992 : « Orfeo era *artista*. Era l'artista. E l'artista è *l'uomo solo* per eccellenza. Come dice anche il suo nome che deriva dal greco *orfanòs* e dal latino *orbis* : Solitario » (Traduit par nous).

⁷ Metteur en scène : Gerardo Guerrieri, Scènes et costumes : Alberto Savinio, Directeur : Fernando Previtali, Personnages et interprètes : Mario Borriello (Orfeo), Gianna Perea Labia (Euridice), Agostino Lazzari (Maurizio), Franco C. Calabrese (Agente). Orchestre symphonique et chœur de Rome de la Radio Italienne.

culturels qui se jouent à cette époque. La période d'après-guerre signe le retour d'une grande effervescence artistique. Peu à peu, les théâtres lyriques renaissent, après avoir été détruits sous les bombardements. Ces intellectuels souhaitent redonner vie à l'opéra. Dans le programme de salle présentant les spectacles de l'*Anfiparnaso*, on peut lire :

Les grands théâtres d'opéras ont-ils résolu le « problème » si ardu et si urgent aujourd'hui du théâtre musical ? Poursuivre une tradition ne suffit pas, à notre époque agitée, où tout se transforme. Un théâtre musical de notre temps est l'aspiration de chaque artiste vivant aujourd'hui. Cette idée a réuni Guido M. Gatti, Goffredo Petrassi, Vincenzo Tommasini, Alberto Savinio, Toti Scialoja, Renato Guttuso, Sergio Pugliese, Luchino Visconti, Ettore Gianni, Manlio Lupinacci, Simone Cuccia. Et cette idée a immédiatement rencontré la faveur de l'organisme qui fait tant aujourd'hui, pour la culture en général et pour la culture musicale en particulier, la Radio italienne ; qui voulait collaborer avec son propre orchestre et sa chorale dans les spectacles musicaux de l'*Anfiparnaso*¹.

C'est un nouveau chantier artistique qui s'ouvre pour cet artiste qui redécouvre les joies de la composition musicale et l'usage nouveau que l'on peut faire de la musique. Le 9 novembre 1950, dans le *Discours introductif à la transmission radiophonique d'Orfeo Vedovo*, il comprend notamment que l'association radio et musique est le moyen par excellence de lever le voile de la pudeur et de diffuser l'art en masse :

Jamais la voix de mon âme n'avait parlé aussi directement que dans *Orfeo vedovo*. Peu de fois, elle avait parlé autant en dehors du filtre. Je parle du filtre de la pudeur, parce que les autres filtres, à commencer par celui des principes moraux, je les ignore. Nue, ingénue. Je ne dis pas courageuse, parce qu'un courage inconscient n'est pas du courage. Si je me risque à cet aveu, c'est parce que vous m'écoutez sans me voir, que je vous parle sans vous voir. Cela suffit à justifier la radio, ce piège tendu à la pudeur.
Je précise : directement, la voix de mon âme parle dans le seul monologue d'*Orfeo* : et rien que là².

¹ Extrait du programme de l'anfiparnaso rédigé par Angiola Maria Bonisconti et reproduit en note in Alessandro Tinteri, *Savinio e lo spettacolo*, op. cit., p. 158 : « Esauriscono i grandi teatri d'opera il « problema » così ardu e così urgente, oggi, del teatro musicale ? Continuare una tradizione non basta, in questo nostro tempo irrequieto, in cui tutto è in trasformazione. Un teatro musicale del nostro tempo è l'aspirazione, oggi, di ogni artista vivo. Questa idea ha riunito Guido M. Gatti, Goffredo Petrassi, Vincenzo Tommasini, Alberto Savinio, Toti Scialoja, Renato Guttuso, Sergio Pugliese, Luchino Visconti, Ettore Gianni, Manlio Lupinacci, Simone Cuccia. E questa idea ha incontrato subito favore presso l'organismo che tanto fa, oggi, per la cultura in generale e per la cultura musicale in particolare, la Radio Italiana; la quale agli spettacoli musicali dell'Anfiparnaso ha voluto collaborare con la propria orchestra e con il proprio coro » (Traduit par nous).

² Alberto Savinio, « Parlo di Orfeo », *Scatola sonora*, op. cit., p. 443 : « La mia voce, finora, quasi sempre ha parlato attraverso il filtro del pudore. Esigentissimo filtro. Esigentissimo in me. Strumento di igiene, ma anche strumento deformante. Attraverso il filtro del pudore la voce dell'anima si vela d'ironia. Chi l'ascolta e vuol capirla, deve guardare dietro il velo [...]. Mai la voce della mia anima aveva parlato così direttamente in *Orfeo vedovo*. Poche volte aveva parlato così fuori dal filtro. Dico filtro del pudore, perché gli altri filtri, a cominciare da quello dei principi morali, io li ignoro. Nuda, ingenua. Non dico coraggiosa, perché coraggio ignaro di sé non è coraggio. Se mi arrischio a questa confessione, è perché voi mi

La radio ouvre donc de nouveaux horizons au chant : étendu et diffus, le son devient européen et permet enfin d'atteindre l'au-delà comme nous le verrons pour *Agenzia Fix* :

Au revoir mes amis. Dans quelques jours, Orphée nous chantera un chant nouveau. Un chant plus « européen¹ ».

2.3 Le théâtre sonore : théâtre de l'infini

Après la guerre, les transmissions radiophoniques font leur grand retour en Europe et en Italie. La radio comme le cinéma vont devenir dans ces années, des médias appréciés par le public.

Toujours soucieux de donner à l'art une portée civique, Alberto Savinio voit dans ce médium radiophonique, un moyen de démocratiser et diffuser en masse le savoir et la culture

Alberto Savinio est l'un des premiers intellectuels italiens qui participent à des programmes culturels radiophoniques au sortir de la guerre. Il intervient notamment dans *Scrittori al microfono*. Créé en 1944 et transmis depuis Rome sur la *Rete rossa*, ce programme bref de dix minutes par émission interroge le rapport entre littérature et société, tout comme la place de l'écrivain ou de l'intellectuel dans cette période en ruine. Quand en 1947, on lui propose de participer à ce programme, il soumet à l'auditeur un dialogue radiophonique que nous avons déjà abordé dans le chapitre sur *Alcesti di Samuele* intitulé *Fine dei modelli*², qui au-delà d'une conversation à deux voix, ajoute celle du philosophe, de l'homme gras, de Jupiter et d'Oreste qui tous abordent la fin des modèles dans le monde occidental contemporain. Rudolfo Sachettini souligne la réussite de cette création :

Entre essai, petite œuvre morale et dramaturgie théâtrale, le texte de Savinio trouve un dénouement particulièrement heureux à la radio, qui lui redonne la

ascoltate ma non mi vedete, io vi parlo e non vi vedo. Basta a giustificare la radio, questo tranello teso al pudore. Preciso : direttamente, la voce della mia anima parla nel solo monologo di *Orfeo* : e soltanto lì » (p. 465, pour la traduction française).

¹ Id., « Orfeo vedovo », *Scritti dispersi, op. cit.*, p. 1445 : « Arrivederci, amici. Tra poche sere Orfeo ci canterà un suo canto nuovo. Il suo canto più « europeo » (Traduit par nous).

² *Fine dei modelli* apparaît pour la première fois dans *La Fiera Letteraria*, 24 avril, 1 mai et 8 mai 1947 in Alberto Savinio, *Scritti dispersi, ibidem*, p. 475-509.

saveur d'un genre ancien — le dialogue platonicien —, désormais traversé par une ironie tranchante et moderne¹.

L'usage de la radio, comme « traductrice » du texte littéraire sur les ondes, se poursuit avec un nouveau projet en 1951. La RAI propose à de nombreux écrivains italiens d'adapter sous forme radiophonique l'œuvre d'écrivains fondateurs de notre culture. Alberto Savinio, choisit de divulguer l'œuvre du grand dilettante², Lucien de Samosate. *Dialoghi, saggi, romanzi di Luciano di Samosata* est une adaptation radiophonique de l'introduction qu'il avait écrite en 1944³ pour le recueil qu'il avait dédié à l'auteur. Pensé dans un cycle de trois transmissions de trente-cinq minutes chacune et accompagné par sa musique, la lecture des textes de Lucien de Samosate est menée par la *Compagnia di prosa* de Florence et mis en scène par Corrado Pavolini. Pour le premier épisode, on peut entendre Alberto Savinio dialoguer directement avec Lucien de Samosate⁴, idée originale qui, comme le souligne Rodolfo Sacchettini⁵, annonce les futures *interviste impossibili*, programme qui connut un grand succès dans les années soixante-dix⁶ où des écrivains vivants conversaient avec de célèbres personnages du passé.

Ce medium, instrument par excellence de la divulgation de masse permet aussi un retour fracassant du théâtre radiophonique, du *radiodramma*, pièce écrite spécifiquement pour la radio dont Alberto Savinio va renouveler la forme.

« Ce théâtre pour aveugle » a été longtemps boudé par les artistes, et notamment italiens. Privées du sens visuel, tellement en vogue à l'époque grâce au cinéma, les œuvres radiophoniques de ces années-là ne proposaient qu'une imitation auditive de la réalité à travers les bruits, les voix, les sons.

¹ Rodolfo Sacchettini, *Scrittori alla radioInterventi, riviste e radiodrammi per un'arte invisibile*, Firenze, Firenze Università Press, 2018, p. 80 : « Tra saggio, operetta morale e drammaturgia teatrale, la pagina di Savinio trova un esito particolarmente felice alla radio, che le restituisce il sapore di un genere antico – il dialogo platonico –, adesso attraversato da un'ironia tagliente e moderna » (Traduit par nous).

² Voir l'article Alberto Savinio, « la civilisation finienne », *Scritti dispersi, op. cit.*, p. 125.

³ Luciano di Samosate, *Una storia vera e altre opere scelte da Alberto Savinio*, Milano, Adelphi, 2019.

⁴ Le dialogue entre les deux artistes est disponible sur le lien suivant URL : <https://www.youtube.com/watch?v=PeDvQTN6NR4>, consulté le 20/07/2020.

⁵ Rodolfo Sacchettini, *Scrittori alla radioInterventi, riviste e radiodrammi per un'arte invisibile, op. cit.*, p. 83.

⁶ *Le interviste impossibili* seront retransmises du 1er juillet 1974 au 10 décembre 1976 sur la RAI.

En s'appuyant sur les remarques de ces prédécesseurs européens, et notamment Rudolf Arnheim qui, en 1938, publie *La radio à la recherche de sa forme*, Alberto Savinio écrit en 1949 :

Grande idée, celle de la Radio. À quoi les auteurs doivent répondre en y respectant l'esprit, à savoir en écrivant des œuvres « radiophoniques » : tout à entendre et rien à voir [...].

La radio est un instrument — un medium. Chaque nouvel instrument (chaque nouveau medium) est à l'origine d'une nouvelle forme (art mental, etc)¹.

Ainsi, pour créer cette nouvelle forme artistique, il ne faut pas chercher à imiter la réalité sonore, mais partir de cette particularité sonore pour en exploiter tous les possibles :

Étant donné qu'un medium mécanique (et le cinéma l'a maintenant largement démontré) n'est pas un obstacle à la création d'une œuvre d'art, je pense que la radio doit absolument rejeter chaque repli et chaque forme de compromis et doit s'appuyer uniquement sur son expression naturelle qui est celle phonique : c'est-à-dire s'appuyer sur le son, la parole, le bruit sous toutes ses formes².

Cet art moderne³ est l'occasion pour Alberto Savinio de donner vie à un nouveau langage où en fermant les yeux et en tendant l'oreille un nouveau monde, moins réaliste, mais plus symboliste et sonore s'offre à nous. Cette réflexion sur le langage radiophonique, renforce le dilettantisme de Savinio qui multiplie la pratique des arts pour échapper à l'ennui et éluder la mort :

¹ Alberto Savinio, « È lo strumento che crea la musica » (*Corriere d'informazione*, 17-18 giugno 1949), *Scritti dispersi, op. cit.*, p. 976-977 : « Ottima idea, questa della Radio. Alle quale gli autori devono rispondere rispettandone lo spirito, ossia scrivendo opere « radiofoniche »: tutto da udire nulla da vedere [...]. La radio è uno strumento - un mezzo. Ogni nuovo strumento (ogni nuovo mezzo) è l'origine di una nuova forma (mentale d'arte, ecc) [...] Ben maggiore l'importanza dello strumento nella musica. Lo strumento crea musica; meglio la rende possibile » (Traduit par nous).

² Luigi Greci, « Intervista con Alberto Savinio », *Radiocorriere*, 12-18 dicembre 1948, n. 50, anno 25, p. 5 : « Premesso [...] che un mezzo meccanico (e il cinematografo lo ha ormai dimostrato ampiamente) non è di impedimento alla realizzazione di un'opera d'arte, io penso che quella radiofonica debba assolutamente scartare ogni ripiego e ogni forma di compromesso per affidarsi esclusivamente alla sua naturale espressione che è quella fonica: affidarsi cioè al suono, alla parola, al rumore in tutte le sue forme » (Traduit par nous).

³ Pour la première édition du prix radiophonique en Italie, le prix *Italia*, Alberto Savinio définit la radio et le cinéma comme étant les deux arts modernes de son temps : « je suis un partisan convaincu d'un véritable art radiophonique moderne, né de nouveaux besoins et d'un moyen d'expression mécanique particulier comme le microphone. À mon avis, le cinéma et la radio sont les deux expressions artistiques les plus vives de notre temps » (Traduit par nous), in Luigi Greci, « Intervista con Alberto Savinio », *Radiocorriere, ibidem*, p. 5 : « Io sono un convinto assertore di una moderna arte radiofonica vera e propria, che nasce da nuove esigenze e da un mezzo espressivo meccanico particolare quale è il microfono. Secondo me, cinematografo e radio sono le due espressioni artistiche più vive del nostro tempo ».

À ceux qui me demandent la raison profonde, ou disons magique, de mon passage de plus en plus fréquent d'art en art, je répète la réponse que j'ai mise dans un livre, comme chez un notaire : « Pour échapper à la mort. La mort nous prend faute d'ennui. S'il n'y avait pas d'ennui dans le monde, il n'y aurait même pas de mort. Moi, quand je sens que l'ennui est sur le point de s'emparer de moi et de me donner pieds et mains liés à la mort, je change d'art, et la mort, me voyant tête basse sur des jeux toujours différents, profère un blasphème et s'en va¹.

Alberto Savinio va plus loin dans la provocation puisque le théâtre radiophonique sera un moyen pour lui d'évoquer la mort et son royaume. Cet art sonore épouse donc une forme plus profonde et intérieure et se transforme en un chant, un chant de la mi-mort, un chant suspendu et infini. Sa toute première œuvre radiophonique *Agenzia Fix* achevée en 1949 en est la preuve tangible. De ce fait, Alberto Savinio épouse la théorie de Rudolf Arnheim qui, en 1938, défendait déjà l'idée que :

L'action intérieure [...] doit constituer le vrai objet de l'œuvre radiophonique².

Or, dès 1940, Alberto Savinio a conscience que la radio peut offrir au théâtre un accès direct à cet espace infini puisque hors scène, le théâtre est hors temps. Dans un article sur le film de Giacomo Gentilomo *Ecco la radio!* qui entend présenter la radiophonie, Alberto Savinio écrit :

Avant la radio, l'influence du théâtre sur l'homme était enfermée dans certaines limites d'espace et de temps, et le théâtre, malgré l'utilisation de plus en plus répandue de la journée, gardait, avec d'autres plaisirs comme l'amour, un caractère profondément « nocturne ».

