

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SIENA

DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA E CRITICA DELLE LETTERATURE ANTICHE E MODERNE
UNIVERSITÀ DI PISA, UNIVERSITÀ PER STRANIERI DI SIENA,
CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE (OVI)

DOTTORATO DI RICERCA IN “FILOLOGIA E CRITICA”
DOTTORATO PEGASO – REGIONE TOSCANA
CICLO XXXIV
Curriculum “LETTERATURE MODERNE”

UNIVERSITÉ DE PARIS 3 - SORBONNE NOUVELLE

ECOLE DOCTORALE 267 “ARTS ET MEDIAS”
EA 3959-IRET Institut de Recherche en Etudes Théâtrales
Thèse de doctorat d'études théâtrales

Beatrice MONTORFANO

ESPERIENZE SHAKESPEARIANE NEL TEATRO ITALIANO CONTEMPORANEO: FORME, SPAZI E LINGUAGGI DEL MARGINE

Résumé substantiel

Tesi diretta in cotutela da / Thèse dirigée en cotutelle par:

Elena SPANDRI

Marco CONSOLINI

Date de soutenance: 23/09/2022

Composition du jury:

M. Marco CONSOLINI, Professeur, Université de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle
Mme. Roberta Pierangela GANDOLFI, Professore associato, Università di Parma
Mme. Erica MAGRIS, Maître de conférences, Université Paris 8 – Vincennes Saint-Denis
Mme. Sara SONCINI, Professore associato, Università di Pisa
Mme. Elena SPANDRI, Professore ordinario, Università degli Studi di Siena

Résumé/Français

EXPERIENCES SHAKESPEARIENNES DANS LE THEATRE ITALIEN CONTEMPORAIN: FORMES, ESPACES ET LANGAGES DE LA MARGE

À travers l'étude de l'évolution du texte dramaturgique dans la production de l'événement scénique, je vise à esquisser les termes de la relation établie entre Shakespeare et les artistes qui, en Italie, transposent et élaborent son influence dans leur travail.

À travers mon étude, je me penche sur la question posée par l'interrogation «À qui appartient Shakespeare? » qui est nécessairement rigoureuse lorsqu'on décide d'approfondir les œuvres et le capital culturel de l'auteur anglais à partir de perspectives critiques qui le questionnent également par rapport à des sujets historiquement minoritaires. Les expériences sélectionnées ici ont été choisies parce qu'elles partagent la catégorie de la marginalité.

Le théâtre en milieu carcéral et le théâtre avec des acteurs en condition d'handicap ont été choisis, des secteurs peu considérés par les spécialistes de Shakespeare en Italie, qui ne font l'objet d'une étude scientifique à plus long terme que lorsqu'ils sont analysés à travers le filtre du théâtre social. En outre, certains projets apparus au cours de la recherche ont également contribué à l'orienter vers des expériences de production théâtrale dans une langue autre que l'italien standard.

Trois études de cas ont été identifiées: *Un'isola. Dalla mia finestra si vedono le montagne* (2018), une production basée sur *The Tempest* et interprétée par des prisonniers-acteurs de la prison de Vigevano; *Otello Circus* (2018), de la compagnie La Ribalta/Academia Arte della Diversità, mise en scène avec des acteurs en condition d'handicap; *Mal'essere* (2017), une traduction en napolitain contemporain de *Hamlet*, produite par le Teatro Stabile di Napoli.

Mots-clés : Shakespeare, théâtre, Italie, traduction, marginalité, dialectes

Abstract/English

SHAKESPEAREAN EXPERIENCES IN CONTEMPORARY ITALIAN THEATRE: FORMS, SPACES AND LANGUAGES OF THE MARGIN

Through the study of the evolution of the dramaturgical in the production of the stage event, I aim to delineate the terms of the relationship that is established between Shakespeare and the artists who, in Italy, transpose and elaborate its influence in their work.

Through my study, I investigate the issue posed by the question "Who owns Shakespeare?", which is necessarily stringent where one decides to delve into the works and cultural capital of the English author from critical perspectives that also interrogate him in relation to historically minority subjects. The experiences selected here, in fact, were chosen because they share the category of marginality.

As areas of investigation, theatre in prison and theatre with actors with disabilities were chosen. They have been little considered by Shakespearean scholars in our country and are the subject of longer-term scholarly study only when analysed through the filter of social theatre. In addition, some projects that emerged during the research also helped orient it toward experiences of theatrical translation and production in a language other than standard Italian. Three case studies have been analysed: *Un'isola. Dalla mia finestra si vedono le montagne* (2018), a production based on *The Tempest* and performed by inmate-actors of the Vigevano prison; *Otello Circus* (2018), by the company La Ribalta/Accademia Arte della Diversità, staged with actors with disabilities; *Mal'essere* (2017), a contemporary Neapolitan translation of *Hamlet*, produced by the Teatro Stabile di Napoli.

Keywords: Shakespeare, theatre, Italy, translations, margins, dialects

Abstract/Italiano

**ESPERIENZE SHAKESPEARIANE NEL TEATRO ITALIANO CONTEMPORANEO: FORME,
SPAZI E LINGUAGGI DEL MARGINE**

Attraverso lo studio dell'evoluzione del testo drammaturgico nel processo scenico, mi propongo di delineare i termini della relazione che si stabilisce tra Shakespeare e gli artisti che, in Italia, ne recepiscono ed elaborano l'influenza nella loro opera.

Attraverso il mio studio, indago la questione posta dall'interrogativo "Who owns Shakespeare?", stringente laddove si decida, come avvenuto nel contesto della produzione performativa e degli studi shakespeariani degli ultimi decenni, di approfondire le opere e il capitale culturale dell'autore inglese a partire da prospettive che lo interrogano anche in relazione a soggetti storicamente minoritari. Le esperienze selezionate in questa sede, infatti, sono state scelte perché accomunate dalla categoria della marginalità.

Come settori, sono stati scelti il teatro in carcere e il teatro con attori con disabilità, da poco considerati dagli studiosi shakespeariani nel nostro Paese e oggetto di un approfondimento scientifico di più lungo corso solo quando analizzati attraverso il filtro del teatro sociale. Inoltre, alcuni stimoli emersi durante la ricerca hanno contribuito a orientarla anche verso esperienze di produzione teatrale in una lingua diversa dall'italiano standard.

Sono stati individuati tre casi-studio: *Un'isola. Dalla mia finestra si vedono le montagne* (2018), produzione basata su *The Tempest* e interpretata dai attori-detenuiti del carcere di Vigevano; *Otello Circus* (2018), della compagnia La Ribalta/Accademia Arte della Diversità, messa in scena con attori con disabilità; *Mal'essere* (2017), una traduzione in napoletano contemporaneo di *Hamlet*, prodotta dal Teatro Stabile di Napoli.

Parole-chiave: Shakespeare, teatro, Italia, traduzione, margine, dialetto

Résumé substantiel

L'analyse de la manière dont certaines expériences du théâtre italien contemporain, notamment dans les domaines du théâtre en prison, du théâtre avec les personnes en situation d'handicap mentale ou psychique et du théâtre dialectale, ont abordé le texte de Shakespeare et l'ont intégré à leur propre recherche artistique est au centre de mon étude. Cette enquête découle du désir de comprendre le rôle joué par un auteur aussi important du canon occidental dans un contexte théâtral où l'écrit subit d'innombrables transformations pour être mis en scène, en premier lieu celle de la traduction. À travers l'étude de l'évolution du texte dramaturgique dans la production de l'événement scénique, je me propose d'esquisser les termes de la relation établie entre Shakespeare, avec la richesse des implications littéraires et culturelles qu'il apporte avec lui, et les artistes qui reçoivent et élaborent son influence dans leur travail.

Mon objectif a été donc de comprendre si et comment l'autorité shakespearienne est reconnue par le théâtre italien contemporain, ou si au contraire il existe, dans un contexte non anglophone, la possibilité d'une relation moins hiérarchisée avec l'héritage de Shakespeare. Ces dynamiques se reflètent évidemment dans le développement du spectacle, structuré dans la relation avec (et pas nécessairement 'à partir de') le texte de l'une des pièces de l'auteur, et avec l'histoire de la diffusion, de l'interprétation et de la reproduction de sa célébrité.

C'est par le biais d'une étude approfondie de ce type qu'il est possible, à mon avis, de trouver l'une des réponses les plus intéressantes à la question 'À qui appartient Shakespeare?', qui a été posée par la critique Kim Solga. Cela s'impose nécessairement lorsqu'on décide, comme cela s'est produit dans le contexte de la production de spectacles et des études shakespeariennes au cours des dernières décennies, d'étudier les œuvres, la fonction et le capital culturel de l'auteur anglais à partir de perspectives critiques qui le questionnent également par rapport à des sujets historiquement minoritaires: les perspectives féministes, de genre et postcoloniales, principalement. La question sous-jacente est de savoir si les sujets et les moyens d'expression

traditionnellement exclus d'une relation avec Shakespeare peuvent se l'approprier, et sous quelles formes.

La tentative de trouver une réponse à cette question m'a amené à délimiter comme champ de recherche celui du théâtre dit 'social' en Italie (*Teatro sociale*), par exemple le théâtre en prison, le théâtre dans les centres d'accueil, dans les hôpitaux,...compris comme faisant partie d'une culture populaire qui permet d'enquêter avec profit sur les relations d'autorité et de pouvoir autour d'une icône culturelle grand public comme Shakespeare. Dans le théâtre non institutionnel actif dans des contextes marginalisés, il devient important de considérer la frontière qui sépare une approche normalisée, paternaliste, néocoloniale de Shakespeare de l'approche opposée, critique, *empowering*, et, parfois, contestataire, basée sur la reconnaissance du rôle actif des sujets impliqués.

Sur la base de la particularité et de la valeur artistique des opérations dramaturgiques réalisées, j'ai sélectionné deux études de cas relevant de deux champs théâtraux différents: *Un'isola. Dalla mia finestra si vedono le montagne* (*Une île. De ma fenêtre, on peut voir les montagnes*), une production basée sur *La Tempête* et interprétée par des détenus-acteurs de la section masculine d'une prison du Nord de l'Italie; et *Otello Circus*, de la compagnie La Ribalta/Accademia Arte della Diversità de Bolzano, mise en scène avec des acteurs avec des troubles mentaux.

En outre, de l'analyse des inhomogénéités du cadre national italien, choisi pour délimiter mon objet d'investigation, a émergé une catégorie particulièrement importante, à savoir la catégorie linguistique. La fragmentation de l'italien et la forte connotation symbolique, le plus souvent dévalorisante, de l'utilisation des dialectes par rapport à la langue nationale; le débat qui se développe au fil des siècles sur le potentiel théâtral de l'un et de l'autre; la lignée, pas tout à fait continue mais qui tend à réapparaître, des Shakespeare en dialecte, parmi lesquels se distingue ces dernières années le très réussi *Macbettu* en dialecte sarde d'Alessandro Serra, lauréat du prix Ubu 2017 comme meilleure pièce de l'année; le multilinguisme flagrant de certaines expériences rencontrées dans l'enquête sur le théâtre social, principalement le théâtre de prison; la tendance récente, dans le débat critique sur Shakespeare, à compliquer la

notion de Shakespeare étranger afin de ne pas le réduire aux différentes, mais unitaires, représentations nationales: tous ces éléments ont contribué à orienter la recherche également vers les expériences de traduction et de production théâtrale dans une langue autre que l'italien standard. A travers l'interrogation ponctuelle d'une production d'*Hamlet* en napolitain (*Mal'essere*, mise en scène de Davide Iodice, produit par le Teatro Stabile di Napoli), il a donc été possible d'enquêter sur les formes d'appropriation mises en jeu à partir d'une position décentrée du point de vue géographique et socioculturel, laquelle est néanmoins indéniablement prépondérante dans le champ théâtral.