La radio, bien qu'elle ne soit que l'écho du théâtre, a au contraire bouleversé les horaires, diffusé l'influence du théâtre, tout au long de la journée de l'homme³.

Commissionné par la Rai, *Agenzia Fix*⁴, œuvre radiophonique en seize épisodes, est un *exemplum* de cette forme nouvelle à donner à l'œuvre radiophonique. Alberto

¹ Alberto Savinio, « È lo strumento che crea la musica », *Scritti dispersi, op. cit.*, p. 975 : « A chi mi chiede la ragione profonda, o diciamo magica, di questo mio passare sempre più di frequente di arte in arte, ripeto la risposta che ho depresso in un libro, come in uno studio notarile: "Per eludere la morte. La morte ci coglie per noia. Se nel mondo non ci fosse noia, non ci sarebbe neanche morte. Io, quando sento che la noia sta per impadronirsi di me e consegnarmi mani e piedi legati alla morte, cambio arte, e la morte, vedendomi chino su giochi sempre diversi, tira una bestemmia e passa via » (Traduit par nous).

² Rudolf Arnheim, *La radio, l'arte dell'ascolto e altri saggi, op. cit.*, p. 115 : « un'azione interiore [...] debba costituire il vero oggetto di un'opera radiofonica » (Traduit par nous).

³ Alberto Savinio, « Ecco la radio », *Oggi*, 6 luglio 1940 in Alberto Savinio, *Il sogno meccanico, op. cit.*, p. 82 : « Prima della radio, l'influsso del teatro sull'uomo era contenuto entro determinati limiti di spazio et di tempo, e il teatro, malgrado l'uso sempre più largo delle diurne, serbava, assieme con altri piaceri, e con l'amore, un carattere profondamente « notturno ». La radio invece ha sconvolto gli orari, ha sparso l'influsso del teatro, e sia pure della « eco » del teatro, a tutta la giornata dell'uomo » (Traduit par nous).

⁴ Mise en scène Anton Giulio Majano, Directeur d'orchestre Carlo Maria Giulini, Maître du chœur Gaetano Riccitelli. Orchestre symphonique et chœur de la Rai de Rome, *Compagnia di prosa* de la Rai de Rome. Personnages et interprètes : Arnoldo Foà (Consigliere delegato), Arturo Abba (l'Uomo del clarino), aussi

Savinio s'appuie sur toutes les formes expressives du son. Enregistré le 14 novembre 1949 et réalisé par la Compagnie de prose et l'orchestre de la RAI de Rome dirigé par Carlo Maria Giulini, ce drame radiophonique est retransmis pour la première fois le 15 avril 1950, alors que sur la scène du *Piccolo* de Milan, les premières répétitions d'*Alceste di Samuele* voient le jour. Cet enregistrement est le plus ancien enregistrement conservé à la Teche Rai et des plus novateurs d'après-guerre en Italie : Alberto Savinio, dans ce théâtre de l'invisible, nous fait entrer dans un monde sonore et non défini où cohabitent notamment, voix et musique, créant ainsi un véritable dialogue entre ces deux langages.

Alors qu'Orphée souhaitait se tirer deux balles dans la tête pour retrouver la Poésie, l'auditeur d'*Agenzia Fix* rencontre le protagoniste de ce drame, après s'être donné, justement, ce coup de revolver « nécessaire ». Cette double détonation mécanique signe l'arrêt du temps et est le point de départ vers un monde au-delà de la mort. Nous allons donc, par l'ouïe, avoir enfin accès à ce monde mystérieux. Alors que le *Kursaal* des morts d'*Alceste di Samuele* fut un fiasco, la radio donne toute sa légitimité à ce lieu indéfini et invisible, à cet espace de l'entre-deux où seuls subsistent les sons, les bruits, les chants et les images fantasmagoriques de la vie passée. La radio permet, en effet, de reproduire ce lieu invisible, au-delà de la vie :

Le langage radiophonique, en s'affranchissant de revendications réalistes, devient l'expression symbolique et conceptuelle d'une condition étrangère à la vie, composant une œuvre qui se déroule *dans un lieu indéterminé*, en référence au titre d'une pièce radiophonique de Giorgio Manganelli, mise en scène et voix de Carmelo Bene¹.

Le protagoniste (muet) est accueilli par la voix du Docteur O², conseiller délégué de l'*Agenzia Fix*, agence qui a pour mission de « fixer » dans l'éternité tout ce que le temps et la mémoire ont effacé. À ses côtés, le protagoniste va revivre les épisodes fondamentaux de sa vie, notamment ceux liés à son enfance, avec notamment l'épisode

: Gustavo Conforti, Andrea Costa, Valerio Degli Abbati, Anna Di Meo, Ada Ferrati, Raoul Grassilli, Flaminia Jandolo, Corrado Lamoglie, Bianca Menenti, Corrado, Pani, Fausto Rosati, Maria Pini Spini, Donatella Trombatore, Enrico Urbini ; solistes de chant : Gianna Perea La bia, Fernanda Cadoni, Angela Rositani, Antonio Pirino, John Ciavola, Omero Di Marzio.

¹ Rodolfo Sacchettini, *Scrittori alla radioInterventi, riviste e radiodrammi per un'arte invisibile, op. cit.*, p. 85 : « Il linguaggio radiofonico, svincolandosi da pretese realistiche, si fa espressione simbolica e concettuale di una condizione estranea alla vita, componendo un'opera che si svolge *in un luogo imprecisato*, per dirla con il titolo di un radiodramma di Giorgio Manganelli per la regia e la voce di Carmelo Bene » (Traduit par nous).

² Le conseiller de la IRD est Interprété par Arnaldo Foà.

traumatisant de la mort de son chien Trololò ou de son premier amour Bianchina, morte tragiquement de leucémie. Mais avant d'entreprendre son dernier voyage, qui est celui de demeurer pour toujours dans cette immobilité, le protagoniste insiste auprès du Docteur O pour retourner une dernière fois sur terre, monde qu'il aperçoit d'une fenêtre : par les commentaires descriptifs du délégué de l'Agencia Fix, et des sons cacophoniques de la vie (Klaxons, murmure, rire), le protagoniste se retrouve plongé dans le tumulte et le mouvement étourdissant de la vie terrestre et réalise que son geste, loin d'être un acte désespéré, fut une bonne action au vu des comportements excessifs des hommes et du monde. Souhaitant retrouver la fixité des choses et après avoir réussi une dernière expérience sonore, les membres de l'Agence l'accueillent. En signe d'acceptation dans ce nouveau monde, un soleil noir se lève dans cet espace indéfini.

Cette pièce radiophonique, nous l'avons dit, est une réflexion sur le langage sonore où la musique, entre autres, s'exprime dans un nouveau registre :

Musicien à l'origine, je me suis lassé de la musique. J'ai exploré toutes les possibilités de l'octave. Il me restait l'illusion d'une octave plus vaste et plus subtile. Mais les quarts de ton échappent à la musique et au monde. Je désirais ardemment que s'ouvrent de nouvelles portes. Mais le quart de ton n'est pas une porte : c'est un trou par lequel on tombe dans le vide. La musique y perd toute apparence de musique ; elle se fond en une sonorité floue qui donne la nausée et le tournis, en un jeu pour sourd-muet, en un passe-temps de Martien qui vit dans les frimas d'une très ancienne planète¹.

Dans ce monde singulier, la musique n'est plus, pas plus que la voix. Seuls subsistent les sons et le timbre musical comme l'explique Sergio Magnani :

Les qualités musicales les plus pertinentes sont donc la fluidité formelle et la dimension timbrée. En parlant de cette dernière, disons tout de suite que monsieur Fix a sa marque de reconnaissance musicale à la fois dans un thème, mais aussi dans un timbre : celui de la clarinette basse. Et c'est une trouvaille des plus heureuses. Savinio avait pensé à d'autres instruments : mais finalement il s'arrêta à cette voix chaude, à peine voilée de baryton grotesque, insinuante, qui semble désormais inhabituelle. La partition est une explosion de sons [...] où le timbre prend la valeur de la mémoire. L'harmonique légèrement anguleuse et anticonformiste, le rythme alerte, l'invention prompte et une audace instrumentale sans préjugés sont l'expression d'une ingéniosité en constante

¹ Alberto Savinio, « Verità sull'ultimo viaggio », *Capitano Ulisse, op. cit.*, p. 18-19 : « Musicista in origine, la musica mi è venuta a fastidio. Ho sperimentato tutte le possibilità dell'ottava. Restava l'illusione di un'ottava più vasta, più sottile. Ma i quarti di tono sono fuori della musica, fuori del mondo. Una tremenda sete mi ardeva di nuove porte aperte. Ma il quarto di tono non è una porta : è un buco onde si casca nel vuoto. La musica perde il suo sguardo di musica, si squaglia in una sonorità opaca che dà la nausea e il capogiro, in un gioco da sordomuti, in un passatempo da marziani che vivono nel gelo di una pianeta vecchissimo » (p. 15, pour la traduction française).

fermentation au contact de la matière musicale. Et le fait que la partition sonne, dans le sens radiophonique avec une multitude d'effets et de surprises, est remarquable¹.

Le timbre, caractéristique que l'on retrouve dans les instruments comme dans la voix, et dont Savinio joue sur la hauteur ou la durée crée un nouveau langage sonore et fait dialoguer aisément musique et parole par le biais d'un binôme insolite : le Docteur O, le conseiller délégué de l'Agenzia Fix joue de sa voix mystérieuse, et le protagoniste, substitué par une clarinette basse².

L'usage de cet instrument, « trouvaille des plus heureuses », selon Magnani qui se joue à une octave inférieure de la clarinette classique, permet de percevoir non pas la voix du protagoniste, mais ses émotions, ses sentiments. Au cours de la pièce, il oscille entre peur, répulsion, nostalgie, oubli, amour, désespoir et pour comprendre ce changement d'état d'âme, Alberto Savinio ne varie pas le thème, mais la hauteur du timbre de l'instrument : le son grave permet à la clarinette de rentrer dans un registre chaud et fluide ; à l'inverse, l'usage du suraigu fait entendre un son criard et angoissant. Dans ce dialogue entre parole et musique, entre voix et musique, l'auditeur peut facilement reconstituer le dialogue entre les deux protagonistes puisque l'auteur insère dans chaque réplique du docteur O des indications précises. La musique, dans ce nouveau concept, épouse un caractère significatif et expressif, comme l'indique le début de la pièce :

Dans mon nom même, le « O » rond est le signe de l'éternité. (Musique). Mais ne vous excitez pas. (Musique) Restez calme. (Musique) Calme ! Non ! Non ! (Musique) Calmez-vous ! (Musique)³.

¹ Sergio Magnani, « Agenzia Fix », *Radiocorriere*, 9-13 aprile 1950, n.15, p. 9 : « Le qualità più rilevanti della musica sono dunque la scioltezza formale ed il rilievo timbrico. A proposito di quest'ultimo, diciamo subito che il signor Fix ha il suo segno di riconoscimento musicale non soltanto in un tema, ma anche in un timbro : quello del clarone. Ed è una trovata delle più felici. Ad altri strumenti Savinio aveva pensato: ma si fermò infine a quella voce calda, appena velata di grottesco, insinuante, baritonale, che ormai sembra poco consueta. La partitura è tutta slanci di suono [...] nelle quali il timbro assume valore di memoria. L'armonistica un poco angolosa e spregiudicata, il ritmo vigile, l'invenzione pronta e una audacia di strumentale senza preconcetti sono espressione di un ingegno in costante fermento a contatto della materia musicale. Ed è importantissimo il fatto che la partitura suona in senso radiofonico con ricchezza di effetti e di sorpresa » (Traduit par nous).

² L'enregistrement est conservé à la *Teche Rai* de Rome. Les extraits choisis proviennent de l'étude de Rodolpho Sacchetti, *Scrittori alla radio. Interventi, riviste e radiodrammi per un'arte invisibile*, op. cit., p. 84-88.

³ Rodolpho Sacchetti, *Scrittori alla radio Interventi, riviste e radiodrammi per un'arte invisibile*, op. cit., p. 84 : « Nel mio stesso nome "O" rotondo è il segno dell'eternità. (Musica) Ma non si agiti. (Musica) Stia calmo. (Musica) Calmo! (Musica) No! (Musica) No! (Musica) Calmo! (Musica) » (Traduit par nous).

À l'écoute de ce passage, on comprend assez facilement que le protagoniste est agité et que le Docteur O, tente par tous les moyens, et notamment sa voix, de le calmer. Ainsi Alberto Savinio demande à son auditeur de percevoir la musique et les sons sur un mode original et différent, celui d'un véritable langage au-delà des mots. En usant de son sens critique et interprétatif, l'auditeur à la charge de reconstituer et de traduire ce langage musical en un paradigme cognitif. Sa participation est donc active et indispensable.

Mais il ne faudrait pas croire que ce dialogue entre voix et musique se résume en une simple alternance entre ces deux médias. Alberto Savinio va plus loin en créant une véritable phrase musicale. Rodolfo Sacchinetti a retranscrit pour nous un exemple frappant où le rythme et le temps d'exécution de chaque phrase musicale portent à une signification particulière :

Vous étiez dégoûté d'un monde soumis au temps dans lequel rien ne dure, tout passe, tout meurt. [Musique 8 »] Et vous vous êtes tiré une balle dans la tête. Je vois. [Musique 10 »] Je comprends. [Musique 4 »], Mais maintenant, vous vous agitez. Vous pleurez. Vous avez pourtant l'apparence d'une personne sérieuse et posée. [Musique 7 »] votre propre geste, d'ailleurs... [Musique 13 »] vous ne devriez pas, passez-moi l'expression, avoir pitié de vous-même. [Musique 8 »], mais à quoi bon. [Musique 9 »] Maintenant, le plus dur est fait. [Musique 12 »] Les voix de notre maison [Musique 20 »], Mais non ! Mais non ! [Music 4 '''] Si vous ne portez pas de jugement, je vous attache, j'en serais désolée. Après tout, vous êtes venu ici de votre plein gré, que voulez-vous alors¹ ?

Dans cet exemple, le temps musical épouse le rythme phrastique imaginaire. Chaque section musicale reproduit le phrasé inaudible du protagoniste.

La musique, par le chant², est aussi présente dans cet opéra radiophonique, incarnée par le chœur de l'Agencia Fix auquel le protagoniste doit se confronter pour entrer définitivement dans ce monde fixe et immobile. Cette dernière épreuve sonore, constituée d'un chœur de deux hommes et d'une femme, représente selon Rodolpho Sacchettini « une sorte d'intériorité du suicide³ » qui par le maintien continu de la même note rend ces trois voix indistinctes et invite à l'infini. La musique, sous l'angle du timbre

¹ *Ibidem*, p. 85-86 : « Lei era disgustato di un mondo soggetto al tempo nel quale niente dura, tutto passa, tutto muore. [Musica 8'''] E si è cacciato una pallottola in testa. Capisco. [Musica 10'''] Capisco. [Musica 4'''] Ma lei ora si suggestiona. Piange. Eppure ha l'impressione di una persona seria, posata. [Musica 7'''] Il suo stesso atto del resto... [Musica 13'''] Non dovrebbe, mi passi la parola, autocompassionarsi. [Musica 8'''] E a che pro. [Musica 9'''] Ormai il più è fatto. [Musica 12'''] Le voci della nostra casa [Musica 20'''] Ma no! Ma no! [Musica 4'''] Se non mette giudizio la faccio legare, mi dispiacerebbe. In fondo lei qua ci è venuto di sua volontà, che vuole dunque? » (Traduit par nous)

² Le chant associe lui aussi parole et musique.