Le chapitre *Shakespeare nel XXI secolo: forme di persistenza/forme di resistenza* traite du rapport entre l'autorité culturelle et la popularisation de Shakespeare, tant dans un contexte international, avec une référence particulière à la bibliographie anglo-saxonne, que dans le contexte italien. Au sein de cette dernière, le succès de Shakespeare est plutôt récent et il s'est largement imposé grâce à sa présence sur la scène théâtrale.

Dans le premier sous-chapitre, *Tra autorità culturale e diffusione di massa*, l'objectif est d'étudier l'origine de la familiarité entre le grand public et Shakespeare, ainsi que le lien entre Shakespeare et la culture institutionnelle, Shakespeare et la culture populaire. Ceci également dans le but de comprendre ce que l'on entend par "Shakespeare" lorsque ce nom est utilisé dans des contextes variés, et de décoder celui auquel se réfèrent, en le citant, les artistes et interprètes impliqués dans les expériences qui seront explorées dans les chapitres consacrés aux études de cas. Douglas Lanier, dans *Shakespeare and Modern Popular Culture* (2002), reconstitue de manière concise mais très précise l'inclusion de Shakespeare dans le canon littéraire anglais, qui va de pair avec son établissement dans la culture intellectuelle. Au XVIIIe siècle, en particulier, ses textes circulent de plus en plus et parmi un plus grand nombre de personnes, pour qui la première façon de les vivre devient la lecture privée, livresque, et non plus la dimension collective de l'événement théâtral. C'est aussi grâce à la revendication d'authenticité et d'une plus grande exactitude que les éditions précédentes que naît et

s'affirme le concept de 'fidélité' au texte de Shakespeare, élément constitutif des relations avec son autorité culturelle dans les siècles à venir

La canonisation au niveau national s'est poursuivie entre la fin du XVIIIe siècle, avec les romantiques, et la seconde moitié du XIXe siècle, lorsque l'académie, instituant une discipline appelée anglais et plaçant Shakespeare dans une position résolument privilégiée, a décrété sa centralité dans un projet culturel à la fois interne et impérial: meilleur représentant d'un idiome destiné à devenir une lingua franca à l'échelle mondiale, le barde était en même temps le pivot du projet éducatif de la mère patrie. Au XXe siècle, avec l'émergence de ce qu'Adorno définit comme l'industrie de la culture, la position occupée par Shakespeare devient de plus en plus contradictoire: lentement affirmé comme symbole du savoir institutionnel, transmis par ce formidable canal qu'est l'école, il est avec une certaine régularité exploité par les nouvelles formes que prend la culture populaire dans la société de masse.

Évidemment, il ne nous échappe pas que le tableau qui vient d'être décrit ne concerne pas directement le panorama italien, qui nous intéresse ici, mais celui de l'anglosphère (Bassi 2016, 11-2), et en particulier du Royaume-Uni. À l'intérieur des frontières nationales, en effet, le processus de diffusion et d'affirmation de Shakespeare en tant que phénomène de masse a suivi des voies différentes, se liant moins à la filière scolaire et plus à sa présence sur les scènes, au médium de l'opéra (celui de Verdi, surtout), aux interprétations des grands acteurs et actrices de la fin du XIXe et du début du XXe siècle. Cependant, la décision de ne pas s'arrêter aux frontières nationales, notamment en termes de références critiques, a des motivations multiples. Ce qui s'est passé dans la patrie de Shakespeare et, en général, dans le monde anglophone, peut constituer un terme de comparaison utile, puisqu'il est possible d'y puiser «une conscience de la pertinence culturelle du Shakespeare 'de masse' et les outils critiques avec lesquels mener notre enquête» (Cavecchi et Soncini, 2002). En outre, la production italienne contemporaine - et les cas que nous avons sélectionnés n'en sont pas exempts - dialogue non seulement avec sa propre tradition scénique nationale, mais aussi avec une histoire performative, cinématographique, télévisuelle et médiatique, étendue à

l'échelle mondiale: un phénomène qui rend également utile l'élargissement du panorama dans lequel l'analyser.

Un autre concept fondamental, dans l'analyse des formes de permanence de Shakespeare dans la culture à travers les siècles et jusqu'à l'époque contemporaine, est celui d'universalité. La tendance à considérer ses œuvres comme capables de transcender les frontières du temps et de l'espace, étant dotées d'une valeur incontestée et toujours positive, réunit curieusement une partie de la critique académique, certains artistes qui critiquent cette dernière, et un grand nombre de lecteurs, spectateurs et amateurs, même en dehors du contexte anglophone. À commencer par le célèbre «notre contemporain» de Jan Kott, ces concepts sont si répandus qu'ils sont souvent considérés comme vrais, reproduits sans être soumis à une analyse plus approfondie dans les formes les plus disparates, de la critique de théâtre à la prémisse d'une nouvelle traduction éditoriale. La position de l'universitaire Terence Hawkes, en revanche, absolument radicale à l'époque de son énonciation, repose sur la considération qui donne le titre à son étude *Meaning By Shakespeare* (1992): ce ne seraient pas les textes du dramaturge qui posséderaient un sens en soi que les interprètes, les acteurs, les metteurs en scène, les universitaires pourraient étudier et mettre en lumière, mais ce seraient ces derniers, nous tous, qui signifieraient 'à travers, grâce à' Shakespeare. En examinant et éventuellement en contestant la stratification sémantique que les pièces ont assumée en traversant les siècles et les frontières, ceux qui se confrontent à Shakespeare construisent un sens qui, depuis le post-structuralisme, ne peut plus être donné une fois pour toutes.

D'une part, donc, la sacralisation sous forme écrite d'un monument britannique, puis impérial, affirmé avec le temps également au niveau mondial; d'autre part, et à travers des dynamiques étroitement liées à cette même diffusion, une productivité bigarrée, bien en dehors de l'académie ou des institutions.

Même en Italie, il y a une vingtaine d'années, la présence de Shakespeare dans de multiples sphères de la culture de masse était déjà définitivement établie, au point de mériter un volume qui visait une première cartographie (Cavecchi et Soncini 2002): la familiarité généralisée reflète et produit en même temps la reconnaissance d'une

valeur symbolique, avant tout celle de la 'haute' culture. Un cas, parmi tous, est particulièrement utile pour comprendre l'association entre Shakespeare et l'excellence théâtrale (et donc le prestige culturel): celui de Carosello, le programme télévisé extrêmement populaire qui a fait entrer la publicité dans les foyers italiens. Entre la fin des années 1950 et les années 1970, les témoignages jouant des personnages ou des répliques du Barde sont de grands acteurs (Gassman et Albertazzi, entre autres), qui imposent immédiatement la correspondance entre le produit annoncé recherché (ou présumé tel) et la culture recherchée.

En Italie, donc, au cours du XXe siècle jusqu'à aujourd'hui, se dessinent les caractéristiques d'une situation spécifique: Shakespeare est le représentant de la haute culture, tant du point de vue littéraire, et à travers le véhicule de l'école et de l'académie, que du point de vue théâtral, sans que le premier aspect ait généré, en s'imposant au second, la monumentalisation et le durcissement du texte et du mot qui se sont produits dans le monde anglophone. C'est cette image double, mais désormais aussi polymorphe, qui a confronté la production culturelle de masse au cours des dernières décennies et aujourd'hui.

Les cas pris en considération pour la recherche présentée ici sont expressément liés à la sphère théâtrale, il était donc nécessaire d'analyser cette dernière plus en détail. En ce qui concerne le contexte italien, le théâtre ne figure jamais parmi les formes de représentation artistique et les médias définis comme 'de masse', et finit par être identifié comme une activité de niche, même lorsqu'il aspire à être tout autre chose. En outre, ce prestige élitiste n'est actuellement assorti d'aucune reconnaissance économique, car, en Italie, le spectacle vivant est systématiquement sous-financé et à peine considéré dans le secteur culturel tout court.

C'est dans ce contexte que les spectacles examinés ici ont vu le jour, «dans un pays où l'équation culture=boredom s'applique» (Civica et Scarpellini 2015, 10), et dans lequel Shakespeare rappelle le canon dramaturgique traditionnel. Grâce à elle, la fonction commerciale est remplie, la vente: un grand classique produit une réponse sûre du public, considérée comme acquise, mais pas anodine. Les protagonistes des cas examinés ici ne sont pas étrangers à ces questions, d'autant que le travail qui les

concerne implique une extension du champ d'action et un élargissement des personnes impliquées dans la pratique théâtrale, y compris celles traditionnellement exclues de la scène et de la confrontation avec l'autorité shakespearienne. De plus, les projets analysés ne se situent pas nécessairement en dehors du monde professionnel, mais tentent de s'adresser - malgré certaines limites concrètes, comme dans le cas du théâtre en prison - à un public qui n'est pas seulement composé de spécialistes et pas seulement de passionnés, multipliant ainsi les possibilités d'approche de Shakespeare.

Pour ce type de production, la recherche de légitimité à travers Shakespeare devient une pente glissante, car les intérêts en jeu sont multiples, parfois en opposition ouverte les uns aux autres. D'une part, on entérine la nécessité d'une paternité exigeante comme celle de Shakespeare pour obtenir une reconnaissance (institutionnelle, économique, publique), et on court ainsi le risque de renforcer la dépendance à un canon préétabli; d'autre part, le terme 'Shakespeare' peut être consciemment exploité pour questionner les mécanismes d'exclusion que la canonisation entraîne, l'autorité culturelle comme instrument d'oppression, ou encore le contenu des œuvres et leur positionnement idéologique, directement ou indirectement, par l'ouverture d'espaces de circulation et l'extension sémantique du terme lui-même. L'investigation détaillée de certains projets spécifiques nous a permis de comprendre leur positionnement par rapport à ces thèmes, développé à travers des pratiques théâtrales et en particulier à travers l'utilisation de certaines opérations textuelles. C'est dans le développement de la création artistique, en effet, qu'il a été possible de voir une rencontre avec Shakespeare se jouer sur des équilibres qui ne sont pas parfaitement équilibrés, sur des positions qui ne sont pas toujours tranchées, et pour cette raison dignes d'être étudiées. Les aspects clés sont à considérer l'agencement des sujets impliqués et les relations de pouvoir qui s'établissent entre eux, avec leurs moyens de communication, les langages scéniques utilisés, les regards posés sur des œuvres séculaires, et Shakespeare: sont en jeu des processus d'(auto-)imposition néo-coloniale d'une certaine tradition culturelle, ou des processus émancipateurs, capables de donner véritablement, à travers le pouvoir du dialogue, une nouvelle lympe à la galaxie shakespearienne.

Dans ce sens, il est utile de se pencher sur la signification du 'capital culturel', une expression inventée par Pierre Bourdieu que l'on retrouve très souvent dans les études relatives à la présence de Shakespeare dans le monde contemporain, mais qui est le plus souvent mentionnée et donnée comme connue, sans autres explications sur son utilisation dans le contexte examiné. Une exception notable est un recueil d'essais récemment publié, *Shakespeare's Cultural Capital*, édité par Shellard et Keenan (2016), qui constitue le point de départ de l'analyse abordée dans la section suivante.