³ Rodolfo Sacchettini, *Scrittori alla radioInterventi, riviste e radiodrammi per un'arte invisibile*, op. cit, p. 87.

instrumental et vocal, se pare, dans ce monde invisible, d'une couleur qui sonne au diapason.

Dans cette œuvre radiophonique, Alberto Savinio atteint donc un nouvel esthétisme où le son devient narration et la musique devient image plastique. La radio accueille ici une poésie sonore toute particulière où la parole tragique laisse la place, à la respiration du monde, à l'harmonie. Orfeo, dans ce nouvel univers sonore, a retrouvé Eurydice et nous sommes désormais à ses côtés¹. Alberto Savinio nous rejoint aussi dans cette « civilisation suprême ». À l'apogée de son art, dans la nuit de la troisième représentation du 4 mai 1952 de l'*Armida*, Alberto Savinio, le 5 mai, meurt en silence² d'une crise cardiaque avec sans doute la pensée suivante :

Aujourd'hui, c'est le 5 mai, mon heure a sonné³.

Giorgio de Chirico nous relate cette dernière vision aphone, sur terre et au théâtre, de l'artiste :

Je me souviens de lui lors d'une répétition de l'*Armida* ; il était tard dans la nuit et il semblait fatigué. En réalisant ces scénarios et costumes, il avait mis tous ces efforts, ou plutôt, l'ardeur qu'il mettait toujours dans tout ce qu'il faisait. Il y avait aussi sa femme et son fils Ruggero. À un certain moment, alors que la répétition de l'*Armida* se déroulait, je l'ai vu marcher lentement vers la dernière rangée de fauteuils, au fond de la salle et s'asseoir seul. Bien sûr, je n'ai pas pressenti sa fin extrêmement proche, je n'ai pas pressenti que je le voyais vivant pour l'avant-dernière fois sur cette terre, pourtant, le regardant, assis tout seul et fatigué au

¹ Alberto Savinio renouvellera l'expérience avec *Cristoforo Colombo*, toujours commissionné par la RAI mais transmis à titre posthume le 8 octobre 1952 et dirigé par Anton Giulio Majano. Les musiques signés Alberto Savinio sont exécutées par l'orchestre symphonique de la RAI de Rome avec comme chef d'orchestre Carlo Maria Giulini. Ce radio-drame de 147 minutes, divisé en trois parties, a comme fonction d'intégrer la musique au bruit.

² Edoardo Sanguineti, lors d'une transmission radiophonique *Radio Tre Suite* dédiée à Alberto Savinio le 9 février 1996 revient sur la mort d'Alberto Savinio en ces termes: « [...] voici un épisode concernant la mort de Savinio. Savinio et sa femme dormaient dans deux chambres séparées. Savinio ne se sentait pas bien, il souffrait du cœur, alors il gardait la porte entrouverte. Un matin, sa femme se lève et trouve la porte fermée et Savinio derrière cette porte, mort. Il a eu la force de se lever et d'aller fermer la porte pour ne pas donner l'impression à sa femme qu'il était en train de mourir. » (« [...] c'è un episodio che riguarda la morte di Savinio. Savinio e la moglie dormivano in due camere separate. Savinio stava male, soffriva di cuore, per cui teneva la porta di mezzo aperta. Una mattina la moglie si alza e trova la porta di mezzo chiusa e Savinio dietro quella porta, morto. Ebbe la forza di alzarsi e di andare a chiudere la porta per non far sentire a sua moglie che stava morendo », in Leonardo Sciascia, *Fuoco all'anima. Conversazioni con Domenico Porzio*, Milano, Mondadori, 1992, pp. 72-73 (Traduit par nous).

³ Alberto Savinio, « Uomo bianco », *Achille innamorato (Gradus ad Parnassum) in Casa « La Vita » e altri racconti*, Milano, Adelphi, 1999, p. 143 : « Oggi è il cinque maggio. La mia ora è sonata. » (Traduit de l'italien de Nino Frank in Alberto Savinio, « Homme blanc », *Achille énamouré, (Gradus ad Parnassum)*, Paris, Gallimard, 1979, p. 157).

milieu de cette rangée de fauteuils vides, j'ai senti un frisson de tristesse me traverser¹.

RIDEAU

¹Giorgio de Chirico, *Memorie della mia vita*, Bologna, Tascabli Bompiani, 2008, p. 256-257 : « Lo ricordo a una prova dell'*Armida*; era notte tarda ed egli mi parve affaticato. Nell'esecuzione di quei scenari e dei costumi aveva messo tutto quell'impegno, anzi quell'ardore che sempre metteva in ogni cosa che faceva. C'era anche sua moglie, e suo figlio Ruggero. A un certo momento, mentre la prova dell'*Armida* procedeva, lo vidi incamminarsi lentamente verso l'ultima fila di poltrone, in fondo della platea e sedersi solo. Certo non presentivo la sua fine tanto prossima, non presentivo che lo vedevo vivo per la penultima volta su questa terra, eppure, guardandolo, seduto tutto solo e stanco in mezzo a quella fila di poltrone vuote, sentii passare in me un brivido di tristezza » (Traduit par nous).

CONCLUSION

Notre étude des mots et des choses dans l'œuvre théâtrale d'Alberto Savinio s'est articulée autour de trois « actes » : Alors que les *Chants de la mi-mort* et *La Mort de Niobé* s'ouvrent sur la face inarticulée et musicale du langage, le *Capitaine Ulysse* met en lumière l'audible et le visible de la parole théâtrale jusqu'à la faire descendre dans la salle. Ce dispositif scénique renverse les codes du théâtre et ancre ce lieu dans une représentation du réel. Mais cette représentation s'arrête brutalement.

Pendant cet intermède, Alberto Savinio se retire de la scène, mais erre toujours en coulisse. En spectateur aguerri, il observe la scène et aiguise son regard. Il multiplie alors les activités et pratique l'intermédialité : sa plume devient pinceau ; la page, un plateau.

La conversation brutalement interrompue reprend soudain au sortir de la guerre. Contrairement à ses contemporains, qui sous le poids de l'absurdité de la condition humaine créent un théâtre qui balbutie, Alberto Savinio, prolixe, le libère et fait de son théâtre, un théâtre de la logorrhée, de la littéarité, de la conversation, un « théâtre de parole » qui perce « le mystère des choses » caché jusqu'à présent par le Rideau.

L'acte deux comble cette faille. Le Rideau n'est plus. Alberto Savinio lève le voile sur l'aspect « fascinant et terrible » du théâtre et signe son grand retour par la création de trois pièces courtes. Dans ces actes uniques que sont *Son nom*, *La famille Mastinu et Emma B. veuve Jocaste*, la parole performative laisse la place à une parole plus poétique. Alors que la parole-action glisse sur les parois de ce triptyque en huis clos, le poétique s'évade par-delà les murs. Le dramaturge, dans ces années d'après-guerre, fait entendre ce langage sous-jacent, ce langage en creux, troué et meurtri en quête d'un ailleurs. Derrière cette portée invisible et indicible du langage, c'est la parole de Mnémosyne qui se fait entendre.

Le troisième acte, clou du spectacle, transcende cet esthétisme de l'entre-deux. Au fil des pièces, la parole incarnée accélère ce processus de dévoilement. Or, les interprètes sont des personnages dépourvus de « corps » : ce sont des figures mythologiques, des figures historiques, des morts-vivants, des fantômes, des esprits, des voix ; des *choses* qui errent, qui vont et viennent, car, comme son frère Giorgio de Chirico, Alberto Savinio voit « tout, même l'homme, en tant que *chose*¹ », ce qui a justifié, on le comprendra, le titre de notre thèse. Ce concept qui renvoie à la pensée nietzschéenne permet au dramaturge de créer des personnages foncièrement tragiques qui relatent ou surmontent

1 Giorgio de Chirico, *Il Meccanismo del pensiero*, op. cit., p. 31 (Italique de Giorgio de Chirico).

les méandres et les faiblesses de l'homme par le biais du jeu et du divertissement. Par cette pirouette métathéâtrale, Alberto Savinio désamorçait la tragédie et tout devient plus léger. Tout devient possible. L'objet se raconte et s'élève au rang d'acteur. Alberto Savinio montre qu'au-delà de leur « conscience plastique », les choses ont une « conscience parlante ». « [Les] objets les plus muets [se mettent] à parler. Les chaises chantent. Les murs sont sonores ». La scène révèle donc le mystère des choses et occupe une posture originale. Le langage n'est plus qu'image mentale, une musique, un son, un bruit, une voix. Il ne s'incarne plus. Il est une *Chose* universelle, audible par tous et partout. Le poétique se change en politique.

Alberto Savinio nous invite donc à penser le théâtre au-delà de ses murs. C'est sans doute pour cette raison qu'il le propage sur les ondes avec la création d'œuvres radiophoniques. Comme il l'indique dans *Capitaine Ulysse*, « le théâtre est un projet de vie ». Dans ce sanctuaire qui rassemble les hommes, s'exprime la vie civique de toute une société. Ensemble, il est possible de rêver et réinventer le monde.

Par l'ouverture de cette brèche, entre les mots et les choses, le théâtre d'Alberto Savinio met en scène une « autre » réalité qui, contrairement à l'Histoire, montre ce que devrait être le réel. Ce conflit entre ce qui est et le possible se joue *dans et par* le langage et laisse au spectateur-lecteur un espace suffisant pour qu'il s'interroge sur le monde qui l'entoure. Encore faut-il qu'il souhaite s'insérer dans cet entre-deux. En effet, nous avons pu constater, au cours de notre étude, que les manifestations d'animosité du public sont nombreuses. Or, comme André Breton qui qualifie les frères de Chirico comme les fondateurs du mythe moderne, Alberto Savinio nous semble être un précurseur du théâtre moderne où se mêlent spectacle total et théâtre engagé. Il suffit d'aller voir du côté d'Ariane Mnouchkine, Peter Brook ou Jean Vilar pour s'en convaincre. Alberto Savinio défend aussi un « théâtre du verbe » qui chez Valère Novarina et Pascal Rambert trouve une résonance pertinente ; le théâtre-récit aussi, qui, depuis les années 80, occupe la scène dans la nouvelle dramaturgie italienne. Ces relations « invisibles » avec le théâtre contemporain pourraient donner de nouvelles perspectives d'étude au théâtre savinien dont cette thèse a voulu être la porte d'entrée.

Ce caméléon de l'art n'est donc pas un écrivain pour le théâtre, mais un écrivain *vers* le théâtre. Alberto Savinio s'affranchit du « théâtre gris », misérable représentation de la réalité, et pousse le spectateur à abolir les frontières entre la réalité et l'imaginaire et l'invite à aller au-delà des *choses* pour entrer dans un nouveau monde. Alberto Savinio trouve dans cet art, une nouvelle forme d'expression, ou plutôt la possibilité d'exprimer

toutes les formes d'expression qu'il a en sa possession. Le théâtre est donc pour lui, le lieu où le peintre, l'écrivain, le musicien sont finalement réunis : il n'a plus à choisir entre musique, peinture ou écriture. Ces expressions artistiques se donnent désormais rendez-vous sur scène.

Bien plus qu'un théâtre total, ce théâtre des mots et des choses est un théâtre de l'entre-deux, à l'image du petit escalier pirandellien qui unit la scène et la salle de spectacle. C'est un théâtre entre deux époques, deux espaces. Un théâtre entre l'homme-acteur et l'homme-spectateur, entre l'homme sans visage et l'homme aux mille ruses, entre le pantin et le fantôme, entre l'esprit et la voix, entre le blanc et le noir, entre la page et le plateau, entre la scène et la salle, entre le rideau et la toile, entre le tableau et le miroir, entre l'horloge et le métronome, entre le passé et le présent, entre la vie et la mort.

Le dramaturge nous invite à alléger et à rendre supportable notre existence par le biais du jeu. Un jeu sans fin, puisque la mort est la vie cachée. Voilà son credo. Par conséquent, l'aphorisme mentionné précédemment, qui définit le théâtre comme un projet de vie, est à prendre au pied de la lettre. Alberto Savinio, le grand dilettante nous convie à partir en voyage : dans cette *Aventure colorée*, il sera possible de voir la vie sous un angle différent. Franchir cet entre-deux signifie apprendre à vivre, apprendre à mourir et voir l'envers du décor.

BIBLIOGRAPHIE

La présente bibliographie sur *Les mots et les choses dans l'œuvre théâtrale d'Alberto Savinio : un théâtre de l'entre-deux*, reste dans les limites de la perspective choisie, laquelle est entre le texte, la représentation et la réception.

1. LE THÉÂTRE D'ALBERTO SAVINIO

1.1 Œuvre dramatique d'Alberto Savinio

1.1.1 Théâtre en prose

Capitano Ulisse (dramma moderno in tre atti con una giustificazione dell'autore), *Quaderni di « Novissima »*, Roma, 1934 ; in *Scena*, preceduto dallo scritto di Savinio *La verità sull'ultimo viaggio*, 5, octobre-novembre 1976 ; in *Il lettore di provincia*, Ravenna, Longo, 36-37, marzo-giugno 1979 ; (a cura di) Alessandro Tinterri, nota di Alessandro Tinterri, Milano, Adelphi, 1989, 2003.

Il suo nome, in *Maschera*, 15 giugno 1945, p. 208-2011.

La famiglia Mastinu (cinque quadri di Alberto Savinio) in *Sipario*, III, n. 26, giugno 1948.

Emma B. vedova Giocasta (monologo di Alberto Savinio), in *Sipario*, IV, n. 38, giugno 1949 ; reproduit en 1981 dans le programme de salle qui accompagnait la reprise de ce spectacle avec Valeria Moriconi comme protagoniste et Egisto Marcucci comme metteur en scène lors du festival Estate Fiesolana.

Alceste di Samuele (tragedia), Milano, Bompiani, 1949 ; reproduit en 1999 dans le programme de salle réalisé par Claudio Longhi et Sandro Piccioni qui accompagnait la reprise du spectacle au *Teatro Argentina* de Rome avec la mise en scène de Luca Ronconi.

1.1.2 Pantomimes et Théâtre musical

Les Chants de la mi-mort, in *Soirées de Paris*, n. 23, juillet-août 1914 ; coll. « Un divertissement », n.3, Paris, Henri Parisot, 1938 ; Marco Sabbatini, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo*, Roma, Salerno editrice, 1997, p. 350-357.

La Morte di Niobe (tragedia mimica in un atto con musica), supplemento straordinario della *Rivista di Firenze*, Firenze, maggio 1925; in *Vita dei fantasmi*, « All’Insegna del Pesce d’oro », Milano, Scheiwiller, 1962.

Orfeo vedovo, opera in un atto, parole e musica di Alberto Savinio, Roma, Gli Spettacoli dell’Anfiparnaso, ottobre 1950.

Vita dell’uomo, tragicommedia mimata e danzata, Milano, Ricordi, 1950.

1.1.3 Pièces éditées en volume

Alcesti di Samuele e atti unici, (a cura di) Alessandro Tinterri, note di Alessandro Tinterri, Milano, Adelphi, 1991, 2007. Cette édition contient les pièces suivantes :

Alcesti di Samuele (1949)

Il suo nome (1945)

La famiglia Mastinu (1948)

Emma B. vedova Giocasta (1949)

1.1.4 Pièces radiophoniques

Agenzia Fix, pièce radiophonique en seize épisodes retransmise pour la première fois sur la RAI (Rete rossa) le 15 avril 1950.

Cristoforo Colombo, radiodrame retransmis pour la première fois sur la RAI, le 8 octobre 1952.

2. ŒUVRE D’ALBERTO SAVINIO

2.1 Articles critiques publiés en volume

Il sogno meccanico, Milano, Scheiwiller, 1981.

La nascita di Venere, Milano, Adelphi, 2007.

Narrate, uomini, la vostra storia, Adelphi, Milano, 1984 ; 2013.

Nuova enciclopedia, Milano, Adelphi, 1977, 1991.

Opere, Scritti dispersi, Tra guerra e dopo guerra, 1943-1945, introduzione di Leonardo Sciascia e Franco De Maria, Milano, Bompiani, 1989 ; *Scritti dispersi 1943-1952*, La Nave Argo, 7, (a cura di) Paola Italia, con un saggio di Alessandro Tinterri, Milano, Adelphi, 2004.

Palchetti romani, (a cura di) Alessandro Tinterri, Milano, Adelphi, 1982, 2009.

Scatola sonora, introduzione di Fausto Torrefranca, Milano, Ricordi, 1955 ; introduzione di Luigi Rognoni, Torino, Giulio Einaudi editore, 1977; (a cura di) Francesco Lombardi, con un saggio di Mila de Santis, Milano, il Saggiatore, 2017.

Sorte dell'Europa, Milano, Adelphi, 1977 ; (a cura di) Paola Italia, Milano, Adelphi, 2017.

Souvenirs, Palermo, Sellerio, 1976 ; Con una Nota di Eugenia Maria Rossi, Milano, Adelphi, 2019.

Vita di Enrico Ibsen, Milano, Adelphi, 1979, 1998.

2.2 Articles non publiés en volume

« Coturni e capricci », *La Scala*, 15 febbraio 1951.

« La musica negli ultimi 50 anni », *Il Borghese*, n. 1, 15 marzo 1950.

« Io e la musica », *Il Corriere della Sera*, 3 giugno 1950.

« Parola e azione », *Bis*, 15 giugno 1948.

2.3 Œuvres narratives d'Aberto Savinio

Casa « la Vita » e altri romanzi, (a cura di) Alessandro Tinterri e Paola Italia, La Nave Argo, 4, Milano, Adelphi, 1999. Cette édition contient notamment les œuvres suivantes utiles à notre problématique :

Achille innamoramento

La famiglia Mastinu ovvero Morte ammazza Noia (1948)

La nostra anima (1944)

Tutta la vita (1945)

Drammaticità di Leopardi (1938), Roma, Edizioni della Cometa, 1980.

Hermaphrodito e altri romanzi, (a cura di) Alessandro Tinterri, introduzione di Alfredo Giuliani, La Nave Argo, 2, Milano, Adelphi, 1995. Cette édition contient notamment les œuvres suivantes utiles à notre problématique :

Hermaphrodito (1918)

Angelica o la notte di maggio (1927)

Tragedia dell'infanzia (1937)

Tragedia dell'infanzia, Roma, Edizioni della Cometa, 1937; Torino, Einaudi, 1978; (a cura di) Paola Italia, Milano, Adelphi, 2001.

Tutta la vita, (a cura di) Paola Italia, Milano, Adelphi, 2011. Cette édition contient les nouvelles suivantes utiles à notre problématique :

Il suo nome (1943)

La pianessa (1943)

Poltromamma (1944)

DI SAMOSATE Luciano, *Una storia vera e altre opere scelte da Alberto Savinio*, Milano, Adelphi, 2018.

2.4 Correspondances

BIOMPIANI Valentino, **SAVINIO** Alberto, *Scrivere fino in fondo*, Lettere 1941-1952, (a cura di) Francesca Cianfrocca, Milano, Biompiani, 2019.

PARISOT Henri, **SAVINIO** Alberto, *Un'amicizia senza corpo, La corrispondenza Parisot-Savinio 1938-1952*, (a cura di) Giuditta Isotti Rosowsky, Testo francese a fronte, Palermo, Sellerio editore, 1999.

SAVINIO Maria, *Con Savinio. Ricordi e lettere*, Palermo, Sellerio editore, 1987.

3. ŒUVRES TRADUITES EN FRANÇAIS

3.1 Théâtre

Capitaine Ulysse, traduit de l'italien par M. D Calvocoressi, coll. L'âge d'Or dirigé par Henri Parisot, Paris, Éditions de la Revue Fontaine, 1946 ; traduit de l'italien par François Bouchard, coll. « Les Derniers Mots » dirigée par Gérard-Georges Lemaire, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2000.

La famille Mastinu, traduit de l'italien par Dino Beralto, Marseille, Éditions La Tourelle, 1988.

La Mort de Niobé, traduit par Henri Parisot et Bona de Pisis in Alberto Savinio, *Vie des Fantômes*, préface d'André Pieyre de Mandiargues, coll. « l'Âge d'or » dirigée par Henri Parisot, Paris, Flammarion, 1965.

Les Chants de la mi-mort, traduit par Henri Parisot et Bona de Pisis in Alberto Savinio, *Vie des Fantômes*, préface d'André Pieyre de Mandiargues, coll. « l'Âge d'or » dirigée par Henri Parisot, Paris, Flammarion, 1965.

Emma B. veuve Jocaste, traduit de l'italien par Dino Beralto, Marseille, Éditions La Tourelle, 1988.

Son nom, traduit de l'italien par Marie-José Tramuta et Mohamed Bencella in *De l'informe, du Difforme, du Conforme au théâtre sur la scène européenne, en Italie et en France*, LEIA, vol.15, Liminaires — Passages interculturels italo-ibériques, coll. dirigée par Silvia Fabrizio-Costa, éd. Yannick Butel, Bern, Peter Lang, 2016, p. 109-142.

3.2 Œuvres narratives

Achille Énamouré (Gradus ad Parnassum), nouvelles traduites de l'italien par Nino Frank, coll. « Du Monde Entier », Paris, Gallimard, 1979.

Angélique ou la nuit de mai, traduit de l'italien par Jean-Baptiste Para, Nantes, Arcane 17, 1985.

Destin de l'Europe, traduit de l'italien par Lise Chapuis, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1990.

Encyclopédie nouvelle, traduit de l'italien par Nino Franck Paris, Gallimard, 1980.

Hermaphrodito, traduit de l'italien par René Ceccaty, postface de Gian Carlo Roscioni, Paris, Fayard, 1987.

Hommes, racontez-vous, traduit de l'italien par Sandra Ducrot, coll. Étrangère, Paris, Gallimard, 1978, 1994.

La Boîte à musique, traduit de l'italien par René de Ceccatty, Paris, Fayard, 1989.

L'intensité dramatique de Leopardi, traduit de l'italien par Philippe Di Meo, Paris, Allia, 1996.

Maupassant et « L'Autre », suivi de *Tragédie de l'enfance* et de *C'est à toi que je parle, Clio*, nouvelles traduites de l'italien par Michel Arnaud et préfacées par Hector Biancotti, coll. « Du Monde Entier », Paris, Gallimard, 1977.

Souvenirs, traduit de l'italien par Jean-Marie Laclavetine, postface de Jean-Noël Schifano Paris, Fayard, 1986.

Toute la vie, nouvelles traduites de l'italien par Nino Franck, avant-propos de Nino Franck, coll. « Du Monde Entier », Paris, Gallimard, 1975.

Vie de Henrik Ibsen, traduit de l'italien par François Bouchard, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1999.

3.3 Autres

La Fin des modèles, traduit de l'italien par Marie-José Tramuta in *D'Italie en France — Poètes et passeurs*, LEIA, vol. 6, coll. Liminaires — Passages interculturels italo-ibériques dirigée par Silvia Fabrizio-Costa, éd. Marie-José Tramuta, Bern, Peter Lang, 2005, p. 195-222.

SAVINIO Maria, *Aux côtés d'Alberto Savinio*, traduit de l'italien par Annemarie Sauzeau, Abbeville, Sabine Wespiesser éditeur, 2002.

4. REVUE CONSACRÉE À ALBERTO SAVINIO

Ariel, Quadrimestrale di drammaturgia dell'istituto di Studi Pirandelliani e sul Teatro Italiano Contemporaneo, anno X, n. 1-2, Roma, Bulzoni, Gennaio-Agosto 1995.

Fillide, il sublime rovesciato : comico, umorismo e affini, numero 16, aprile 2018, mis en ligne avril 2018, consulté le 22 septembre 2019.

<https://www.fillide.it/index.php/archivio/400-numero-16-aprile-2018>

5. THÈSE

PICCIAIOLA Samantha, *Recherches sur le théâtre de Alberto Savinio (1891-1952)* sous la direction de Carla Papini et François Livi, Paris, Sorbonne, 2008.

SOURCES PRIMAIRES : RÉFÉRENCES CRITIQUES POUR L'ANALYSE DU CORPUS

1. Article et ouvrage critique sur le théâtre d'Alberto Savinio et son activité de critique théâtral.

1.1 Articles

ACOCELLA Silvia, « Da spettro a spettatore. Il “teatro fatato” dell’Odescalchi e l’Ulisse di Savinio » in *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena, Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012*, Roma, Adi editore, 2014, mis en ligne consulté le 17 janvier 2018. URL : http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397

BARBERO Luca Massimo, « Savinio e la scena dipinta », *Ariel, Quadrimestrale di drammaturgia dell’istituto di Studi Pirandelliani e sul Teatro Italiano Contemporaneo*, anno X, n. 1-2, Roma, Bulzoni, Gennaio-Agosto 1995, p. 47-67.

BATASSA Ilaria, « La profondità della superficie : Alberto Savinio tra mito, canone e innovazione », in *I cantieri dell’italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo. Atti del XVII congresso dell’ADI –Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza, 18-21 settembre 2013)*, (a cura di) B.Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014, mis en ligne le 21 septembre 2015, consulté 16 août 2019. http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=581

BERNARD Julie, « Angélique ou la nuit de mai : roman protéiforme d’Alberto Savino » in *Aventure(s) du récit, Actes de la journée d’études des jeunes chercheurs du LASLAR EA 4256, organisée le 23 mars 2017 à la MRSH de l’Université Caen Normandie*, publication coordonnée par Caroline Mounier-Vehier et Miriam Speyer, p.27-40, mis en ligne le 16 janvier 2018, consulté le 11 janvier 2020. http://www.unicaen.fr/recherche/mrsh/sites/default/files/public/laslar/docs/0_Aventure%28s%29_FINAL_02.pdf

BONGIORNO Giorgia, « L'*Alceste* di Samuele d'Alberto Savinio. La scène comique d'une tragédie impossible » in *Tragique et comique liés, dans le théâtre, de l'Antiquité à nos jours (du texte à la mise en scène)*, Actes du colloque organisé à l'Université de Rouen en avril 2012 : publication par Milagros Torres (ÉRIAC) et Ariane Ferry (CÉRÉdI) avec la collaboration de Sofia Moncó Taracena et Daniel Lecler, (c) Publications numériques du CÉRÉdI, « Actes de colloques et journées d'étude (ISSN 1775-4054) », n° 7, 2012, mis en ligne le 16 mars 2014, consulté le 7 juin 2020. <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?l-alceste-di-samuele-d-alberto.html>

BELLINGERI Alfredo Eduardo, « Il piacere della critica », *Rivista italiana di drammaturgia*, n.5, Roma, Bulzoni, 1977, p.5.

BUDOR Dominique, « Le personnage tragique dans la contemporanéité entre Mythe et Histoire », *Personnage tragique. Littérature, théâtre et opéra italiens*, Arzanà, 14, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 219-237

CASCETTA Annamaria, « L'*Alceste* di Samuele di Alberto Savinio : una tragedia moderna », *Studia classica Iohanni Tarditi oblata*, (a cura di) L. Belloni - G. Milanese - A. Porro, Milano, Vita e Pensiero, 1995, p. 1405-1446.

CRISPOLTI Enrico, « Savinio », *Opus*, n° 19-20, Ottobre 1970, p. 80.

CURINGA Luisa, « La Mort de Niobé, un mito disarmonizzato », *Musiche e Immagini dagli anni Dieci*, DVD, a cura di Guido Salvetti, SidM, 2013 («Musiche del Novecento Italiano», vol. III), p.1-20.

D'ALBERTO Marco, « Savinio critico teatrale », *Ariel, Quadrimestrale di drammaturgia dell'istituto di Studi Pirandelliani e sul Teatro Italiano Contemporaneo*, anno X, n. 1-2, Roma, Bulzoni, Gennaio-Agosto 1995, p. 103-106.

FAFIOLO DELL' ARCO Maurizio, « conscience plastique, Reflets de la pratique théâtrale dans la peinture de Savinio » in Alberto Savinio, *Pittore di Teatro/Peintre de théâtre*, Aosta, Fabri Editori, 1991, édition bilingue, p.21-41.

GOLIA Francesca, « Il “fantasma” di Pirandello nella *Casa ispirata* di Alberto Savinio », *Fillide*, numero 16, aprile 2018, mis en ligne en avril 2018, consulté le 14 décembre 2019.

<https://www.fillide.it/index.php/archivio/19-articoli/412-francesca-golia-il-fantasma-di-pirandello-nella-casa-ispirata-di-alberto-savinio>

GRECI Luigi « Intervista con Alberto Savinio », *Radiocorriere*, 12-18 dicembre 1948, n. 50, anno 25, p.5.

GUALDONI Flaminio, « Otto figurini per *La Mort de Niobé* », Modena, Edizioni della Galleria Fonte d'Abisso, 1980, mis en ligne le 16 avril 2016, consulté le 4 mai 2020.

<http://flaminiogualdoni.com/?p=1242>.

GUASSARDO Giada, « Alberto Savinio e il metateatro », *Fillide*, numero 16, aprile 2018, mis en ligne en avril 2018, consulté le 14 décembre 2019.

<https://www.fillide.it/index.php/archivio/19-articoli/411-giada-guassardo-alberto-savinio-e-il-metateatro>

GUCCINI Gerardo « Direzione scenica e regia », *Storia dell'opera italiana*, (a cura di) Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, vol. V, Torino, EDT Musica, 1988, p.125-174.

ISOTTI ROSOWSKY Giuditta, « Savinio : un auteur, deux écrivains » in François Livi, *De Marco Polo à Savinio : Écrivains italiens en langue française*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, p. 182-183.

ITALIA Paola, « Savinio librettista. *Orfeo vedovo* », in *Poeti all'opera. Sul libretto come genere letterario*, a cura di Andrea Landolfi e Giovanna Mochi, Roma, Artemide, 2013, p. 89-97.

LAPINI Lia, « Alberto Savinio e il teatro : da *Les Chants de la mi-mort* a *Capitano Ulisse* », *Quaderni di Teatro*, II, n. 6, Firenze, Vallecchi, novembre 1979, p. 29-37.