Le deuxième sous-chapitre, en effet, *Capitale simbolico e capitale culturale: Shakespeare attraverso Bourdieu*, bien que sans aucune ambition de démêler un nœud complexe de la théorie post-marxiste dans un lieu inadéquat et à partir d'une formation non spécialisée sur le sujet, vise une analyse de la source pour motiver l'utilité du concept, ce qui, surtout à la lumière de quelques clarifications, est ici adéquat pour plusieurs raisons: pour comprendre à la fois la valeur associée à Shakespeare dans des contextes marginaux, différents de celui auquel nous sommes habitués, et la relation dialectique établie entre ceux qui les habitent et les représentent et les artistes qui n'y appartiennent pas nécessairement. Puisque c'est le champ d'action de cette étude, il a été jugé utile de partir d'un aperçu des occurrences significatives du binôme dans la sphère des études shakespeariennes, en particulier celles qui traitent des phénomènes d'appropriation, d'adaptation, de réélaboration dans le contexte contemporain.

En particulier, ils parlent abondamment du capital culturel, outre Shellard et Keenan, Lanier (2010; 2011; 2014), Kamps (1999), Desmet (1999), Guillory (1993); dans leurs études, l'identification possible entre le symbolique et le culturel, qui n'est pas étrangère aux études de et sur Bourdieu, apparaît largement répandue. En outre, Shakespeare est souvent désigné comme le détenteur d'un capital culturel, alors que cette appellation désigne surtout l'objet de connaissance qui constitue le capital. Ce dernier point mérite une grande attention, car il est particulièrement important, dans le cadre de cette recherche, de comprendre à qui appartient le capital culturel associé à Shakespeare, c'est-à-dire qui peut se vanter d'avoir la compétence nécessaire pour reconnaître, apprécier et exploiter à son avantage les œuvres et les allusions associées au Barde; ceci, afin d'étudier un éventuel élargissement de cet ensemble

de 'possesseurs' et ses effets, tant sur le capital lui-même que sur les productions qui l'alimentent.

Essayer d'approfondir un peu plus le traitement présenté par Bourdieu, avec l'aide également de la bibliographie secondaire, semble donc une bonne stratégie pour mieux délimiter le point de départ et l'usage que l'on décide de faire des concepts examinés. Les textes dans lesquels le sociologue parle abondamment du capital culturel sont au nombre de trois: la *Distinction*, monographie consacrée au thème du goût et de ses déclinaisons selon la classe sociale à laquelle on appartient; un essai intitulé *Les trois états du capital culturel*, publié en 1979 dans un numéro consacré à l'institution scolaire de la revue *Actes de la recherche en sciences sociales*, fondée par Bourdieu lui-même; et un autre essai, *Okonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital* (1983), publié en volume et traduit en anglais sous le titre *The Forms of Capital* en 1986.

Le premier essai est le seul entièrement consacré au capital culturel, et a été le principal point de référence. Il explique l'origine de la notion, utilisée pour motiver les différences de performances scolaires des élèves appartenant à des classes différentes à la lumière d'un accès inégal aux outils culturels. Les trois états du capital culturel sont ensuite illustrés: incorporé, objectivé, institutionnalisé.

Un autre concept mérite d'être exploré, celui de champ: il permet d'analyser le capital culturel de manière plus multiple, à partir de diverses observations qui ressortent des études de Bourdieu. Le champ fonctionne comme un système de lignes électriques, de forces (les agents: les auteurs, les éditeurs, le public, les critiques,... dans ce cas) dont la combinaison ou l'opposition produit et modifie continuellement la structure du champ lui-même. Le champ intellectuel, en particulier, dès qu'il devient indépendant des influences extérieures directes comme celles de l'Eglise ou de l'aristocratie, se révèle régi par la logique de la compétition pour la légitimité culturelle (Bourdieu 1966, 867), et c'est donc en son sein que se déroule la lutte pour l'affirmation des principes qui régulent le jugement autour de certains produits culturels.

L'ensemble des réflexions autour du terrain est utile ici car il permet de se concentrer sur l'émergence du capital comme relation sociale, qui était déjà dans le *Capital*, comme le note Neveu (2018, 348). Le domaine est un microcosme, et les sociétés complexes

sont un ensemble de microcosmes; parmi ceux-ci, il en est de dominants, comme celui de l'intellect, qui, au cours de l'histoire, a intégré Shakespeare dans les rangs de la haute culture, l'identifiant comme un élément indispensable du capital d'une personne jugée cultivée.

Il est intéressant à ce stade de reprendre certaines des réflexions de Lanier, qui nous permettent ensuite d'aborder le dernier des concepts à explorer, déjà évoqué à plusieurs reprises, à savoir celui de capital symbolique. C'est à l'ère de la mondialisation, selon l'universitaire américain, que le capital culturel shakespearien s'avère mobile, non plus fixe et stable, non plus indice et garant d'une certaine stratification sociale, comme l'avait théorisé, selon lui, Bourdieu. Pourtant, à la lumière de ce que nous avons vu jusqu'à présent, un plus grand dynamisme, même s'il ne s'agit pas de la déclinaison shakespearienne, semble également pouvoir être attribué à la pensée même de Bourdieu: *Romeo + Juliet*, ainsi que d'innombrables autres produits de la fin du 20e et du 21e siècle, seraient capables de transformer le capital culturel de Shakespeare parce que celui-ci est en soi une énergie sociale, dépendant de la structure du champ dans lequel il est négocié et des agents qui le composent.

En ce qui concerne le capital symbolique, Neveu résume la relation entre celui-ci et les trois 'capitaux de base' (économique, social, culturel). Il est avant tout la " transfiguration " des trois autres, le prestige dont jouit quelqu'un ou quelque chose en vertu de sa possession, de son acquisition et de sa quantité, de son utilisation: " Ce point de départ signifie que le capital symbolique repose sur "la connaissance et la reconnaissance" " (2018, 359), ce dernier terme renvoyant inévitablement à la présence d'un agent extérieur ou d'un espace social prêt à reconnaître ce prestige, sur lequel le capital exerce une forme de pouvoir. Le capital, dans ce cas, comme le suggère déjà le terme utilisé (transfiguration), change d'apparence: sa valeur est reconnue, mais pas sa nature de capital, qui est déguisée, et pour cette raison, le plus apte à devenir symbolique est le capital culturel, en particulier le capital incorporé, qui peut être considéré comme une propriété naturelle et non acquise beaucoup plus que le capital économique.

De manière générale, on constate une difficulté d'application des notions élaborées par Bourdieu qui, faisant de la synergie entre théorie et pratique empirique la marque de sa méthode de recherche, semble parfois avoir rendu le fruit de cette dernière difficilement extensible à d'autres contextes que celui de départ.

Ces précisions, cependant, et ce dernier examen approfondi de la multiplicité du capital culturel, nous aident à comprendre dans quelle direction aller pour accueillir les réflexions de Bourdieu dans la présente étude, sans que cela implique l'étroitesse d'une schématisation théorique adoptée jusqu'au détail, au-delà de ce qui est nécessaire. La question qui s'insinue avec de plus en plus d'insistance est de savoir quelle relation s'établit entre le capital culturel traditionnel lié à 'Shakespeare' et un capital culturel toujours lié à ce nom mais présent dans d'autres sphères, où celui-ci se développe réellement et peut également être reconnu comme un capital symbolique. Le contexte considéré ici, le contexte théâtral, doit être considéré comme un secteur du champ culturel, qui, pour des raisons évidentes, est lié au champ intellectuel; les expériences des études de cas, situées dans une position de marginalité (sociale, spatiale, linguistique), représentent un autre sous-groupe, qui peut également être considéré comme faisant partie d'un champ 'shakespearien' plus large. Quelle que soit la catégorisation choisie, il est évident que les différents espaces socioculturels et artistiques en jeu sont également habités par d'autres agents que l'auteur, l'artiste, le public entendu au sens canonique: ici, le capital lié au nom de Shakespeare, étant une relation, une énergie sociale, comment s'articule-t-il et quel rôle joue-t-il? Et encore, pour revenir à la question initiale, et à la relation entre les différents capitaux associés à Shakespeare, celui symbolique véhiculé principalement par le canal scolaire-académique et celui théâtral-institutionnel, sont-ils incontournables pour ceux qui approchent ce nom dans des contextes marginaux? Bourdieu semble répondre par l'affirmative, lorsqu'il affirme que ce qui est supposé légitime et régulier ne peut qu'être «pensé et reconnu», surtout lorsqu'il est contredit (1966, n. 26, 889).

Dans d'autres domaines, cependant, comme ceux des expériences marginalisées, la promotion d'une autre valeur attribuée à Shakespeare peut avoir lieu, et donc une nouvelle transfiguration du capital culturel en capital symbolique, qui est

tout à découvrir et à analyser. Pour aborder cette question, les études de Lanier sur la relation entre la culture *highbrow* et *lowbrow* dans le contexte shakespearien sont une fois de plus utiles, non pas parce qu'il s'agit ici exactement de la même dichotomie (comme déjà dit, la composante populaire de chaque étude de cas doit être analysée avec précision). C'est plutôt la dynamique dialectique identifiée qui est utile, puisqu'un principe comme celui de l'autorité culturelle est problématisé et que son détenteur est interrogé à travers une investigation de formes toujours nouvelles de son appropriation par des sujets et des langues qui, historiquement, ne pouvaient y accéder.

Il est donc important d'étudier comment le capital culturel, bien que lié à un nom unique tel que celui de Shakespeare, loin d'être fixe et immuable dans ses composantes, croît et change, est susceptible de se transformer en fonction de l'utilisation de différents médias et langages, et est multiforme selon le contexte dans lequel il est utilisé. Ce type de recherche ne peut faire abstraction d'une réflexion sur les sujets qui contribuent à ce processus et ceux qui obtiennent une reconnaissance sociale, culturelle, économique.

Le troisième sous-chapitre (*Un'operazione culturale sfaccettata: adattamento, appropriazione, rizoma*) porte sur la présence de l'autorité shakespearienne dans la production culturelle contemporaine. Certains points d'un débat critique très actif depuis les années 1990 ont été abordés, avec même quelques anticipations: celui autour des concepts d'adaptation et d'appropriation, évidemment influencés aussi par la réflexion postmoderne sur la relation entre 'originaux' et reproductions.

Un thème majeur autour duquel le débat s'est développé au cours des dernières décennies est certainement celui de l'authenticité, liée ainsi à la distinction entre ce qui est "vraiment" shakespearien et ce qui ne peut pas entrer dans une catégorie caractérisée par une telle valeur symbolique. Le critère utilisé pour décréter l'appartenance au domaine (ou au 'champ', pour revenir à la terminologie de Bourdieu) est avant tout celui de la fidélité, qui a été déclinée en termes de fidélité au texte surtout au cours du XXe siècle.

La dichotomie entre adaptation et appropriation, qui est au centre de la réflexion critique depuis les années 1990, a également été abordée par le biais de références à

des études fondamentales qui ont (Marsden 1991, Cartelli 1999, Desmet et Sawyer 1999, Hutcheon 2006, Kidnie 2009, puis Huang et Rivlin 2014, Desmet, Loper et Casey 2017, Desmet, Iyengar et Jacobson 2019). Par opposition à l'appropriation, l'adaptation tend à indiquer une forme de revisitation qui n'est ni dérivée ni secondaire (Hutcheon 2006 in Desmet et Iyengar 2015, 11), mais qui, malgré les tentatives d'inscription dans le territoire de la post-fidélité, continue à avoir un 'original' comme point de référence. L'appropriation, en revanche, selon un modèle ancré dans le matérialisme culturel des années 1980, serait motivée par le désir d'exploiter Shakespeare, et sa formulation la plus célèbre (Marsden 1991) la relie au vol. Au fil du temps, les distinctions terminologiques sont devenues très floues, susceptibles d'être constamment révisées, soumises à des transformations en fonction de l'objet d'étude. L'adaptation et l'appropriation ne sont plus considérées comme des catégories mutuellement exclusives (Huang et Rivlin 2014, 2), elles peuvent être envisagées dans le mouvement oscillant dépendant du contexte qui existe entre elles.

En outre, un troisième paradigme a été exposé et jouit désormais d'une popularité considérable dans le domaine des études shakespeariennes («Perhaps the most prominent current theory of Shakespearean adaptation» Desmet, Loper and Casey 2017, 4). Elle représente une forme d'approche de Shakespeare et de son autorité culturelle qui aide à interpréter certaines des opérations qui ont lieu dans les études de cas. Douglas Lanier part du concept d'adaptation, mais ne juge plus opportun d'attribuer une centralité au seul texte et de lier trop étroitement l'autorité shakespearienne et ce dernier, l'utilisant ainsi comme critère d'analyse et d'évaluation. Au lieu de cela, la notion de rhizome, telle qu'élaborée par Deleuze et Guattari, est mise en jeu, et l'objet de la recherche se déplace du texte vers la totalité de tout ce qui est et a été considéré comme shakespearien, aujourd'hui et dans le passé (Lanier 2014, 29).

Un tel paradigme semble fonctionnel dans les contextes considérés ici: des connaissances différentes contrebalancent celles liées à l'œuvre de Shakespeare; le texte actuel, s'il y en a un, est déjà une traduction, et, surtout, le processus artistique ne commence pas nécessairement par, ou passe par, la relation avec le mot shakespearien: «un rhizome n'a pas d'intelligence organisatrice centrale ou de point d'origine; on peut

y entrer à n'importe quel point, et il n'y a pas de chemin a priori à travers son réseau de connexions». (29)

Les points d'entrée des cas examinés sont multiples et n'excluent pas clairement le texte shakespearien: un livre pour enfants qui raconte, en mots et en images, *La Tempête*; la traduction d'Agostino Lombardo; d'autres 'îles' de prison; l'*Otello* de Giuseppe Verdi; le thème de la violence patriarcale, accentué dans d'autres productions italiennes d'*Othello* ces dernières années; le texte d'*Hamlet* traduit en dialecte; la crise générationnelle et environnementale, qui permet d'approcher la 'pourriture' d'Elseneur. C'est donc au rhizome que l'on peut se référer lorsqu'on parle de fidélité, qui n'est pas complètement mise de côté, puisqu' «il faut montrer que toute adaptation a un certain degré de fidélité à une source pour qu'elle compte comme une adaptation» (Lanier 2017, 296); cependant, le terme de comparaison par rapport auquel on l'évalue change, puisque la source de toute adaptation s'avère être le réseau formé par les multiples adaptations précédentes, que l'actuelle va élargir et modifier irrévocablement.

C'est Shakespeare qui devient «non seulement un 'champ de forces', mais aussi un 'champ de luttes'», selon les brillantes observations de Massai (2005, 7): un champ à la Bourdieu, susceptible de bouleversements continus dus à l'entrée en scène de nouveaux acteurs, à leur habitus et à leur positionnement réciproque. L'universitaire, introduisant un recueil d'essais sur les appropriations locales variées de Shakespeare, encourage en ce sens «la communauté scientifique à tenir compte d'un large éventail d'appropriations, dont certaines ont été négligées en raison de leur diversité culturelle et linguistique» (2005, 7). Cette invitation sera suivie de la présente étude, qui vise à reconnaître la valeur des expériences de «diversité culturelle et linguistique» dans le paysage shakespearien contemporain.

Cette attention portée à des situations, des sujets et des projets qui n'intéressent la recherche que depuis quelques années (et de manière très discontinue) est inévitablement fondée sur la reconnaissance par le chercheur des dynamiques de pouvoir qui informent toute opération culturelle, y compris donc la rencontre avec Shakespeare. Le paradigme rhizomatique, par opposition à celui qui est plus étroitement

lié à l' 'appropriation', ne considère cependant pas l'autorité shakespearienne comme immuable, comme s'il s'agissait d'une monnaie d'échange à revendiquer ou à rejeter en raison de sa nature conservatrice. Les relations de pouvoir se jouent désormais sur la transformation de cette même autorité, sur son extension au sein d'un réseau qui ne les ignore pas, mais les complique.

Il est vrai que le rhizome risque de priver l'auteur (de l'adaptation) de «l'agence et de beaucoup de potentiel pour opérer un changement politique» (Desmet et Iyengar 2015, 13), en raison de l'attention portée au réseau et à son devenir, plutôt qu'aux dynamiques affectant le cas individuel; mais il introduit aussi la possibilité d'une extension du regard qui, à l'époque contemporaine et, plus précisément, dans les contextes examinés, ne peut être réduite à la dialectique entre Shakespeare-texte et une altérité marginalisée. Si l'on accepte également une telle extension de Shakespeare au-delà du texte de ses pièces, comme cela semble nécessaire dans un pays où sa diffusion a été fortement déterminée par le mouvement du spectacle vivant et sa variété, il est alors possible d'aborder les dynamiques de pouvoir le concernant de manière plus complexe: pas nécessairement polarisée, avec une attribution continue au texte d'un rôle prépondérant, mais au sein d'un réseau plus large de signifiants et de signifiés. Et c'est ce regard multiple dont l'analyse proposée a besoin.

Enfin, les réflexions issues de la critique plus strictement shakespearienne ont été reliées aux études sur le théâtre et la performance. Une intégration entre les deux domaines disciplinaires se manifeste dans les études de Worthen, qui remet sans cesse en question le rôle de Shakespeare dans le théâtre contemporain, étudie l'autorité du texte shakespearien mais tente également d'identifier un moyen d'en sortir, en partant précisément de ce qui se passe dans le monde théâtral.

La pièce ne reproduit pas l'œuvre dramatique, mais la produit chaque fois, sans cesse, comme s'il s'agissait d'une nouvelle itération, profondément influencée par la dynamique de la pratique théâtrale. La relation entre le texte et la scène est ainsi lue à la lumière de leur interactivité, sans que le premier ne régisse «la forme et le sens de la performance» (Worthen 2003, 12), et donc sans être considéré à son origine: ce n'est donc pas la fidélité à celle-ci qui doit servir d'étalon à la pièce. Ces principes sont

cependant loin d'être appliqués dans le monde anglophone, même dans les contextes les plus expérimentaux. Il sera donc d'autant plus intéressant de comparer les réflexions de Worthen avec un contexte géolinguistique différent.

Patrice Pavis attire d'ailleurs l'attention sur un autre thème, qui mérite d'être introduit, car le paysage terminologique et conceptuel esquissé jusqu'ici l'inclut, et le lien avec l'adaptation va parfois jusqu'à se recouper. Il est évident que nous parlons de traduction: l'adaptation peut être considérée comme une traduction particulièrement libre, et vice versa, le passage d'une langue à une autre implique toujours un certain degré de transformation, de transposition, car aucun matériau n'est entièrement, 'littéralement', traduisible. Les similitudes sont poussées un peu plus loin, jusqu'à la mise en scène, afin de revenir au niveau de la structure et du sens global de la nouvelle œuvre. La traduction et l'adaptation, en effet, impliquent la formulation imaginaire d'une situation dans laquelle le texte prend un sens possible, tel qu'il détermine ensuite le développement de la 'scène', mais toujours dans une dimension matériellement irréalisée (Pavis 2018, 23). De plus, les deux opérations semblent aller ici dans une direction particulièrement intéressante, celle d'une circulation des énergies capable de permettre une analyse interprétative tant de Shakespeare (et de ses textes) que des nouveaux matériaux produits, écrits et non écrits. Un nouvel éclairage est apporté sur les textes de Shakespeare qui, par le biais de la traduction, jouent un rôle précieux dans la recherche telle qu'elle est conçue ici: un nœud, parmi les nombreux qui composent le rhizome shakespearien, certainement pris en compte par les protagonistes des expériences analysées et donc à mettre en dialogue avec eux.

Le troisième chapitre, *La scena: prospettiva inattesa dal margine*, se compose de trois sous-chapitres: le premier, *Who owns Shakespeare?*, est introductif et explicatif quant au choix de consacrer une étude aux expériences marginales dans le contexte de la production shakespearienne contemporaine; les deux autres sont respectivement consacrés au théâtre social et au théâtre dialectal, spécifiquement en Italie et lorsque l'un des protagonistes est Shakespeare.

La première partie aborde la question *Who owns Shakespeare?*, formulée par Kim Solga dans une étude sur les relations de pouvoir au sein du système théâtral londonien (2017), qui tend encore à isoler ou à ne pas légitimer les présences féminines (ou féministes) à de multiples niveaux. La question se pose donc lorsque l'enquête sur la fonction de l'auteur anglais et le capital culturel qui lui est lié est développée à partir de l'implication de sujets historiquement minoritaires, à travers des perspectives critiques spécifiques: féministes et de genre et post-coloniales, principalement. La question fondamentale posée ici, à laquelle on cherche également à répondre en recourant aux idées et aux méthodologies proposées par ces écoles de pensée, est de savoir si des sujets et des moyens d'expression traditionnellement exclus d'une relation avec Shakespeare peuvent se l'approprier, sous quelles formes et avec quels résultats.

Les expériences sélectionnées ici, pour lesquelles la possibilité d'un dialogue avec les œuvres de Shakespeare sera examinée, ont été choisies parce qu'elles partagent, bien qu'avec des différences réciproques considérables, la catégorie de la marginalité. La marge comme périphérie, donc, comme un espace (réel ou imaginaire) éloigné du centre et défini par celui-ci sur la base de l'exclusion. Ce qui (ou ce qui) réside dans les marges est retiré d'une position de privilège, celle qui est destinée à attirer l'attention parce qu'elle est immédiatement visible et capable d'imposer les conditions pour être entendu. La marge comme terrain où ce qui est minoritaire est relégué, en termes quantitatifs et en termes de distribution du pouvoir, dans un horizon peu enclin à accueillir les différences, sauf en termes d'inclusion normative et paternaliste. Mais la marge aussi comme un espace d'existence et de résistance de ces différences, selon des dynamiques qui se développent de manière articulée et qui méritent une réflexion approfondie, à partir de la prise de conscience que ce qui est périphérique ne l'est pas de manière ontologique, mais sur la base d'un processus de marginalisation hétérodéterminé. La production de la théoricienne féministe et écrivaine afro-américaine bell hooks, qui définit la marginalité «comme quelque chose de plus qu'un simple lieu de privation (...) un lieu de possibilité radicale» (1998, 68; 1991), est fondamentale dans cette perspective, sans que le concept ne devienne une 'notion mystique' (1998, 68; 1991) ou romantique («selon laquelle les opprimés vivent 'dans la

pureté', séparés des oppresseurs» 1998, 70; 1991). Au contraire, c'est un point à partir duquel il est possible de surplomber le centre, qui se confronte au centre sans chercher exclusivement à l'atteindre, dans l'abandon de la périphérie, et c'est un point à partir duquel il est possible de se comprendre non seulement soi-même, mais aussi ce centre lui-même. hooks parle spécifiquement de la condition des afro-américains, et en particulier des femmes afro-américaines, mais les projets examinés ici partagent avec cette expérience une extranéité à une position de privilège et de prédominance, au sein du champ auquel ils appartiennent: ici, celui du théâtre et celui, plus spécifiquement, du théâtre shakespearien, selon des déclinaisons qui seront examinées prochainement. Non seulement: en partant de la marge, ils revendiquent une relation d'appartenance partagée avec le centre, car «être dans la marge, c'est faire partie de l'ensemble mais être en dehors du corps principal» (hooks 1984, ix), et c'est précisément en tant que composantes du monde théâtral dans son ensemble qu'ils visent à être perçus. Shakespeare, dans ce cadre, est particulièrement fonctionnel, puisque, en vertu de son statut, il dépasse aisément les frontières sectorielles (du théâtre social et du théâtre dialectal) et se déplace ainsi vers l'extérieur.