MARCUCCI Egisto, « La sua avventura teatrale era a colori... », *Ariel, Quadrimestrale di drammaturgia dell'Istituto di Studi Pirandelliani e sul Teatro Italiano Contemporaneo*, Anno X, N. 1-2, Gennaio-Agosto 1995, Roma, Bulzoni, p. 293-300.

PIETRICOLA Pierluigi, « L'eroe nel salotto. Studio sulla figura e il ruolo del reduce nel teatro di Alberto Savinio » in *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica, Atti del XIX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015)*, (a cura di) B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon, Roma, Adi editore, 2017, mise en ligne le 22 juillet 2018, consulté le 3 février 2020. URL : http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896

PIGA Gavino, « Vidi il rovescio del mio atto. Il morire di Alceste e il teatro di Alberto Savinio », *Oblivion*, IV, 13, p. 78-87.

PIREDDA Patrizia, « Il vivere borghese inautentico de *La famiglia Mastinu* di Savinio », in *L'Abaco, Annuario di critica letteraria, teatrale e cinematografica*, (a cura di) Rocco Paternostro, 4-7/ 2005-2008, Ariccia, Aracne editrice, maggio 2010, p. 427-440.

POLICASTRO Gilda, « La catabasi in scena : *Alceste di Samuele* di Alberto Savinio », *luoghi ulteriori : catabasi e parodia da Leopardi al Novecento*, Pise-Rome, Giardini Editori e Stampatori, 2005, p. 71-86.

PUPPA Paolo, « Savinio versus Pirandello », *Ariel, quadrimestrale di drammaturgia dell'Istituto di Studi Pirandelliani e sul Teatro Italiano Contemporaneo*, anno X, n. 1-2, Roma, Bulzoni, Gennaio-Agosto 1995, p. 89-101.

RENELLO Gian Polo, « Folie et normalité du héros : *Capitaine Ulysse* de Alberto Savinio », *Métamorphoses du mythe, Réécritures anciennes et modernes des mythes antiques*, sous la direction de Peter Schnyder, Paris, Orizons, Daniel Cohen éditeur, L'Harmattan, 2008, p. 699-709.

SCIASCIA Leonardo, « Testimonianza per Savinio », *Scena*, I, n°5, ottobre-novembre 1976.

SGROI Alfredo, « Della novella al palcoscenico: Alberto Savinio e l'epoca grottesca de *La famiglia Mastinu* », *Campi immaginabili, rivista semestrale di cultura*, 32-33, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2005, p. 171- 192.

TINTERRI Alessandro, « Alberto Savinio e Il Teatro d'Arte di Luigi Pirandello », *Teatro Archivio, Bollettino del civico museo biblioteca dell'attore del Teatro di Genova*, n.3, Genova, Sagep Editrice, gennaio 1980, p. 230-235.

TONETTO Chiara, « Alcune considerazioni su *Il suo nome* di Alberto Savinio », *Rivista di letteratura teatrale*, n.8, Pisa, Fabrizio Serra Editore, 2015, p.143-153.

TORDI Rosita, « Pirandello, Savinio e il Teatro d'arte », ... *Centomila Pirandello : saggi critici*, Firenze, LoGisma editore, 2014, p 215-225.

TRAMUTA Marie-José, « Alberto Savinio ou l'œil à la fenêtre », *Rome 1920-1945, Le Modèle fasciste, Son Duce, Sa mythologie*, , Série Mémoires, n° 7, Paris, Autrement, avril 1991, p.188-194.

_____, « Alberto Savinio, scénariste de la vie de saint François : la tentation épique », *Double-Jeu, Théâtre/Cinéma*, 13, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2016, p. 35-47.

_____, « L'“Aventure colorée” d'Alberto Savinio » in *France-Italie : un dialogue théâtral depuis 1950, Actes du Colloque international, (Abbaye d'Ardenne les 1er-2 décembre 2006)*, LEIA, Vol 12, Bern, Peter Lang, 2008, p.69-75.

_____, « Le “Kursaal des morts” dans *Alceste* di Samuele d'Alberto Savinio », *Transalpina*, n° 5, « La Mort à l'œuvre : représentations et mises en intrigue de la mort en littérature » (sous la direction de Mariella Colin), Caen, Presses Universitaires de Caen, 2001, p. 115-127.

_____, « *Lunga notte di Medea*. Corrado Alvaro ou le théâtre de l'exil », in *Studi Medievali e Moderni, arte, letterature, storia*, anno x, n. 20, 2006, Napoli, Loffredo Editore, p.189-202.

_____ , « Savinio traducteur : des *Dames galantes* de Brantôme à l'auto-traduction », *Écrivains-traducteurs, La traduction à l'œuvre*, Cahiers de la Maison de la Recherche en sciences humaines, n° 16, oct. 1998, Caen, Presses Universitaires de Caen, p. 77-90.

_____ , « Son nom d'Alberto Savinio, de l'informe du nom au difforme du théâtre », *De l'informe, du difforme, du conforme au théâtre : sur la scène européenne, en Italie et en France*, LEIA, Coll. dirigée par Silvia Fabrizio-Costa, Vol. 15, Bern, Peter Lang, 2010, p. 167-176.

TUTONE Sabina, « Il « progress » scenico delle pièces saviniane (tra le incomprensioni dei primi debutti e la recente « riabilitazione »), *Ariel, Quadrimestrale di drammaturgia dell'Istituto di Studi Pirandelliani e sul Teatro Italiano Contemporaneo*, Anno X, gennaio-agosto 1995, Roma, Bulzoni Editore, p.209-234.

URBANI Brigitte, « Une pièce d'Alberto Savinio : *Capitano Ulisse* », *Autour du texte dramatique, Théâtres du Monde*, n° 2, Avignon, 1992, pp. 105-114.

VALENTINO Luca, « Percorsi e temi della drammaturgia musicale di Savinio nel secondo dopoguerra », *Ariel, Quadrimestrale di drammaturgia dell'Istituto di Studi Pirandelliani e sul Teatro Italiano Contemporaneo*, Anno X, N. 1-2, Gennaio-Agosto 1995, Roma, Bulzoni Editore, p. 235-257.

VAZZOLER Franco, « *Il suo nome* : metateatro e intersessualità », *Ariel, Quadrimestrale di drammaturgia dell'Istituto di Studi Pirandelliani e sul Teatro Italiano Contemporaneo*, Anno X, N. 1-2, Gennaio-Agosto 1995, Roma, Bulzoni Editore, p.69-87.

YURI Brunello, « La scène est le monde : Alberto Savinio et son journalisme », *Nouveaux Cahiers François Mauriac*, n° 13, Paris, Grasset, Juin 2005, p. 163-174.

ZAMPIERI Stefano, « *Capitano Ulisse* », *Belfagor*, XLIV, n.5, Firenze, Olschki, settembre 1989, p. 604-606.

1.2 Ouvrages sur le théâtre et la musique d'Alberto Savinio

D'AMICO Alessandro et **TINTERRI** Alessandro, *Pirandello capocomico, La Compagnia del Teatro d'Arte di Roma*, Sellerio editore, Palermo, 1987.

PORZIO Michele, *Savinio Musicista. Il suono metafisico*, Venezia, Marsilio Editori, 1988.

PIGA Gavino, *L'Alceste di Euripide nell'Alceste secondo Alberto Savinio*, Torino, Academia University press, 2016.

TINTERRI Alessandro, *Savinio e lo spettacolo*, Roma, Bulzoni, 1991 ; Bologna, Copypress, 2013.

VALENTINO Luca, *L'arte impura. Percorsi e tematiche del teatro di Alberto Savinio*, Roma, Bulzoni, 1991.

1.3 Ouvrages critiques sur Alberto Savinio

(Nous ne mentionnons ici que les ouvrages qui nous ont paru les plus utiles à la problématique envisagée)

BONDI Rossella Maria, *À la recherche de l'homme nouveau. Alberto Savinio et les avant-gardes à Paris 1911-1937*, Bern, Peter Lang, 2020.

CALTAGIRONE Giovanna, *Io fondo me stesso. Io fondo l'universo. Studio sulla scrittura di Alberto Savinio*, Collana La modernità letteraria, Pisa, Edizioni ETS, 2007.

FAUCHEREAU Serge, *De Chirico et Savinio*, Paris, L'Echoppe, 2009.

ITALIA Paola, *Il pellegrino appassionato. Savinio scrittore 1915-1925*, Palermo, Sellerio editore, 2004.

LANUZZA Stefano, *Savinio*, Venezia, La Nuova Italia, 1979.

LISTA Giovanni, *De Chirico et l'avant-garde*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983.

PIETROMARCHI Luca, *Dal manichino all'uomo di ferro, Alberto Savinio a Parigi 1910-1915*, Milano, Unicopli, 1984.

PISCOPO Ugo, *Alberto Savinio*, Mursia, Milano, 1973.

SABBATINI Marco, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo*, Roma, Salerno editrice, 1997.

TRAMUTA Marie-José, *Alberto Savinio — Giorgio de Chirico ou Le rêve de Mercure*, Toulon, La Nerthe, 2013.

TORDI Rosita, *Mistero dello sguardo. Studi per un profilo di Alberto Savinio*, Roma, Bulzoni Editore, 1992.

VIGOLO Giorgio, *Mille ed una sera all'Opera ed al Concerto*, Firenze, Sansoni Editore, 1971.

1.4 Ouvrages d'art

Alberto Savinio, La commedia dell'arte, (a cura di) Vincenzo Trione, Milano, Palazzo Reale 25 febbraio 2011-12 giugno 2011, Milano, 24 ORE Cultura, 2011.

Alberto Savinio, Pittore di Teatro/Peintre de Théâtre, (a cura di) Luca M. Barbero, con un testo introduttivo di Maurizio Fagiolo Dell'Arco, Centro Saint-Benin, Aosta, 6 luglio-15 ottobre 1991, Milano, Fabbri Editori, 1991.

Con Savinio, Catalogo della mostra bio-bibliografica di Alberto Savinio (Fiesole, Palazzina Mangani), Firenze, Electra, 1981.

I de Chirico e i Savinio del teatro alla Scala, Mostra prima a cura di Rossana Bossaglia, Ridotto dei palchi del Teatro alla Scala, Milano, Ed. Amici della Scala, 1988.

Les Italiens de Paris : De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930, (a cura di) Christian Derouet e Maurizio Fagiolo Dell'Arco, Milano, Skira, 1998.

Savinio. Gli anni di Parigi. Dipinti 1927-1932, Verona, Palazzo Forti e Galleria dello Scudo, 9 dicembre 1990-10 febbraio 1991, Milano, Electra, 1990.

2. SOURCE SECONDAIRE

2.1 Ouvrages et articles critiques

ALBERTI Alberto Cesare, *Il teatro nel fascismo, Pirandello e Bragaglia*, Milano, Bulzoni, 1974.

ANGELINI Franca, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Bari, Editori Laterza, 2001.

ARFOUILLOUX Sébastien, *Que la nuit tombe sur l'orchestre. Surréalisme et musique*, coll. « Les chemins de la musique », Paris, Fayard, 2009.

ARNHEIM Rudolf, *La radio, l'arte dell'ascolto e altri saggi*, prefazione di Emilio Garroni, postfazione di Alberto Abruzzese, Roma, Editori Riuniti, 2003.

BARTHES Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, coll. « Tel Quel », Paris, Édition du Seuil, 1977 ; *Œuvres complètes*, V, Paris, Seuil, 2002.

BIET Christian, **TRIAU** Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, préface d'Emmanuel Wallon, Paris, Gallimard, 2006.

BOHN Willard, *Apollinaire et l'homme sans visage. Création et évolution d'un motif moderne*, Roma, Bulzoni Editore, 1984.

BRETON André, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Gallimard, 1940, 1950 ; Paris, Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1966.

BOTTONI Luciano, *Storia del teatro italiano 1900-1945*, Bologna, Il Mulino, 1999.

CARDARELLI Vincenzo, *La poltrona vuota*, Milano, Rizzoli, 1969.

COCTEAU Jean, *Essai de critique indirecte*, Paris, Grasset, 1932 ; coll. « Les Cahiers Rouges », Paris, Grasset, 2003.

CRÉMIEUX Benjamin, *Panorama de la littérature italienne contemporaine*, Paris, Kra, 1928 ; Paris, Éditions du Sagittaire, 1931.

D'AMICO Silvio, *Il teatro dei fantocci. G. B Shaw — I Grotteschi-J. Benevente*, Firenze, Valecchi Editore, 1920.

DE CARVALHO Edmundo, *Paradoxes de la scène théâtrale – II Barrault, Vilar, Dullin, Pitoëff, Pirandello, Ionesco, Brecht, Grotowski, Brook : Variations sur le paradoxe-VIII*, Paris, L'Harmattan, 2017.

_____, *Paradoxes de la scène théâtrale - I Appia, Craig, Artaud: Variations sur le paradoxe-VIII*, Paris, L'Harmattan, 2017.

ESSLIN Martin, *Theatre of the absurd*, New-York, Anchor Books edition, 1961.

GIGLIUCCI Roberto, *Pirandello*, « Grandangolo Letteratura », 8, Milano, RCS, 2017.

GUIDOTTI Angela, *Scrittura, Gestualità, Immagine. La novella e le sue trasformazioni visive*, Pisa, Edizioni ETS, 2007.

HUBERT Marie-Claude, *Les grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, 1998, 2005, 2008.

IEHL Dominique. « Grotesque et signification dans le théâtre de Beckett et de Dürrenmatt. », in *Caliban*, n° 15, 1978. pp. 19-33.

JACQUART Emmanuel, *Le théâtre de dérision. Beckett, Ionesco, Adamov*, coll. « Tel », Paris, Gallimard, 1998.

LARTHOMAS Pierre, *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*, Paris, PUF, 1980.

LIVIO Gigi, *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento. Problemi di storia dello spettacolo*, Milano, Mursia, 1989.

MELDOLESI Claudio, *Fra Totò e Gadda : sei invenzioni sprecate del teatro italiano*, collana Memoriae del teatro, Roma, Bulzoni, 1987.

PEDULLÀ Gianfranco, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Bologna, Il Mulino, 1994; Pisa, Titivillus Mostre Editoria, 2009.

PIRANDELLO Luigi, *Écrits sur le théâtre et la littérature. L'humour tragique de la vie*, traduit de l'italien et introduction par Georges Piroué, Paris, Éditions Denoël, 1968.

SACCHETTINI Rodolfo, *Scrittori alla radio. Interventi, riviste e radiodrammi per un'arte invisibile*, Firenze, Firenze University Press, 2018.

SCIASCIA Leonardo, *Fine del carabiniere a cavallo. Saggi letterari (1955-1989)*, (a cura di) Paolo Squillacioti, Milano, Adelphi, 2016.

_____, *Fuoco all'anima. Conversazioni con Domenico Porzio*, Milano, Mondadori, 1992.

SZONDI Peter, *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, Torino, Einaudi, 1962, 2000.

TESSARI Roberto, *Teatro e avanguardie storiche*, Bari, Editori Laterza, 2005.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre I*, Belin, Paris, 1996.

_____, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996.

_____, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996.

VAZZOLER Laura, *Il teatro degli anni venti*, Roma, Bulzoni Editore, 1987.