L'un des objectifs de cette recherche est d'attribuer une considération scientifique aux expériences de Shakespeare qui sont marginales parce qu'elles sont marginalisées, un choix dicté par une conviction profonde de l'intérêt de ce qui est examiné et par la vitalité de l'échange qui peut avoir lieu grâce à la rencontre entre des perspectives et des visions différentes, entre le théâtre et l'étude académique. Shakespeare ne libère ni ne domine personne depuis une position de prestige (Desmet 1999, 3), ou plutôt, il peut potentiellement faire les deux. Ceci, compte tenu de son rôle au sein de la culture institutionnelle, à la fois académique et théâtrale, est remarquable en soi, puisque la mise en scène ne pouvait également être que cette dernière, plus immédiatement utilisable.

L'interprétation progressiste et radicale de Shakespeare, tant dans la recherche que sur scène, est loin d'être évidente: «Mais on peut se demander pourquoi des critiques voués à un changement social profond perdraient leur temps sur un auteur qui, dans l'œuvre de certains nouveaux historicistes, est dépeint comme une extension de

l'appareil d'État et un reproducteur du statu quo socio-politique» (Kamps 1999, 3). Une affirmation qui peut facilement être étendue au domaine théâtral, du moins en Italie, en substituant les critiques aux artistes, surtout lorsque ceux-ci choisissent de travailler dans des contextes non traditionnels, avec des sujets et des moyens de communication étrangers à l'habitude, et le font précisément avec Shakespeare. Des questions auxquelles on a cherché à répondre en identifiant trois domaines spécifiques: deux plus étroitement liés entre eux, et un troisième qui a émergé et s'est imposé au cours de la recherche. Le théâtre social et le théâtre dialectal ont donc été pris en considération individuellement, avec une description générale et une analyse plus ciblée de la présence de Shakespeare; pour le premier, les deux secteurs dont sont issues les études de cas, le théâtre avec les personnes handicapées et le théâtre en prison, ont également été examinés, de manière à fournir un cadre large mais spécifique dans lequel placer le second. Une perspective ouverte a également été évoquée en ce qui concerne le cadre national, qui sera poursuivi plus loin, mais les raisons de ce rétrécissement initial n'ont pas été explorées en profondeur. Si le choix du contexte italien peut sembler limitatif, il est également lié à la nécessité de circonscrire un corpus potentiellement hypertrophique et confus de productions textuelles shakespeariennes conçues pour la scène contemporaine; en outre, il permet d'identifier les points de référence culturels, théâtraux et sociopolitiques avec lesquels interagissent l'autorité et la fonction de Shakespeare et par rapport auxquels sont définis le rôle et les opportunités des groupes sociaux marginalisés et des instruments de communication.

La question du théâtre social a été examinée dans un premier temps sous un double angle: la nécessité pour la critique, mais aussi pour ceux qui étudient le théâtre, d'élargir la gamme des outils à leur disposition pour traiter le phénomène étudié, dont nous reviendrons bientôt sur la définition, et le lien avec l'évolution du théâtre au cours de la seconde moitié du XXe siècle.

Le théâtre social, tout d'abord, est l'étiquette qui a le plus et le plus durablement réussi à encadrer ce qui n'est «ni un genre ni un mouvement, mais une chaîne d'expériences traçables à un flux de processus nécessairement individualisés, mais reliés par des éléments de connotation générale» (Valenti 2014, 31). Après quelques

paragraphe de présentation de son utilisation par Claudio Bernardi (2004), un large espace a été consacré aux réflexions de l'un des plus grands historiens du théâtre italien de la seconde moitié du vingtième siècle, Claudio Meldolesi, à qui l'on attribue la paternité de l'expression "théâtres d'interactions sociales" et qui fut également le directeur artistique d'un festival du même nom (TIS - Festival dei Teatri di Interazioni Sociali). Meldolesi est intervenu à plusieurs reprises sur le sujet, notamment sur le théâtre en prison, sur une période d'une vingtaine d'années, produisant ici des réflexions très importantes.

La définition de "théâtres d'interactions sociales" est à son tour ouverte, et donc susceptible de servir de signifiant pour une tension non résolue, comme celle entre l'éthique et l'esthétique, entre le processus et le produit. Meldolesi s'exprime sur ces concepts de manière subtilement ambiguë, non pas pour être obscur ou pour éviter un nœud théorique difficile à démêler, mais précisément pour rendre compte de la présence d'une complexité inéluctable et de la nécessité de se confronter continuellement à la pratique théâtrale et à ses évolutions souvent inattendues. C'est peut-être le point qui, selon l'universitaire, est le plus utile à développer ici: les théâtres d'interaction sociale font avant tout partie du théâtre, et ils présentent des caractéristiques précises, récurrentes, parfois tirées des expériences les plus représentatives de la mise en scène du XXe siècle, et typiques d'un mouvement artistique - même s'il n'est pas entièrement «achevé» (Meldolesi 2012, 365). Les catégories de sujets sur lesquelles Meldolesi s'attarde le plus sont celles par rapport auxquelles et avec lesquelles les théâtres d'interaction sociale se sont le plus développés en Italie, même à partir de leaders illustres. Malgré le fait que l'analyse démontre la connaissance d'innombrables projets, plusieurs références à Armando Punzo et à la Compagnia della Fortezza de Volterra, ainsi qu'au travail de Giuliano Scabia à l'hôpital psychiatrique de Trieste, en compagnie de l'équipe de Franco Basaglia, ne peuvent qu'apparaître. Un cas, ce dernier, qu'il ne semble pas excessif de considérer comme un véritable jalon, si ce n'est pour l'exceptionnel pouvoir imaginaire de son symbole: la sculpture en papier mâché d'un cheval, Marco Cavallo, qui est transporté par les détenus

hors des murs de l'asile, enfin libre, et extraordinairement visible, dans les rues de la ville (Scabia et Frisaldi 2011).

En partant de ces considérations, celui qui a le plus, et de la manière la plus constante, surtout ces dernières années, traité du théâtre social, le critique et journaliste Andrea Porcheddu, propose à plusieurs reprises (2016; 2017) un élargissement de la définition initiale à travers la spécification "d'arte". Une reconnexion avec le théâtre dans son sens le plus général, qui procède dans le sens que Meldolesi avait envisagé, et qui s'écarte d'une perspective sectorielle: un élargissement du champ d'action utile, puisque l'intention est bien la compréhension des modalités de développement de la présence de Shakespeare dans une sphère, mais aussi de ses répercussions dans un cadre plus large et plus varié, l'étude, en somme, d'une interaction qui met à jour les points de friction et de rencontre.

Les origines du théâtre social ont également été soulignées dans le sens de sa relation avec l'évolution du théâtre contemporain. En général, le XXe siècle, dès ses débuts, a profondément remis en question la fonction du théâtre et le rôle de l'acteur en son sein, avec des figures de proue comme Artaud (surtout), Copeau et Mejerchol'd qui ont dicté les lignes d'un processus de repensée qui se poursuivra et s'approfondira avec Brecht. A travers les développements de ce qui est défini comme le Nouveau Théâtre (De Marinis 1987), et impliquant le Living Theatre, le Teatr Laboratorium de Grotowski, Odin Teatret (et ensuite l'ISTA, International School of Theatre Anthropology) d'Eugenio Barba, Peter Brook, et en Italie Carmelo Bene, Carlo Quartucci, et l'expérience de la conférence d'Ivrea, des principes tels que le principe anti-représentationnel sont affirmés, avec un mouvement vers la performance systématisée théoriquement par Richard Schechner, ou celui de l'implication de non-professionnels. Ces transformations sont nées au contact d'un contexte politique et social en profonde mutation, qui a croisé le tempérament ouvert par 1968: c'est l'humus d'où sont nés les groupes de base et les premières expériences précurseurs du théâtre social, et qui a vu l'un de ses plus grands fruits dans cet ensemble de pratiques dont on se souvient sous le nom d'animation théâtrale.

L'animation est développée principalement dans les écoles et avec les enfants et les adolescents, et représente l'expérience qui «met en œuvre de la manière la plus significative une intervention politique ouverte, connectée à la réalité sociale et capable d'affirmer une dimension de 'théâtralité généralisée'» (Zanlonghi 2007, 82). Ce mouvement, qui a probablement vécu son acmé symbolique avec la Conférence de Casciana Terme en 1977, a augmenté son affluence politique et civile au contact des pratiques du Théâtre de l'Opprimé du Brésilien Augusto Boal, puis a débordé sur l'explosion des expériences dans la sphère sociale dans les années 90.

C'est au cours de cette décennie que prennent forme les aspirations à un théâtre anthropologique à part entière, une définition utilisée par Piergiorgio Giacché - l'un des chercheurs les plus présents dans le débat, avec Meldolesi, Bernardi, Gerardo Guccini, Cristina Valenti, Alessandro Pontremoli, Alessandra Rossi Ghiglione, Daniele Seragnoli, Sisto Dalla Palma -, et trouve son origine dans les expériences déjà mentionnées d'«exploration d'autres cultures par un théâtre qui, entre-temps, s'est engagé à se théoriser et à s'expérimenter en tant que mode et monde "autres" que la culture et la société (occidentales) auxquelles il appartient». (Giacché 1999, 60). Lorsque le caractère actif de l'acteur précédemment exclu a été établi, il y a eu dans de nombreux cas «le passage définitif du théâtre de service à la fusion de l'altérité» (Zanlonghi 2007, 124), en particulier dans le théâtre de recherche: celui de la Compagnia della Fortezza, de Pippo Delbono, du Teatro delle Albe, avec de nombreux autres exemples à suivre qui marquent le pas de l'évolution vers un théâtre qui reste tel, même s'il se confronte à des territoires socialement marqués comme la prison, le handicap, la condition de migrant ou d'étranger, la race et la racialisation, l'école et la minorité de l'enfant et de l'adolescent ainsi que les personnes âgées, les citoyens privés de droits, d'autorité ou de pouvoir.

La valeur de ces parcours théâtraux coïncide avec la recherche qui la justifie et la fait évoluer chaque jour, et qui se base surtout sur un échange constant avec le contexte de développement. À Volterra, par exemple, où une voix s'est élevée, souvent dans un but constructif, bien que polémique, à l'encontre de celle qui veut que le théâtre soit principalement consacré au service, ou utilisé comme une forme de thérapie, l'emprisonnement et la restriction physique deviennent souvent une métaphore des

cages sociales et mentales du monde 'extérieur' et trouvent un large espace dans les spectacles, en dialogue avec les œuvres dramatiques et littéraires. S'agissant du spectacle, auquel une importance considérable sera attribuée ici, il faut également se poser le problème de son évaluation sur la base de critères renouvelés, comme Porcheddu l'a suggéré dans la citation liminaire, et comme Meldolesi l'a proposé il y a presque trente ans, à propos du théâtre en prison.