VERDONE Mario, *Drammaturgia e arte totale. L'avanguardia internazionale. Autori. Teorie. Opere*, (a cura di) Rocco Mario Morano, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2005.

2.2 Œuvres et Auteurs

ANOUILH Jean, *Médée*, Paris, Éditions de La Table Ronde, 1946.

APOLLINAIRE Guillaume, *Œuvres en prose complètes*, Textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin, II, coll. pléiade, Paris, Gallimard, 1991.

ARAGON Louis, *Le paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1926.

ARTAUD Antonin, *Œuvres*, coll. Quarto, Paris, Gallimard, 2004, p. 227.

_____, *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, 1980.

_____, *Œuvres complètes*, IV, Paris, Gallimard, 1978, p.37.

BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du Mal*, Alençon, Auguste Poulet-Malassis, 1857 ; *Œuvres complètes*, Éditions de Claude Pichois, I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1975.

CAMUS Albert, *Essais*, Introduction par Roger Quilliot, Textes établis et annotés par Roger Quilliot et Louis Faucon, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1965.

COCTEAU Jean, « Le menteur », *Théâtre de poche*, Monaco, Éditions du Rocher, 1955, 2003.

_____, *La Voix humaine*, Paris, Stock, 1930, 1983, 1993, 1994, 1997, 2002.

CONRAD Joseph, « Heart of drakness » in *Jeunesse, Blackwood's Magazine*, 1902; traduit de l'anglais par André Ruyters, Paris, Gallimard, 1925 ; introduction, traduction de l'anglais et chronologie par Jean-Jacques Mayoux ; Paris, Flammarion, 1989.

CORNEILLE Pierre, *Illusion comique*, 1639 ; *Œuvres complètes*, I, édition de Georges Couton, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1980.

DE CHIRICO Giorgio, *Il meccanismo del pensiero : critica, polemica, autobiografia (1911-1943)*, (a cura di) Maurizio Fagiolo dell'Arco, Torino, Einaudi, 1985.

_____, *Lettere 1909-1929*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2018.

_____, *Memorie della mia vita*, Roma, Astrolabio, 1945; Milano, Tascabili Bompiani, 2008 ; Prefazione di Paolo Picozza, introduzioni di Franco Cordelli ed Elisabetta Sgarbi, Milano, La nave di Teseo, 2019.

DI SAN SECONDO Rosso, *La Bella Addormentata. Avventura colorata in tre atti con un preludio e due intermezzi*, Roma, Casa Editrice M. Carra & C. di Luigi Bellini, 1919.

EURIPIDE, *Théâtre complet*, édition et traduction du grec ancien par Marie Delcourt-Curvers, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1962.

FLAUBERT Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Michel Lévy frères, 1857 ; *Œuvres complètes*, Édition publiée sous la direction de Claudine Gothot-Mersch. Avec la collaboration de Jeanne Bem, Yvan Leclerc, Guy Sagnes et Gisèle Séginger, III, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2013.

HEIDEGGER Martin, *Être et Temps*, Halle, Max Niemeye, 1927 ; traduit de l'allemand par François Vezin, Bibliothèque de philosophie, Paris, Gallimard, 1990.

JAHNN HANS Henry, *Médée*, traduit de l'allemand par Huguette et René Radrizzani, Paris, José Corti, 1998.

MUSSET Alfred, *Un spectacle dans un fauteuil*, 1832 ; *Théâtre complet*, Édition de Simon Jeune, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1990.

NIETZSCHE Friedrich, *Œuvres*, traduit de l'allemand par Henri-Alexis Baatsch, Jean-Louis Backès, Pascal David, Francesco Fronterotta, Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe, Marc de Launay, Alain Pernet et Pierre Rusch. Édition publiée sous la direction de Marc de Launay avec la collaboration de Michèle Cohen-Halimi, Marc Crépon, Pascal David, Paolo D'Iorio, Francesco Fronterotta, Max Marcuzzi et Pierre Rusch, Tome 1, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2000.

NOVARINA Valère, *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L, 2007.

_____, *Le Jeu des Ombres*, Paris, P.O.L, 2020.

PIRANDELLO Luigi, *Nouvelles complètes*, préface de Giovanni Macchia, traduit de l'italien par Georges Piroué, Henriette Valot et Hélène Leroy, Coll. Quarto, Paris, Gallimard, 2000.

_____, *Théâtre complet*, traduit de l'italien par Alessandro d'Amico, Michel Arnaud, Danièle Aron-Robert, André et Jeanne Bouissy, Gérard Genot, Andrée Maria, Robert Perroud, Claude Perrus, Georges Piroué, Paul Renucci, Marie-France Salques, René Stella et Myriam Tanant. Édition publiée sous la direction d'André Bouissy et Paul Renucci, I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1977.

PY Olivier, *Illusions comiques*, Paris, Actes Sud-papiers, 2006.

RAMBERT Pascal, *Architecture*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2019.

ROMAIN Jules, *Knock ou le Triomphe de la médecine*, Paris, Gallimard, 1924.

SHAKESPEARE William, *Œuvres complètes*, V-VII, Comédies I-II et III, traduit de l'anglais par Paul Bensimon, Jean-Michel Déprats, Jean-Pierre Maquerlot, Jean-Pierre Richard (1949 —), Henri Suhamy et Jean-Pierre Vincent. Édition publiée sous la

direction de Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet, Édition bilingue, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2016.

STRAVINSKY Igor, *Chroniques de ma vie, avec six dessins hors texte*, Paris, Denoël et Steele, 1935 ; Paris, Denoël, 2000.

3 RÉCEPTION DES SPECTACLES

3.1 LES CHANTS DE LA MI-MORT

RANDONE Giulia, « Incanti. Alberto Savinio. Oggi. », *PAC*, Paneacquaculture.net, mis en ligne le 25 octobre 2014, consulté le 2 août 2019, <https://paneacquaculture.net/2014/10/25/incanti-alberto-savinio-oggi/>

ROMA Francesco, « *Les Chants de la mi-mort* », *Teatri on line. Il portale nazionale dell'informazione teatrale*, mis en ligne le 9 octobre 2014, consulté le 2 août 2019. <https://www.teatrionline.com/2014/10/les-chants-de-la-mi-mort/>

3.2 LA MORTE DI NIOBE

D'AMICO Fedele, « Niobe al Luna Park », *L'Espresso*, Roma, 23 marzo 1981.

DI GIAMMARCO Rodolfo, « Ma com'è bella l'Intelligenza! », *La Repubblica*, 10 marzo 1981.

M.S.P., « Questa Niobe vi sembra scandalosa ? », *L'Unità*, 10 marzo 1981.

3.3 CAPITANO ULISSE

CASCINI Etta, *Sipario*, Anno XXII n° 390 — novembre 1978.

POUSHÉ Elena, « *Capitano Ulisse*, regia Giuseppe Emiliani », *Sipario*, mis en ligne le 3 décembre 2009, consulté le 13 octobre 2019.

<https://www.sipario.it/recensioniprosac/item/2010-sipario-recensioni-capitano-ulisse.html>

RUSSO Letizia, « La solitudine del vecchio marinaio. Un Savinio in chiave “buonista” in scena al Tordinona », *La Critica*, n. 10, Gennaio 2002, p. 4.

3.4 IL SUO NOME

VALENTINO Luca, « Il suo nome », in *Catalogo Festival Santarcangelo dei Teatri d'Europa, 23-30 Luglio 1989, XIX Edizione*, p. 46, mis en ligne 19 juin 2017, consulté le 1 avril 2020.

https://drive.google.com/file/d/0B_p_g0TtF0RsSU9iZ2ZqRXNQRUE/view

3.5 LA FAMIGLIA MASTINU

BALLO Guido, « Gusto di Savinio in una regia per Stravinsky », *Sipario*, Maggio 1948.

GREGORI Maria Grazia, « Mostri e oggetti di famiglia », *L'Unità*, Mercoledì 4 dicembre 1991, p. 21

QUATTRINI Eliana, « La famiglia pietrificata di Alberto Savinio », *Hystrio*, 4 octobre-décembre 1990, p. 50.

SAVOLDI Roberto, **RUBAGOTTI** Luca, « Progetto Savinio. *La famiglia Mastinu* », *Programma di sala*, 13-14 maggio 2016, Brescia, mis en ligne le 1 mai 2016, consulté 8 décembre 2019.

<https://www.ziliani.eu/wp-content/uploads/2016/06/Savinio-ProgrammaDiSala.pdf>

VOLLI Ugo, « È morta la nonna? Ridiamoci su... », *La Repubblica*, 17 Maggio 1990.

3.6 EMMA B. VEDOVA GIOCASTA

BONADIES Ileana, « La parola “Madre” e le sue molteplici declinazioni », *Quarta Parete*, mis en ligne le 5 février 2012, consulté le 5 mai 2020.

<http://www.quartaparetepress.it/2012/02/05/la-parola-madre-e-le-sue-molteplici-declinazioni/>

BOSCO Gabriella, « Emma B. coraggio d’una madre », *La Stampa*, 12 ottobre 1990, p. 22.

CURCI Anita, « La parola “Madre” », *Teatro Nuovo*, Napoli, 11 novembre 2008, mis en ligne en décembre 2008, consulté le 5 mai 2020.

<http://teatrodilegno.blogspot.com/search/label/Recensioni>

DELFINO Stefano, « Lettera a Verezzi della Moriconi », *La Stampa*, 27 luglio 1982, n. 154, anno 116, p. 14

DIALPIAZ Antonia, « Emma B, la follia di una madre », *L’Adige, Quotidiano indipendente del Trentino Alto Adige*, 12 giugno 2018.

DI DONATO Michele, « La parola “Madre” », mis en ligne le 30 juin 2019, consulté le 5 mai 2020.

<http://www.teatro99posti.com/la-parola-madre/>

DOVICO BONICO Guido, « Moriconi aspetta il figlio-marito », *La Stampa*, 12 mai 1982, n.97, p. 15.

_____, *La Stampa*, anno 115, n. 161, 9 luglio 1981, p. 16.

FERRONE Siro, « Il dramma di Emma B. Figlia di Freud e madre di Edipo », *L’Unità*, 9 luglio 1981, p. 7.

IMPERATO Luigi, **PIRONE** Silvana, « Sinossi. Note di regia. », *La parola « Madre », libero tradimento da Emma B. vedova Giocasta di Alberto Savinio*, Teatro di Legno, Naples, 2008, mis en ligne en août 2011, consulté le 5 mai 2020.

<http://teatrodilegno.blogspot.com/2011/08/normal-0-14-false-false-false.html>

LANDI Paolo : « Moriconi, assolo per Savinio », *La Stampa*, 8 maggio 1982, n. 95, anno 116.

MANIN Giuseppina, « Valeria Moriconi nel “rischioso” Monologo di Alberto Savinio », *Corriere della Sera*, 15 maggio 1982.

MARCUCCI Egisto, *La Stampa*, 8 maggio 1982, p. 18.

MASSACCESI Daniele, *Resto del Carlino*, 31 dicembre 1982.

MIRAGLIA Salvo, « *Emma B. vedova Giocasta @ OFF/OFF Theatre : Metamorfosi del ricordo* », mis en ligne le 19 février 2020, consulté le 5 mai 2020.

http://www.gufetto.press/visualizza_articolo-2619-

[EMMA_B_VEDOVA_GIOCASTA_OFFOFF_THEATRE_Metamorfosi_del_ricordo.htm](http://www.gufetto.press/visualizza_articolo-2619-EMMA_B_VEDOVA_GIOCASTA_OFFOFF_THEATRE_Metamorfosi_del_ricordo.htm)

SCOTTO Francesco, « La parola madre. Uno spettacolo da non perdere » mis en ligne en décembre 2008, consulté le 5 mai 2020.

<http://teatrodilegno.blogspot.com/search/label/Recensioni>

SEBASTIANO BRIZIO Giorgio, « La Moriconi rilancia un dramma grottesco e assurdo di Savinio », *Avanti*, 10 Luglio 1981, p. 15.

TERRON Carlo, « Lope De Vega Carpio – Il cane del giardiniere », *Corriere Lombardo*, 27 luglio 1950, dernière modification le 15 décembre 2014, consulté le 20 novembre 2020.

<https://www.sipario.it/attualita/dal-mondo/item/8960-lope-de-vega-carpio-il-cane-del-giardiniere.html>

TITOMANLIO Carlo, « *Emma B. vedova Giocasta* — Regia Alessio Pizzzech », *Sipario*, mise en le 27 Mai 2013, consulté le 5 mai 2020.
<https://www.sipario.it/recensioniprosae/item/7676-elephnat-man-regia-giancarlo-marinelli.html>

PIZZECH Alessio, « Note di regia. *Emma B. vedova Giocasta* », mis en ligne le 10 août 2017, consulté le 5 mai 2020.
<https://www.teatrodibuti.it/website/teatrale17/scheda.php?ln=vedova>

POCOSGNICH Andrea, « La parola “Madre” da Savinio », *Taccuino critico*, mis en ligne le 25 avril 2014, consulté le 5 mai 2020.
<https://www.teatroecritica.net/2014/04/taccuino-critico-savinio-il-futuro-e-stocolma/>

PRUNER Michel, « *Emma B. veuve Jocaste* : une pièce de l’attente », *Note d’intention du metteur en scène*, création en 1993 au Théâtre des Célestins de Lyon, mis en ligne 27 mars 2009, consulté le 5 mai 2020.
<http://www.memoire.celestins-lyon.org/index.php/Saisons/1992-1993/Emma-B-veuve-Jocaste>

« A lei il Veretium , Moriconi attrice dell’anno », *La Stampa*, 17 luglio 1981, p. 17.

« Valeria di nuovo Emma », *La Stampa*, 27 ottobre 1982.

« Storie di donne e dialoghi di uomini », *Il Dolomiti*, mis en ligne le 16 mai 2018, consulté le 5 mai 2020
<https://www.ildolomiti.it/cultura-e-spettacoli/2018/storie-di-donne-e-dialoghi-di-uomini>

« Tutte le donne della Moriconi », *La Stampa*, n. 118, 19 maggio 1984.

3.7 ALCESTI DI SAMUELE

BENTIVOGLIO Leonetta, «Attori, su la maschera», *La Repubblica*, 4 aprile 1997.

BUZZATI Dino, « Bufera al Piccolo Teatro per l'*Alceste* di Savinio : ma se ci fosse stato meno buio il pubblico avrebbe rumoreggiato tanto? » , *Bis*, 17 giugno 1950.

CARRIERI Raffaele, « Al Piccolo Teatro *Alceste di Samuele* di Alberto Savinio », *Milano-sera*, 2 giugno 1950.

CIRIO Rita, « Il mio *Alceste* contro la morte », *L'Espresso*, 8 aprile 1999.

COSTANTI Emilia, « *Alceste* diventa ebrea », *Corriere della Sera*, 1° novembre 1998, p. 53.

D'ALESSANDRO Enrico, « *Alceste di Samuele* di Alberto Savinio », *L'Italia-Milano*, 2 giugno 1950.

D'AMICO Masolino, « Ronconi gioca con Savinio ma si perde in lunghezza », *La Stampa*, 15 aprile 1999.

DI GIUSEPPE Mario di « Conversazione con Luca Ronconi », *Quaderno di sala*, (a cura di) Claudio Longhi et Simona Piccioni, Roma, Teatro di Roma, 1999.