Entre la fin des années '90 et le début du nouveau millénaire, outre l'explosion des projets, les premières études et collections tentant de faire le point sur la grande explosion qui venait de les précéder ont été publiées (Pozzi et Minoia 1999; Conte 2003). Aujourd'hui, le théâtre d'artistes handicapés, prisonniers ou issus d'autres contextes marginalisés fait plus souvent partie des revues et des saisons généralistes: il suffit de penser, outre les exemples déjà cités, à Chiara Bersani, à la compagnie Berardi-Casolari, aux représentations du CETEC de Donatella Massimilla incluses dans le programme du Piccolo Teatro, et à ArteStudio, qui se produit au Teatro Argentina avec des acteurs réfugiés et demandeurs d'asile. Des exemples très différents et des résultats différents, soumis à un jugement critique qui doit être réfléchi et mis en relation avec le contexte et le professionnalisme des participants, mais qui peut et doit être là pour permettre au mouvement de se développer et à l'art théâtral de continuer à jouer son rôle.

Il est donc important que l'élaboration théorique prenne également en compte les développements internes de cet 'autre' théâtre, comme celui de la production shakespearienne examinée ici. Dans cette perspective, définir le théâtre social au sein du théâtre tout court, et considérer comme pertinente la qualité artistique du travail réalisé, est un choix qui se justifie non seulement pour des raisons historiques et artistiques, mais aussi pour répondre aux exigences présentées. Tout d'abord, l'utilisation d'outils d'analyse dramaturgiques, théâtraux et culturels stimule le dialogue avec les pratiques théâtrales des XXe et XXIe siècles; en outre, la question de départ, concernant les 'droits de propriété' shakespeariens dans le théâtre contemporain, le capital culturel et symbolique lié à Shakespeare et à ses transformations par rapport à des protagonistes et des expériences marginalisés, et d'ici par rapport à une dimension publique, rend essentielle la restitution, analysée en particulier sous la forme de la

représentation. Enfin, si, comme on l'a déjà dit, il y a une interdépendance entre le théâtre social et le théâtre d'art, il y en a aussi une entre le théâtre social et Shakespeare, qui peut se développer dans sa forme la meilleure et vraiment réciproque là où le produit esthétique est aussi pris en compte: de cette façon, nous comprendrons non seulement ce que Shakespeare peut donner aux prisons, aux handicaps, aux écoles, aux étrangers, mais aussi comment il peut être enrichi par l'expérience de la diversité.

En ce qui concerne les domaines les plus pertinents sur le plan strictement scénique, dans le théâtre en prison, mais la considération est facilement extensible, il y a un «primat du jeu, de la capacité de s'exprimer avec le corps» (Meldolesi 1994, 45), fondé surtout sur le principe de visibilité déjà mentionné: la nécessité de parler et d'être entendu, de bouger et d'être observé, d'occuper un espace et de ne pas être transparent, s'impose aux autres domaines de la pratique théâtrale. L'acteur du vingtième et du post-vingtième siècle, en outre, est celui qui expérimente d'autres rôles, pas nécessairement 'seulement' en les représentant, et c'est un attrait important pour ceux qui sont continuellement soumis à la fatigue d'une identité univoque et encombrante, telle que celle imposée par la condition marginale.

La mise en scène et la dramaturgie méritent une discussion séparée. Il est remarquable d'observer qu' «une pratique scénique née de l'avant-garde, qui remettait en cause le 'théâtre de mise en scène', a paradoxalement évolué vers un 'nouveau théâtre de mise en scène' (...) dans lequel des maîtres de grand talent laissent une trace indélébile, travaillant avec des 'non-acteurs' comme les pères fondateurs travaillaient avec des 'amateurs'» (Porcheddu 2016). Il est donc difficile pour ce rôle, encore considéré comme 'dirigeant', d'être assumé par des non-professionnels, ou même par des professionnels appartenant à des catégories marginalisées. Il peut y avoir des cas de collaboration étroite entre le réalisateur et les acteurs, de production participative du spectacle, mais le rôle tend à rester figé là où il a toujours été. Enfin, la dramaturgie est le point central de cette réflexion: dans de nombreux cas, y compris ceux qui seront analysés en détail dans les chapitres suivants, le processus de création implique une action de composition par des détenus ou des personnes handicapées. Il peut arriver que le matériel dramaturgique soit produit directement par écrit par les acteurs, comme

dans le cas de *Un'isola nel carcere di Vigevano*, puis intégré dans la structure du spectacle; ou bien il peut arriver que l'on procède à une écriture scénique, et que le matériel développé à travers les improvisations et les exercices d'atelier soit inclus dans le spectacle sans un passage très formalisé sous forme de scénario. Enfin, il est également possible que des acteurs et d'autres personnes participent activement à la traduction d'un texte et, par conséquent, au moins en partie, à son remaniement dramaturgique, comme cela se produit souvent dans des contextes de détention prolongée tels que Rebibbia et Volterra.

Ensuite, deux domaines du théâtre social ont été spécifiquement abordés, ceux auxquels les études de cas font référence, qui ont été identifiés sur la base d'un dialogue toujours interactif et ouvert entre la théorie et la pratique, entre la situation générale et les projets individuels. Le choix d'examiner des exemples issus de domaines différents s'explique par la nécessité d'éviter une segmentation excessive, qui ne rendrait pas compte du phénomène dans sa globalité et des réflexions que peut susciter la comparaison. Au fil des années, on ne compte plus les invitations à considérer les théâtres de l'interaction sociale dans leur dynamique commune, plutôt que de s'enfermer dans des juxtapositions entre le théâtre 'et' autre chose, qu'il s'agisse du handicap, de la prison, de l'adolescence, de la toxicomanie.

Le théâtre avec les personnes handicapées et le malaise psychique est abordé à partir des mouvements qui, dans les années 60 et 70, ont accompagné ceux pour les droits civiques, surtout aux États-Unis; de là s'est développée une branche d'études appelée Disability Studies, qui a favorisé la conversion du paradigme médical au paradigme social. Alors que le premier définit le handicap comme un état pathologique individuel, sans considérer les conditions externes qui compliquent la vie de la personne handicapée, la rendant ainsi, pour le second «comme le genre, la race et la classe, le handicap est (...) compris comme une catégorie sociale» (Johnston 2016, 18). Partant du modèle social, il y a ensuite eu des évolutions ultérieures, conduisant à une conception culturelle, agissant également au niveau de la revendication de son statut partagé comme base de la croissance d'une communauté politique (Johnston 2016, 19).

C'est sur cette base que se structure la relation avec la production culturelle, puisque, dans ces domaines, l'objectif est le développement de nouvelles formes représentatives du handicap et des artistes handicapés, capables de montrer leur valeur et leurs possibilités expressives. Le théâtre, en outre, a un rôle privilégié dans cette perspective, puisqu'il garantit, par sa nature même, la possibilité d'un espace participatif pour les acteurs et le public, et donc d'une communication directe et physiquement partagée des contenus et des messages. Ainsi, des expériences théâtrales très diversifiées se développent, dans lesquelles les personnes handicapées participent activement en tant que protagonistes.

D'innombrables entreprises, groupes et artistes individuels évoluent dans ce domaine à l'échelle mondiale. Seule une brève étude du phénomène a été réalisée, dans le but principal de mettre en évidence précisément cette diffusion et la multiplicité de ce qui est produit - aspects utiles pour encadrer la sphère italienne plus restreinte et, par la suite, celle des pièces shakespeariennes, et pour fournir un système de référence pour l'analyse de l'étude de cas choisie. Sur la base de ce qui a été illustré dans la section précédente, les projets dont l'objectif est de produire des spectacles pour le public et de favoriser la professionnalisation des participants ont été considérés en particulier, même s'il faut toujours réitérer la difficulté de distinguer entre les projets entièrement à but thérapeutique et ceux entièrement à but artistique.

Les projets examinés provenaient principalement des États-Unis, où le phénomène est né, et les plus célèbres d'Inde, d'Afrique du Sud, d'Australie et du Royaume-Uni. La France mérite un rôle de premier plan, puisqu'en 1978, à Roubaix, à la frontière entre la France et la Belgique, la Compagnie de l'Oiseau Mouche a fait ses débuts, devenant professionnelle en 1981, composée uniquement d'acteurs présentant un handicap intellectuel et psychique et sans directeur permanent. Ce dernier est mis en œuvre dans le but de «favoriser la rencontre avec des artistes de disciplines artistiques différentes et de cultiver la pluralité des perspectives esthétiques» (Compagnie de l'Oiseau-Mouche, Le projet. 14/06/2021), et se développe sur le long terme, à travers un échange avec la compagnie aussi lent et approfondi que possible.

Antonio Viganò, directeur de l'Accademia Arte della Diversità, a mis en scène trois spectacles depuis 1995, et c'est certainement le modèle pour le projet de Bolzano.

Plusieurs cas d'expériences de théâtre italien qui se sont développées au contact du handicap et de la détresse psychique ont également été présentés. Parmi les plus célèbres, citons la Compagnia Pippo Delbono et la Società Raffaello Sanzio, qui font partie du théâtre de recherche et ne traitent pas ces questions de manière fixe et stable. Citons également l'Accademia della Follia de Claudio Misculin, la Lenz Fondazione, Nanni Garella et la compagnie de théâtre de prose Arte e Salute à Bologne, Alessandro Garzella et l'association Animalì Celesti/teatro d'arte civile à Pise, et l'action d'Enzo Toma avec le Teatro Kismet OperA à Bari.

Cela a conduit à l'illustration d'une enquête sur le théâtre shakespearien en comparaison avec le handicap, motivée par le désir de comprendre si *Othello Circus* est un *unicum*, ou en tout cas un cas plutôt isolé dans le théâtre en comparaison avec le handicap et le malaise, ou si l'on peut aussi parler dans ce cas d'une 'chaîne d'expériences' individuelles mais insérées dans un flux, individuelles mais tissées dans une intrigue commune. Il en ressort une image dans laquelle Shakespeare est certainement présent, dans une variété de formes et de modes qui fait écho à celle du théâtre conventionnel. La continuité, déjà mentionnée, avec ce dernier est également évidente en ce qui concerne cet aspect: les pièces ne sont pas interprétées, révisées, relues, selon des caractéristiques stylistiques pouvant être attribuées de manière univoque au 'genre' du 'théâtre avec des personnes handicapées', mais peuvent être abordées en fonction des tendances et de l'hétérogénéité de la scène contemporaine. La réduction est une pratique très répandue lorsqu'on se confronte aux pièces shakespeariennes et que l'on choisit de préserver le texte, comme dans le cas de Luca Giacomoni, qui travaille en France à une version d'*Hamlet* avec des patients psychiatriques. Toujours en France, la Compagnie de l'Oiseau-Mouche a monté, en 2006, *Roi Lear*: la metteuse en scène Sylvie Reteuna a choisi Shakespeare pour une production où les acteurs de la compagnie ont également travaillé avec des acteurs extérieurs. L'Atelier Catalyse, dirigé par Madeleine Louarn, a produit *Le Jeu du Songe* d'après *A Midsummer Night's Dream* en 1999, toujours en compagnie intégrée.

A Different "Romeo and Juliet" a été mis en scène par Jenny Sealey, directrice artistique de la Graeae Theatre Company, pour un projet du British Council en collaboration avec le Dhaka Theatre of Bangladesh et l'un de ses fondateurs, Nasiruddin Yousuff. Pour cette production, qui s'inscrit dans le cadre de l'ensemble d'initiatives 'Shakespeare Lives' visant à marquer le 400e anniversaire de la mort du dramaturge, une compagnie composée de personnes handicapées physiques et de sourds, sans formation préalable au théâtre ou à la comédie, a été créée. Entre 2019 et 2021, Sealey a également réalisé *The Tempest: Swimming for Beginners*.

Parmi les Italiens, citons le Shakespeare de Claudio Misculin, d'abord avec Velemir, puis avec l'Accademia della Follia, ceux de la Lenz Fondazione, avec l'actrice Barbara Voghera, du LaLut de Sienne et de la Val d'Elsa, avec la Compagnia dei Girasoli. La valeur attribuée à Shakespeare apparaît clairement en filigrane de nombreuses déclarations des protagonistes, qui rendent explicite la nécessité d'une comparaison avec des œuvres considérées comme de grande valeur afin de démontrer les larges possibilités des acteurs handicapés et de l'inconfort psychique. Dans cette perspective, Shakespeare et ses productions ont un caractère légitimant, car ils sont considérés comme capables de faire ressortir les talents non évidents de ceux qui sont rarement reconnus pour leur talent. D'autres réflexions qui ont été explorées concernent la soi-disant "pureté" des acteurs, le caractère brut de leur présence sur scène, l'absence supposée de structures préformées; et la dimension de visibilité, acquise par des personnes qui sont généralement contraintes à l'obscurité également grâce à Shakespeare. Se mettre en scène à travers Shakespeare, et en même temps amener Shakespeare sur la scène avec soi, est déjà, dans cette perspective, un acte transformateur, le renversement d'une dynamique d'invisibilisation ou, au contraire, d'observation morbide et non consensuelle.

En ce qui concerne le théâtre en prison, le schéma est à peu près le même: présentation du phénomène, panorama international et italien, présence de Shakespeare dans la production à trois cent soixante degrés. Depuis des siècles, les informations ne s'échappent pas toujours, et même rarement et dans des cas très précis, des murs de la prison pour circuler dans le monde extérieur, mais il est possible de se

faire une idée de ce qui s'est passé, au moins au cours des dernières décennies, grâce aux témoignages de ceux qui ont connu directement le microcosme carcéral, ou sur la base de ce qui s'est de toute façon passé, en raison de sa notoriété et de son importance. Il est certain que la nouvelle concernant la circulation illégale d'un volume des *Complete Works* de Shakespeare parmi les prisonniers de la prison sud-africaine de Robben Island, dont Nelson Mandela, appartient à cette dernière catégorie, tandis que, sur le plan expressément performatif, le cas le plus frappant, capable de stimuler l'attention des critiques et des spectateurs, n'est autre que Samuel Beckett. Le San Quentin Drama Workshop a été fondé dans la prison californienne du même nom dès 1957: le premier texte mis en scène à l'intérieur de l'institution était encore *Waiting for Godot*, extrêmement pertinent en prison pour son insistance sur le thème de l'attente. Le sommet suivant a été atteint à Berlin, théâtre d'une rencontre historique avec le dramaturge irlandais lui-même qui, après avoir dirigé Cluchey en 1977, a travaillé avec tous les acteurs du San Quentin Drama Workshop dans la trilogie connue sous le nom de Beckett dirige Beckett au cours de la saison 1984-85.

En Italie, les premières expériences connues remontent à la fin des années 1970. L'un est celui de Gigi Conversa, dans la prison pour mineurs de Casal del Marmo, entre 1976 et 1977; puis il y a le cas, à peine connu, de la poétesse et artiste Patrizia Vicinelli, emprisonnée à Rebibbia à la fin des années 1970, qui a composé et mis en scène une version de *Cendrillon* avec des codétenus. Non seulement ces deux cas, mais toute l'évolution du théâtre dans un sens éthique et social est liée au tempérament anti-autoritaire des années 1960 et 1970, qui a produit en France, par exemple, l'action et les réflexions sur l'institution carcérale de Michel Foucault et du GIP. D'où, en Italie, l'entrée de l'art dans les prisons, qui se manifeste depuis les années 1980: Antonio Turco, éducateur, a inauguré son intervention théâtrale à Rebibbia en 1982, Luigi Pagano, metteur en scène, l'a fait à Brescia en 1984, Carte Blanche, avec Armando Punzo, travaille à Volterra depuis 1988, Donatella Massimilla est active à Milan depuis 1989, Riccardo Vannuccini et Alba Bartoli, avec ArteStudio (jusqu'en 2001 TeatroStudio), ont toujours été présents à Rebibbia depuis le début des années 90, Puntozero a commencé à fonctionner dans le I. P.M. "Cesare Beccaria" à Milan en 1996.

S'ensuit le succès à grande échelle de la Compagnia della Fortezza, lauréate d'innombrables prix de la critique généraliste, dont deux prix UBU pour le meilleur spectacle de l'année. La véritable sensation médiatique, cependant, est obtenue par le cinéma. En effet, les frères Taviani ont réalisé *Cesare deve morire*, avec lequel ils ont remporté l'Ours d'or au Festival international du film de Berlin en 2012: le film suit la production et la mise en scène dans la prison de Rebibbia de *Julius Caesar* de Shakespeare, interprété par les acteurs-détenus participant à l'atelier organisé par Fabio Cavalli dans le quartier G12 - Haute sécurité. En 2011, le Coordinamento Nazionale Teatro in Carcere (Coordination nationale du théâtre en prison) a été fondé, réunissant une quarantaine d'associations et de groupes actifs dans le domaine dans le but de créer un espace de comparaison, de débat et de collaboration.

Actuellement, «au moins quatre-vingt-dix opérateurs individuels et associations» (Storani 2019, 151) travaillent dans les prisons italiennes; la plupart des projets sont dédiés aux hommes, qui représentent environ 96% de la population carcérale totale, mais il existe désormais des expériences de longue date dans les pénitenciers ou les sections pour femmes (Le donne del muro alto à Rebibbia; ManiPhesta Teatro à Pozzuoli, qui n'est plus actif aujourd'hui) et, autre minorité, dans les institutions pour mineurs (Puntozero à Milan, Officine Ouragan à Palerme, Teatro del Pratello à Bologne).

Pour replacer ce phénomène dans un cadre plus large, une histoire remontant à plusieurs décennies, et un point de comparaison utile avec la situation italienne, est celle du théâtre en prison au Royaume-Uni, profondément ancré au niveau institutionnel et faisant partie des activités de traitement des institutions. Il convient de mentionner en particulier des groupes tels que Clean Break Theatre Group, Geese Theatre Company, Escape Artists, formés par d'anciens détenus et qui ne sont plus actifs, mais le niveau de reconnaissance de la discipline est également attesté par l'existence, depuis maintenant trent ans, d'un centre de recherche entièrement consacré au théâtre en prison à l'université de Manchester, Le TiPP (The Theatre in Prisons and Probation Research and Development Centre), fondé en 1992 par James Thompson et Paul Heritage. Un regard plus attentif sur les particularités des situations britannique, et anglaise en particulier,

et italienne est fourni par Paola Iacobone, chercheuse et directrice de prison, qui a mené une étude comparative entre les deux pays (2020).

Sur la base des résultats produits pour la recherche "Théâtre et Prison en Europe", la Suède, l'Allemagne et l'Autriche semblent avoir une situation similaire à celle de l'Italie, très variable en ce qui concerne la formation des animateurs d'ateliers et l'organisation du travail, plus confuse et moins orientée qu'en Angleterre. En Grèce, bien que le théâtre n'ait fait son apparition dans les prisons dans le cadre de projets organisés et assez répandus que récemment, le panorama est vivant et varié; nombre des projets les plus actifs sont développés dans des contextes particuliers (prisons pour mineurs, sections spéciales pour anciens toxicomanes, hôpitaux pénitentiaires) et le travail des artistes, pour la plupart des professionnels de la scène, est dans la grande majorité des cas non rémunéré, mais presque exclusivement bénévole.

En France, ces dernières années, l'expérience d'Olivier Py, metteur en scène confirmé et directeur du Festival d'Avignon, qui a lancé un projet d'atelier dans la prison d'Avignon-Le Pontet en 2014, se distingue certainement. Il existe également d'innombrables autres activités, notamment celles mises en scène au Théâtre Paris Villette dans le cadre du festival dédié "Vis-à-vis", qui en est à sa troisième édition en janvier 2020. Des œuvres de longue haleine y ont été présentées, comme celles de la prison de Meaux, située au nord de Paris, dont le projet dirigé par Hélène Ollivier, doctorante à l'Université Paris-Nanterre, metteuse en scène et comédienne de la compagnie La Corde sensible, consacré aux *Euménides* d'Eschyle, qui a débuté fin octobre 2021. Une autre expérience de plus d'une décennie est celle de Sylvie Nordheim, active depuis 2010 à Fleury-Mérogis et Fresnes: les spectacles qu'elle met en scène ont été présentés à l'Odéon-Théâtre de l'Europe. Au-delà des frontières continentales, compte tenu de l'impossibilité de présenter un tableau quelque peu exhaustif, nous ne pouvons manquer de mentionner au moins deux cas: celui des États-Unis, et celui du Brésil, pour l'importance des pratiques du Théâtre de l'Opprimé conçues par Augusto Boal.

Ce panorama international est utile pour faire ressortir certaines particularités de la situation locale italienne, qui se greffent sur celles du théâtre social: l'intervention

généralisée des professionnels de la scène, la forte propension artistique, le désir d'émerger et de sortir d'un circuit restreint, la tension vers le spectacle semblent évidents. Un autre thème majeur s'y mêle, celui de la collaboration avec l'institution. Il existe un protocole d'accord signé en 2013 entre l'administration pénitentiaire et la Coordination nationale du théâtre en prison, dans le but de promouvoir de manière plus organique les activités d'étude, de recherche et de coordination du théâtre en prison. De nombreux artistes, cependant, déclarent ouvertement leur opposition à l'existence même de la prison, ou à son mode de fonctionnement, une position qui les pousse à agir avec l'intention «de déflagrer l'institution totale et d'agir presque comme un antidote aux problèmes et aux contradictions du monde carcéral» (Iacobone 2020, 152). La question reste particulièrement difficile, voire impossible, à démêler; et l'entrée de Shakespeare en prison, par le biais du théâtre, ne fait que la compliquer. Le spectacle associé à son nom, lié à une culture profondément institutionnelle, renforce la prison en tant qu'instrument visant à «contenir, punir, observer, normaliser et réhabiliter» (Iacobone 2020, 135), mais il peut également fonctionner dans un système d'alliance avec des formes plus ou moins radicales de transformation, ou du moins de remise en question.

La présence de Shakespeare est extrêmement pertinente dans les projets de théâtre dans les prisons américaines, comme le montrent également les noms de huit des parcours théâtraux anglophones recensés par une autre plateforme web, The Prison Performance Network. L'exemple le plus célèbre est Shakespeare Behind Bars, actif dans le Michigan et le Kentucky, auquel est également consacré un documentaire du même nom (réalisé par Hank Rogerson), présenté au Sundance Film Festival en 2005; son fondateur et directeur de production, Curt L. Tofteland a également fondé, avec le spécialiste de Shakespeare Peter Holland et le dramaturge et directeur exécutif Scott Jackson, le 'Shakespeare in Prisons Network' à l'université de Notre Dame, qui a lancé l'initiative "International Shakespeare in Prisons Conference", qui en est à sa quatrième année entre 2020 et 2021. Il y a aussi le programme Shakespeare in Prison organisé par la Magenta Giraffe Theatre Company de Détroit, et le projet Prison du QSE australien (Queensland Shakespeare Ensemble). C'est à ce dernier que Rob Pensalfini consacre une

partie de son ouvrage *Prison Shakespeare. For These Deep Shames and Great Indignities*, après avoir brièvement reconstitué l'histoire du phénomène depuis les premières expériences des années 1980, et avant d'aborder la délicate question des raisons de la présence si répandue de Shakespeare en prison. Dans les rangs des universitaires qui se sont récemment consacrés à Shakespeare en prison, il est également important de mentionner Niels Herold, de l'université d'Oakland.