GRECI Luigi, « Intervista con Alberto Savinio », in *Radiocorriere*, n. 50, 12-18 dicembre 1948.

LONGHI Claudio et **PICCIONI** Simona, *Quaderno di sala*, Roma, Teatro di Roma, 1999.

RADICE Raul, « Parole e fischi », *Europeo*, 11 giugno 1950.

RONCONI Luca, « La biblioteca digitale », *Patalogo*, vol. 21, Milano, Ubulibri, 1998, p. 228-229.

TREVISANI Giulio, « *Alcesti di Samuele* di Alberto Savinio », *L'Unità*, Milano, 2 giugno 1950.

4. RESSOURCE NUMÉRIQUE

ARCHIVIO PICCOLO TEATRO MILANO, Archive multimédia du Piccolo Teatro de Milan, mis en ligne 25 novembre 2005, consulté le 8 juin 2020.

<https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/>

DI SAMOSATA Luciano, **SAVINIO** Alberto, *Una storia vera, Alberto Savinio in dialogo con Luciano di Samosata*, mis en ligne le 19 novembre 2019, consulté le 25 juillet 2020.

<https://youtu.be/PeDvQTN6NR4>

MICHELON Mirco, Extrait de la mise en scène de Mirco Michelson avec Mariella Speranza, *Emma B. vedova Giocasta*, Alberto Savinio, Théâtre de Meano, 8 juin 2018, mis en ligne le 20 juin 2018, consulté le 5 mai 2020.

<https://vimeo.com/276094929?fbclid=IwAR11Rbss8TRvIEkhDwxB7aeZPezJTwljogR8G2EvN7RsrBVoiZni9S6MBQ>

MORICONI Valeria, *Centro studi e Attività Valeria Moriconi*, mis en ligne le 20 novembre 2012, consulté le 5 mai 2020.

<http://www.centrovaleriamoriconi.org/>

RONCONI Luca, site dédié à la production artistique de Luca Ronconi, mis en ligne le 17 mai 2013, consulté le 8 juin 2020.

<https://lucaronconi.it/>

PANARELLO Carmen, Portfolio *Emma B. vedova Giocasta*, mis en ligne le 8 septembre 2014, consulté le 5 mai 2020.

<https://www.carmenpanarello.com/portfolio/emma-b-vedova-giocasta/>

VALENTINO Luca, site dédié à la production artistique de Luca Valentino, mis en ligne le 14 mai 2006, consulté le 4 août 2020.

<http://www.lucavalentino.it/>

Extrait du spectacle *Les Chants de la mi-mort*, mise en scène et projet de Luca Valentino, Festival « Scatola Sonora », 17e ed., 24 mai 2014, mis en ligne le 30 juillet 2014, consulté le 2 août 2019.

<https://www.youtube.com/watch?v=w0chje5lnD4>

5. ENCYCLOPÉDIE. DICTIONNAIRE

ATTISANI Antonio, *Enciclopedia del teatro del '900*, Milano, Feltrinelli, 1980.

CHEVALIER Jean et **GHEERBRANT** Alain, *Dictionnaire des symboles*, Coll. Bouquins, Paris, Éditions Robert-Laffont, 1969, 1982.

CORVIN Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Larousse-Bordas, 1992, 1999.

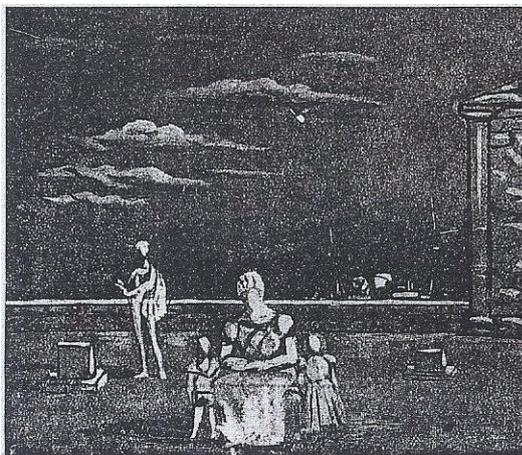
REY Alain, **TOMI** Marianne, **HORDÉ** Tristan et **TANET** Chantal, *Dictionnaire historique de la langue française*, nouvelle édition argumentée par Alain Rey, Paris, Le Robert, 2016.

ROBERT Paul, *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey — Debove et Alain Rey. Paris, Le Robert, 2004.

ANNEXES

ANNEXE 1. LA MORTE DI NIOBE

Giorgio de Chirico, dessin pour *La morte di Niobe*, frontispice, in *Rivista di Firenze*, mai 1925.

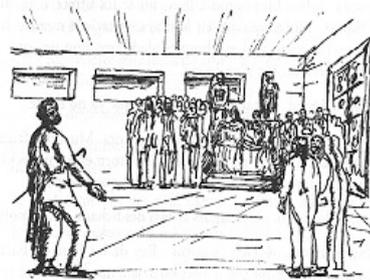
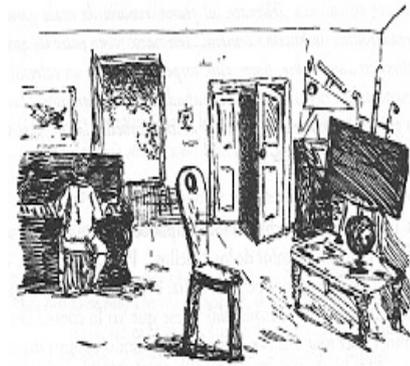
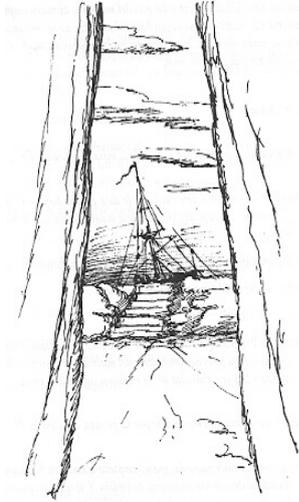


1981, 7 mars, Rome, *Teatro delle Arti*. Metteur en scène, Lorenzo Salvetti.



ANNEXE 2. CAPITANO ULISSE

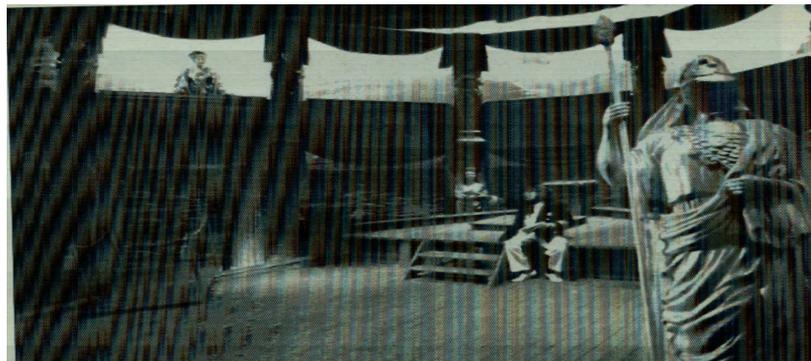
Giorgio de Chirico, Dessins pour *Capitano Ulisse* (Rome, Collection privée) publiés dans la revue *Scenario* en février 1938.



1978, 2 settembre, Gênes, Festa dell'Unità. Metteur en scène, Arnaldo Picchi.
(Photographie provenant de *Il Dramma, Mensile dello spettacolo*, anno LV, n. 5, maggio 1979, p. 56)



1990, mars, Palerme, *Teatro Biondo Stabile*. Metteur en scène, Mario Missiroli.
Photographie provenant du programme de salle.



2009, 20 novembre, Trieste, *Teatro La Contrada*. Metteur en scène, Giuseppe Emiliani. Photographies de Fabio Bortot et Giovanni Tomassetti.

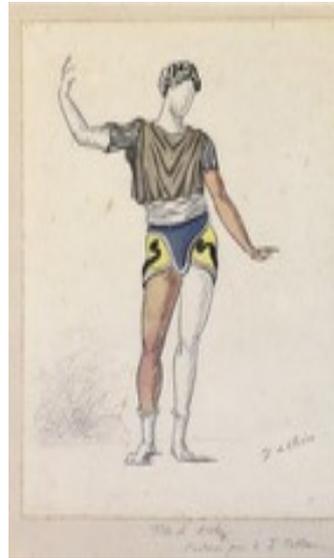


ANNEXE 3 : INTERMEZZO

Esquisses de Giorgio de Chirico de 1926 pour *La Mort de Niobé* consultables sur le site de Flaminio Gualdoni, <http://flaminiogualdoni.com>



Niobé en deuil



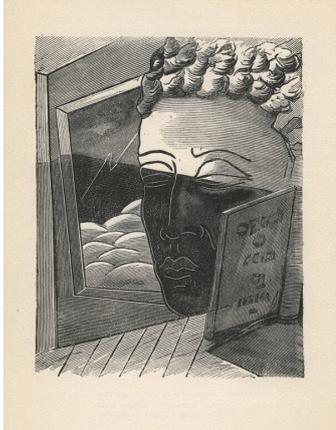
Le fils de Niobé



Un athlète



Apollon



Portrait de Roger Vitrac, gravé sur bois par G. Aubert, 1927. Roger Vitrac, *Humoristiques*, Coll. « Une œuvre, un portrait », Paris, Nouvelles Revue Française, 1927.



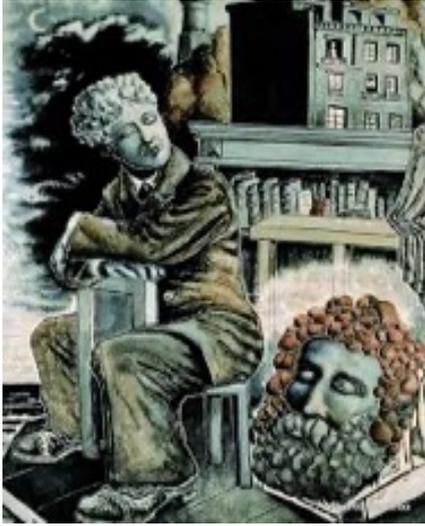
Autoritratto, 1936, cm 50 x 70, Tempera e cartoncino su carta applicata su compensato, Turin, Galleria Civica d'Arte Moderna.



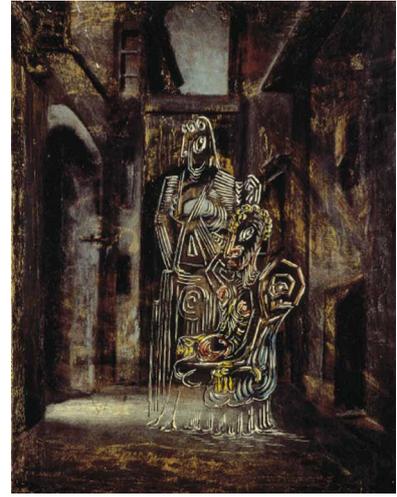
Atlante, 1927, Huile sur toile, cm 71 x 91, Coll. privée.



Poema marino, 1927, Huile sur toile, cm 50,4 x 60,5, Coll. Fondazione Cariverona.



Le rêve du poète, 1927, Huile sur toile, 116 x 88,5 cm, Coll. privée.



Il Ritorno, 1950, Olio e tempera su tavola, 52 x 44,5 cm, Pieve di Cento, Museo magi' 900.



Objets dans la forêt, 1927-1928, Huile sur toile, 73 x 92 cm, Coll. privée.



Orfeo e Euridice, 1951, Tecnica mista su masonite, 80 x 100 cm, Firenze, Galleria d'Arte moderna.

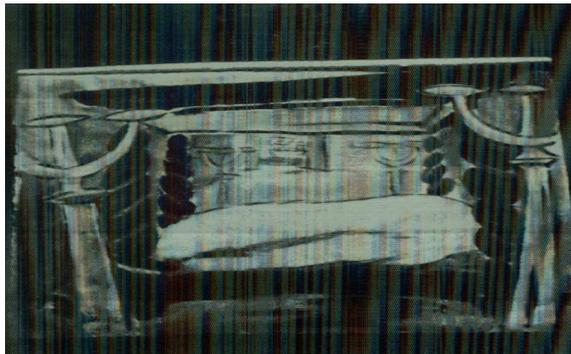
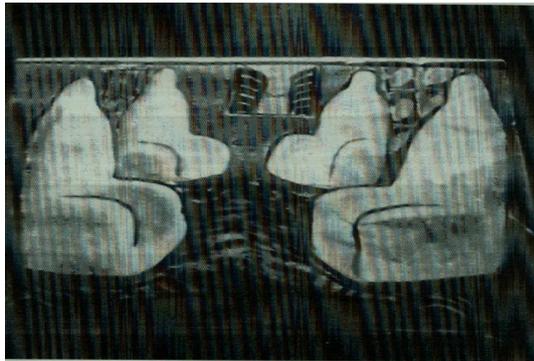


Edipus Rex : Giocasta, Crayon aquarelle et gouache sur papier, 33 x 24 cm, 1948, Milan, Archivio del Teatro della Scala.

ANNEXE 4 : IL SUO NOME

1948, 18 janvier, *Piccolo Teatro del Comune* de Vérone. Metteur en scène, Ubaldo Parenzo.

Images provenant de la revue *ARIEL, Quadrimestrale di drammaturgia dell'istituto di Studi Pirandelliani e sul Teatro Italiano Contemporaneo*, anno X, n. 1-2, Roma, Bulzoni, Gennaio-Agosto 1995.



ANNEXE 5 : LA FAMIGLIA MASTINU

14 mai 1990, *Teatro della Tosse*, Gênes. Metteur en scène, Egisto Marcucci, scénographie et costumes Emmanuele Luzzati.

Images provenant de la revue *ARIEL*, *Quadrimestrale di drammaturgia dell'istituto di Studi Pirandelliani e sul Teatro Italiano Contemporaneo*, anno X, n. 1-2, Roma, Bulzoni, Gennaio-Agosto 1995.



1995, juillet, Université de Venise. Metteur en scène, Luca Valentino. (Photographies consultables sur le site de la page officielle du metteur en scène, URL : www.lucavalentino.it)



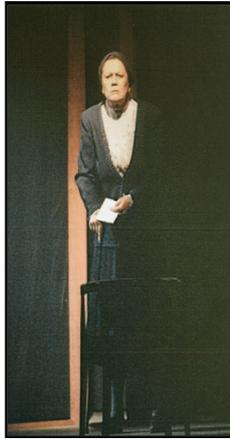
2016, « Proiet Savinio », Université de Brescia. Mise en scène de Roberto Savoldi et Luca Rubagotti. Photographies de Tommaso ziliani.





ANNEXE 6 : EMMA B. VEDOVA GIOCASTA

1981, 7 juillet, *Teatro della Badia Fiesolana*, Fiesole. Metteur en scène Egisto Marcucci, avec, dans le rôle d'Emma, Valeria Moriconi. © Centro Valeria Moriconi.





2008, *Piccolo Teatro de Catania*. Metteur en scène, Gianni Salvo avec Carmen Panarello (Emma B.). Photographies de Pietro Cavaliere.



2013, 25 mai, *Teatro Francesco di Bartolo*, Buti. Metteur en scène, Alessio Pizzech avec Elena Croce (Emma B.) et Elisabetta Furini.



2018, 18 mai, *Teatro di Meano*, Trento, Metteur en scène Mirco Michelin avec Mariella Speranza (Emma B.)



2008, *Nuovo Teatro Nuovo*, Naples. Metteurs en scène Luigi Imperato et Silvana Pirone.
(Photographies accessibles sur l'URL : <https://www.teatro99posti.com/la-parola-madre/>)



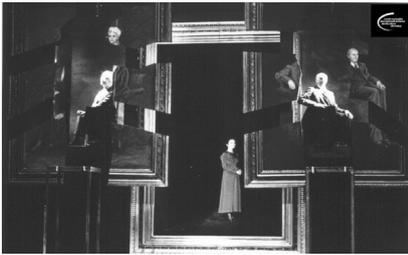
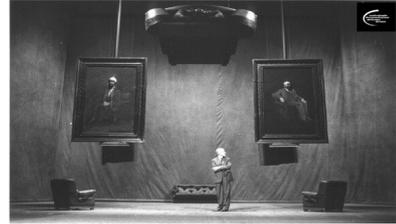


ANNEXE 7 : ALCESTI DI SAMUELE

1950, *Piccolo Teatro*, Milan. Metteur en scène Giorgio Strehler, scénographie Alberto Savinio. © Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa.



1999, avril, *Teatro Argentina*, Rome. Metteur en scène Luca Ronconi, scénographie Marco Capuana. © Teatro Argentina di Roma



INDEX DES NOMS PROPRES

A

Abba, Marta	50
Alberto, Marco d'.....	13
Alessandro, Enrico d'.....	253
Amaro, Luigi	49
Amburgo, Marion d'.....	233
Amico, Fedele d'	64
Amico, Masolino d'	291
Amico, Silvio d'	50; 171; 216; 276
Anconetani Flori, Luisa	228
Andrieux, Philippe.....	232
Antonella, Luigi.....	81
Antonelli, Silvano.....	153
Apollinaire, Guillaume..	18; 23; 29; 30; 32; 34; 36; 37; 61; 63; 83; 100; 102; 202; 346
Appia, Adolphe	58
Arfouilloux, Sébastien	61; 62; 98
Argentieri, Claudio	49; 50
Arnheim, Rudolf.....	314; 315
Artaud, Antonin.....	69; 95; 96; 97; 98; 99; 100; 101; 102; 103; 347
Asti, Adriana.....	231
Aubry, René.....	240

B

Balò, Maurizio.....	219; 221; 222; 223
Baranowski, Henryk.....	89
Barbero, Luca Massimo.....	13; 298; 345
Barth, Wolfgang.....	89
Batassa, Ilaria	116
Baty, Gaston	49
Baudelaire, Charles	79; 147; 173; 212
Bausch, Pina	233
Beethoven, Ludwig van	240
Bellingeri, Alfredo Eduardo	12
Bencella, Mohamed	13; 127; 128; 131; 336
Beralto, Dino	157; 164; 166; 173; 196; 197; 231; 335
Berg, Alban.....	21; 260
Böcklin, Arnoldo	60; 252; 257
Bohn, Willard.....	30
Bompiani, Valentino.....	21; 124; 136; 158; 159; 247; 248; 249; 250; 252; 261; 278; 331; 333; 350
Bonadies, Ileana	242
Bondi, Rossella Maria.....	23; 30
Bontempelli, Massimo	49; 51; 68; 69; 158; 159; 171; 288; 289
Borboni, Paola	217; 218; 219
Bouchard, François	16; 87; 223; 335; 337

Bragaglia, Anton Giulio.....48; 51; 80; 81; 111; 346

Bramanti, Vanni.....219

Breton, André.....31; 32; 36; 37; 39; 95; 326

Brook, Peter 326; 347

Budor, Dominique.....247; 257; 261; 265; 292

Butel, Yannick..... 13; 124; 127; 336

C

Caboni, Marco184

Callas, Maria.....301

Calvesi, Maurizio.....219

Calvoceressi, Michel Dimitri 61; 63; 84; 85; 86; 87; 335

Campannati, Enrico.....155

Camus, Albert173; 279; 285

Capuana, Marco291

Carlotto, Roberta288

Carpi, Fiorenzo.....240

Carrà, Carlo.....148

Carrieri, Raffaele.....284

Carta, Giovanni184

Cascetta, Annamaria..... 13; 250

Cascini, Etta.....88

Cavalieri, Pietro233

Cecchi, Alberto70

Cereseto, Bruno..... 155; 183

Cervetto, Gemma136; 201; 290

Chiarelli, Luigi 48; 171

Chirico, Angelica de..... 89; 219

Chirico, Giorgio de . 15; 20; 36; 37; 39; 50; 68; 70; 71; 84; 95; 96; 97; 100; 101; 102; 105; 148; 202; 217; 320; 321; 325; 345; 350

Circo, Rita.....285

Cocteau, Jean .20; 100; 101; 102; 138; 139; 167; 190; 294

Codignola, Lorenza.....224

Colli, Bruno.....181

Comencini, Luigi.....240

Conrad, Joseph124; 125; 126; 151; 152

Copeau, Jacques 48; 61

Corrado, Alvaro...49; 50; 53; 216; 217; 219; 313; 316; 342

Costantini, Emilia 287; 288

Croce, Elena.....234

Curci, Anita.....241

Curinga, Luisa 60; 64; 66; 67; 69; 96; 339

D

Di Giuseppe, Mario287; 288; 293

Di Sacco, Paolo 13

Diaghilev, Sergej	61
Djinn, Bain	232
Dullin, Charles.....	48; 347
Dunsany, Lord.....	53
Duse, Eleonora	108

E

Éluard, Paul	83; 95
Emilliani, Giuseppe	89
Euripide.....	247; 250; 251; 262; 265; 267; 268
Evreinov, Nicolas.....	61; 63

F

Fagiolo dell'Arco, Maurizio	101; 103; 104; 350
Falqui, Enrico	158; 159; 160
Ferrieri, Enzo	49
Fini, Leonor.....	14
Flaubert, Gustave.....	212
Fokine, Michel	62
Fracchia, Umberto	48
Fregoli, Leopold	111
Fregoli, Leopoldo	111
Furini, Elisabetta	235; 237

G

Genet, Jean.....	21
Gentilomo, Giacomo	315
Giammarco, Rodolfo di	72
Gibertini, Osvaldo	80
Giulini, Carlo Maria	280; 305; 315; 316; 320
Graig, Edward Gordon.....	57
Grassi, Paolo.....	279; 280
Gregoretti, lucio.....	89

I

Ibsen, Henrik	53; 113; 223; 243; 333; 337
Imperato, Luigi.....	239; 240
Isotti-Rosowsky, Giuditta	84; 115
Italia, Paola.....	251; 252; 333; 334

J

Jacob, Maxime.....	98
Jarry, Alfred	19; 45; 69; 81; 95; 96; 97; 98

K

Knopff, Fernand	233
Kroll, Giorgio.....	50; 69

L

La Torre, Anna Maria	12
----------------------------	----

Landi, Stefano.....	49; 51; 219	Michelon, Mirco	237; 238; 358
Lanuzza, stefano	81	Miloss, Aurelio.....	305
Lapini, Lia	12	Missiroli, Mario.....	88
Lasca, Leonardo.....	228	Mnouchkine, Ariane.....	326
Lavendoli, Giovanni.....	218	Moretti, Giovanni	153
Le Noci, Guido	282	Moriconi, Valeria .	196; 219; 220; 222; 223; 224; 225; 226; 227; 228; 229; 230; 231; 233; 331; 354; 355; 356; 358
Lelli, Renato.....	180	Morino, Jone	277
Lemoine, Jean-René.....	231	Morino, Maria	50; 70; 83; 100; 159; 182; 280
Leyden, Lucas van.....	103	Moussorgski, Modeste.....	34; 36
Lista, Giovanni	36; 67; 95; 96; 97; 99; 101	Mussolini, Benito .	48; 49; 53; 125; 216; 217; 264; 265
Livi, François.....	13; 29; 84; 337; 340		
Longanesi, Leo.....	106	N	
Lork, Raïssa.....	50; 69	Nietzsche, Friedrich	14
Lurini, Ugogiulio.....	184	Novarina, Valère.....	326
Luzzati, Emmanuele	155; 157; 181; 182; 183	Nuzzi, Cristina	219
M		O	
Magnani, Sergio.....	317; 318	O'Neill, Eugene	113
Magoia, Elena.....	219	Offenbach, Jacques.....	190; 294
Maraini, Dacia.....	237	P	
Marchi, Virgilio	51; 52; 55; 59; 118	Paladini, Vinicio	80
Marcucci, Egisto... 154; 155; 157; 161; 172; 179; 180; 181; 182; 187; 196; 205; 209; 210; 216; 219; 220; 221; 222; 223; 224; 226; 229; 230; 231; 232; 331		Panarello, Carmen	233
Mezzasoma, Pietro	182	Papini, Carla.....	13; 36; 337

Sacchetti, Rodolfo.....	312; 313; 316; 319	Stravinsky, Igor	61; 62; 63; 64; 65; 167; 190; 192; 193; 195; 353
Saitta, Achille.....	218	Strehler, Giorgio	21; 279; 280; 284; 286; 287
Salik, Rachel.....	232	Szondi, Peter	196
Salveti, Lorenzo	71		
Salvini, Guido.....	54; 56; 57; 74; 253; 278; 279; 280; 285; 286	T	
Samosate, Lucien de	14; 313	Tamberlani, Nando	80
San Secondo, Rosso di.....	68; 115; 171	Tchekhov, Anton.....	113; 299
Sanguineti, Edoardo.....	13; 185; 186; 320	Tieck, Ludwig.....	114
Savoldi, Roberto	184; 185; 187	Tieri, Vincenzo	217
Scheiwiller, Vanni.....	43; 101; 219; 332	Tinterri, Alessandro.....	12; 23; 39; 40; 49; 50; 51; 52; 53; 54; 56; 58; 68; 70; 72; 75; 82; 89; 106; 111; 112; 115; 125; 149; 153; 160; 169; 181; 183; 197; 203; 216; 217; 219; 226; 248; 261; 283; 284; 286; 296; 311; 331; 332; 333; 334
Schirillo, Giuseppe	89	Titomanlio, Carlo	234; 236
Schlee, Alfred	252; 260	Tramuta, Marie-José.....	5; 13; 24; 75; 82; 83; 86; 87; 124; 125; 126; 127; 128; 131; 140; 144; 145; 149; 150; 152; 153; 217; 256; 265; 266; 336; 337
Schumann, Robert	306; 307	Trevisani, Giulio	253; 284; 285
Sciascia, Leonardo.....	12; 320; 333	Tutone, Sabina.....	281
Sessa, Oriana	233		
Shakespeare, William.....	72; 108; 112; 113; 117; 279; 284; 302	U	
Shaw, George-Bernard.....	50; 171; 347	Ubersfeld, Anne.....	18
Signorelli, Maria.....	80		
Simoni, Renato	218	V	
Soddu, Ubaldo	87; 88	Valentino, Luca.....	13; 45; 153; 154; 184; 203; 204; 210; 270; 271; 305; 309; 359
Sommi, Guido.....	68; 69; 70	Vazzoler, Franco	13; 125; 142; 343
Speranza, Mariella	237; 238; 358		

LES MOTS ET LES CHOSES DANS L'ŒUVRE THÉÂTRALE D'ALBERTO SAVINIO : UN THÉÂTRE DE L'ENTRE-DEUX

Résumé :

Alberto Savinio (1891-1952), alias Andrea de Chirico, frère du célèbre peintre du mouvement métaphysique, est un nomade dans le monde de l'art : tour à tour peintre, musicien, écrivain, dramaturge, scénographe, traducteur, mais aussi critique, il expérimente tout, abolit les frontières artistiques et linguistiques et fait du « jeu » son credo. Cet artiste polyédrique fait du théâtre un lieu ludique où toutes ces formes d'expression se retrouvent sur scène.

Cette thèse pense son œuvre théâtrale comme un théâtre de l'entre-deux qui dépasse l'idée d'un théâtre total pour atteindre l'infini. Au cœur de cette brèche et par le prisme du langage, le dramaturge interroge le réel, questionne son temps et ouvre les champs des possibles.

Le théâtre savinien est en effet le lieu où tout s'exprime : les mots, les morts et même les objets. Dans ce théâtre où « tout est parole », le dramaturge-scénographe exerce un jeu « pervers » sur les mots et les objets. Sa baguette de chef d'orchestre devient plume ou pinceau. Elle transforme le verbe et la matière en des choses visibles, plastiques, sonores ou parlantes et révèle au lecteur-spectateur le mystère et la poésie du monde. Alberto Savinio exhibe ainsi la théâtralité de la parole et comble la faille du discours. Les limites de la parole sont alors annihilées. La parole résonne hors scène et sur les ondes.

Dans ce théâtre trompe-l'œil, l'ennui n'a pas de place. Le lecteur-spectateur est toujours en alerte, jamais tranquille. Sa participation est active. Son intelligence et son esprit civique aussi. Or, l'étude de la réception de son œuvre théâtrale, en France et en Italie, sera l'occasion de s'interroger sur ces manquements de la part du public du vivant de l'auteur. La réhabilitation sera tardive, mais sans limites.

Cette thèse est un parcours dans l'œuvre théâtrale d'Alberto Savinio. Il s'agit de chercher les entrées et les sorties, de pénétrer au cœur de cet entre-deux, espace clos ou infini, où se cristallise l'activité polymorphe de l'artiste. À travers cette « Aventure colorée », le spectateur savinien explore et questionne l'envers du décor.

Mots-clés : Alberto Savinio, Théâtre, Entre-deux, Langage, Réception

WORDS AND THINGS IN ALBERTO SAVINIO'S THEATRICAL WORK: AN IN-BETWEEN THEATRE

Abstract :

Alberto Savinio (1891-1952), alias Andrea de Chirico, brother of the famous painter of the metaphysical movement, is a wanderer in the world of art: in turn painter, musician, writer, playwright, set designer, translator but also critic, he experiments everything, abolishes the artistic and linguistic boundaries and makes "play" his creed. This versatile artist turns the theatre into a playful place where all these forms of expression can be found on stage.

This thesis considers his theatrical work as a theatre of the in-between that goes beyond the idea of a total theatre to reach infinity. At the heart of this breach and through the prism of language, the playwright questions reality, questions his time and opens up the fields of possibilities.

Savinian theatre is indeed the place where everything is expressed: words, the dead and even objects. In this theatre where everything is spoken, the playwright and set designer plays a "perverse" game on words and objects. His conductor's baton becomes a pen or a brush. It turns the language and the matter into visible, plastic, sonorous or speaking objects and reveals to the reader-viewer the mystery and poetry of the world. Alberto Savinio thus exposes the theatricality of speech and fills the gap in the discourse. The limits of speech are therefore annihilated.

The word resounds off-stage and on air. In this trompe-l'oeil theatre, there is no room for boredom. The reader-viewer is always on guard, never at rest. His participation is active. So are his intelligence and civic mind. Now, studying the reception of his theatrical work, in France and Italy, will be an opportunity to question these failings on the part of the audience during the author's lifetime. He will know a late but limitless rehabilitation.

This thesis is a journey through the theatrical work of Alberto Savinio. The entries and exits must be discovered, to delve into the heart of this in-between, closed or endless space, where the artist's polymorphic activity crystallizes. Through this "coloured adventure", the Savinian spectator explores and questions the other side of the scenes.

Keywords : Alberto Savinio, Theatre, In-between, Language, Reception