En Italie, Shakespeare est largement exploité, comme le mentionne Storani (2019, 167) et comme en témoigne une rapide étude de la collecte de données sur vingt-cinq compagnies travaillant en prison publiée dans *Recito dunque sogno* (Pozzi et Minoia 2009). Nous citons les cas du Teatro Metropopolare, dirigé par Livia Gionfrida, qui a présenté une trilogie shakespearienne à la sauce pop; évidemment, de la Compagnia della Fortezza et de la Compagnia dei Liberi Artisti Associati de Rebibbia, qui ont maintes fois abordé Shakespeare en empruntant des voies de production artistique vieilles de plus de dix ans; et la liste pourrait encore s'allonger.

Là encore, les raisons d'un choix largement partagé sont nombreuses et variées. Parmi les plus répandues, la question du défi que représente le fait de s'attaquer à Shakespeare, tant pour eux-mêmes que pour des acteurs restreints, ressort des propos de nombreux praticiens du théâtre. De plus, certains sujets stimulent la curiosité des comédiens, par rapport à la situation spécifique dans laquelle ils évoluent.

La situation italienne peut sembler similaire à la situation française, notamment en raison de l'exemple d'Olivier Py, qui a choisi de travailler, jusqu'à présent, principalement sur Shakespeare. En réalité, si l'on considère le festival "Vis-à-vis" comme un recueil (non exhaustif) d'expériences, le tableau est plus complexe: Shakespeare n'est jamais mentionné, et les préférences vont à d'autres auteurs, comme les classiques grecs. Presque paradoxalement, en revanche, en Grèce, de nombreux projets de théâtre en prison tendent à se concentrer davantage sur les biographies des détenus et n'exploitent pas les textes dramatiques.

En Angleterre, dans le reste du Royaume-Uni et en Irlande, les initiatives théâtrales consacrées uniquement à Shakespeare ne semblent pas jouer un rôle aussi important qu'aux États-Unis, bien que leur présence soit évidemment pertinente: on se

souvent des expériences de Cicely Berry, de la Royal Shakespeare Company, dans certaines prisons anglaises dans les années 1980, du film de *Mickey B.*, déjà mentionnée, du projet "Let's Change the Story: Shakespeare in Prison", destiné aux femmes détenues ou ex-détenues et organisé par Charlotte Scott, de l'université Goldsmith, et les projets de théâtre en prison de London Shakespeare Workout. La trilogie Shakespeare mise en scène par Phyllida Lloyd pour le Donmar Warehouse mérite une mention spéciale, ne serait-ce que pour la qualité du produit et le caractère innovant du processus: les principaux interprètes sont des femmes professionnelles, mais les pièces se déroulent en prison et le projet a été élaboré en accord et en collaboration avec un certain nombre de prisons pour femmes.

Le troisième sous-chapitre de cette section est enfin consacré au théâtre dialectal, et à la présence de Shakespeare dans cette sphère.

Le rapport entre l'italien et le dialecte dans la sphère théâtrale est esquissé historiquement, à partir de la période humaniste-Renaissance. D'une part, à cette époque, le théâtre tente de se rapprocher de la réalité, en expérimentant la langue et les dialectes; d'autre part, surtout en ce qui concerne la production tragique, le respect des diktats de la langue littéraire toscane est concilié avec les exigences de la page écrite. Cette dichotomie entre les formes dramaturgiques est encore accrue d'un côté, celui du public: tendant à susciter l'intérêt et l'appréciation des spectateurs les premiers, enclins à s'adresser aux lecteurs les seconds. La distance entre les deux atteindra son point extrême au XVII^e siècle, avec l'explosion définitive de la Commedia dell'Arte et l'abandon presque radical de l'écrit. A partir de là, la situation n'a guère changé radicalement, au-delà d'expériences individuelles d'écriture dramaturgique de pièces en dialecte, comme celle de Goldoni. Pendant le fascisme et dans la période qui a suivi la Seconde Guerre mondiale, la figure centrale de la réflexion sur le langage théâtral, associée bien sûr à la praxis, a été sans aucun doute Eduardo De Filippo qui, suivant l'exemple de son père, Eduardo Scarpetta, a expérimenté l'utilisation de l'italien et du dialecte de différentes manières tout au long d'une longue et prolifique carrière. Même avec quelques fluctuations, la propension à une langue avant tout communicative, compréhensible, demeure: l'italien, tant qu'il est livresque et littéraire, et donc avant

l'avènement de la langue d'usage moyen, ne peut avoir ces caractéristiques, contrairement au dialecte. Par la suite, et dans d'autres zones géographiques, on trouve les expériences expressionnistes de Dario Fo et Giovanni Testori, qui ne visent pas la représentation réaliste d'un dialecte spécifique, mais utilisent principalement des éléments de la plaine du Pô, pour l'un, et du Milanais-Brianzolo, pour créer des langues radicalement 'autres' par l'artifice.

Si ces deux noms marquent les années 60 et 80, alors, mais aussi au même moment et dans des zones différentes, les dialectes sont quasiment absents de la scène italienne, dans un contexte linguistique qui voit désormais l'affirmation de l'italien (d'usage moyen ou néo-standard) comme la langue parlée par excellence dans la péninsule. D'une part, les compagnies, professionnelles et amateurs, le plus souvent comiques, produisant du «théâtre dialectal» (D'Achille 2012, 354) dans une tonalité réaliste-barbare n'ont jamais disparu. En revanche, ce qui pour D'Achille est le «théâtre en dialecte» expérimente un patrimoine culturel-linguistique dont l'utilisation est variée et diversement motivée, et qui peut donner lieu à de multiples interprétations. Cela ne veut pas dire que le discrédit profondément ancré envers les dialectes, considérés comme les langues des classes inférieures peu ou pas éduquées, a disparu, ni que l'on ignore le stigmate qui affecte les dialectes du sud (ou les dialectes locaux et régionaux) dans une plus grande mesure que ceux du centre et du nord, dans une dimension d'inégalité qui a toujours été présente dans la péninsule. La complexité de la question rend toutefois nécessaire de l'aborder sous ses différentes facettes, à commencer par les choix individuels des réalisateurs et des artistes lorsqu'ils optent pour le dialecte dans leurs productions.

Une utilisation en termes conflictuels d'un dialecte différent du dialecte national est celle d'Enzo Moscato, à Naples. Plus au sud, la position de Davide Enia, qui considère l'italien comme une langue manquant de la maturité nécessaire pour exprimer un certain degré de poignance symbolique, est intéressante. Toujours en Sicile, on ne peut manquer de mentionner l'expérience d'Emma Dante, lauréate de plusieurs prix au niveau national et international, avec des textes et des performances entre l'italien et le dialecte de Palerme. C'est un autre représentant important de la culture insulaire,

Andrea Camilleri, qui affirme que l'unification linguistique effective, qui a eu lieu par le biais de la télévision, a produit un italien aplati et standardisé parce qu'il est substantiellement déconnecté des dialectes et de la langue des périphéries, la langue ouvrière et sous-ouvrière, la langue paysanne. Il y a aussi Saverio La Ruina, un Calabrais de Castrovillari, où il a fondé en 1992 la compagnie Scena Verticale avec Dario De Luca de Cosenza. Le choix du monologue, qui unit les spectacles par ailleurs très différents, si ce n'est pour leur affluence civile, d'Enia et de La Ruina, se retrouve dans les productions de l'un des plus célèbres représentants du théâtre narratif et du théâtre en dialecte nordique de ces vingt dernières années, à savoir Marco Paolini.

Enfin, il était nécessaire de consacrer un espace spécifique à la tradition scénique napolitaine, et en napolitain, qui présente des traits particuliers et à laquelle appartient l'étude de cas examinée. À Naples, pour commencer par la dimension extra-théâtrale, De Blasi (2012) affirme que les gens n'ont jamais cessé de parler dialecte: la ville a maintenu une certaine continuité d'habitation au cours du dernier siècle, sans s'étendre de manière exponentielle comme d'autres grands centres, englobant des territoires et non de nouveaux habitants alloglottes au point d'affecter la transformation linguistique. Le dialecte des nouvelles générations est certainement différent de celui des anciennes, contaminé par les plus grands contacts avec le monde extérieur qui passent par les médias de masse (internet et les réseaux sociaux en tête), mais aussi le cinéma et la musique; néanmoins, c'est une langue largement parlée, répandue, présente à différents niveaux dans la vie quotidienne des gens. En outre, la langue napolitaine est le protagoniste d'une évidente expansion populaire depuis des décennies, au-delà des frontières de la ville et de la région.

En ce qui concerne le théâtre, Davide Iodice est certainement l'un des représentants les plus intéressants d'une scène urbaine qui n'a jamais cessé de produire de grands protagonistes également au niveau national, parmi lesquels, dans le théâtre de recherche, Moscato, Annibale Ruccello, Manlio Santanelli. Un autre acteur-auteur emblématique de la seconde moitié du XXe siècle, originaire de la Campanie et du grand Sud (sa première formation a eu lieu à Foggia), sera bientôt ressuscité pour sa contribution au théâtre shakespearien et pour figurer parmi les maîtres reconnus de

Davide Iodice: Leo de Berardinis. Toujours dans les années 90 et à partir de 2000, des expériences radicales avec le dialecte, dans un mélange d'actualité et de modèles baroques, s'affirment tant en ce qui concerne les textes originaux que les réélaborations de classiques ou d'autres compositions: on peut citer Mimmo Borrelli et Ruggero Cappuccio.

Dans ce domaine, le choix de ne pas utiliser l'italien pour traduire les *blank verse* shakespeariens, s'il n'est pas particulièrement répandu en termes quantitatifs, l'est certainement en termes de qualité et de notoriété de certaines productions, très récentes ou non, qui ont été examinées.

On ne peut que commencer par les réécritures de Giovanni Testori, avec *Ambleto* et *Macbetto* de la Trilogia degli Scarrozzanti, qui sont bien au-delà des traductions canoniques. À l'autre bout de la péninsule, *Troppu trafficu ppi nenti*, mis en scène à Catane en 2000 (Rassegna Estate catanese - Sole Voci), dirigé par Giuseppe Dipasquale, est basé sur une traduction de Dipasquale lui-même et d'Andrea Camilleri, qui collaborera également à un projet ultérieur sur *The Tempest* (2006), traduit dans un mélange d'italien - basé sur la structure syntaxique sicilienne - et de dialecte, selon le personnage concerné. Plus récente et ayant connu un énorme succès, également au niveau international, est *Macbettu*, mise en scène par Alessandro Serra: lauréate du prix Ubu 2017 de la meilleure pièce de l'année, elle est basée sur la traduction de la tragédie du régicide écossais en sarde barbadien logudorais, par l'acteur Giovanni Carroni.

En se rapprochant de Iodice, en revanche, la référence à Eduardo qui, pour la série Einaudi Writers translated by writers, a traduit en 1984 *The Tempest* dans un napolitain du XVIIIe siècle, mais adapté, selon ses propres dires, à l'époque contemporaine, est une évidence. C'est le modèle par excellence de la traduction shakespearienne en dialecte, celui que tout auteur ou metteur en scène prend en considération - même pour s'en écarter - lorsqu'il s'aventure dans un nouveau processus de transformation linguistique.

C'est précisément le texte de base utilisé par les prisonniers-acteurs de Rebibbia pour leur *Tempête*, mise en scène entre 2004 et 2006, l'une des nombreuses expériences shakespeariennes qui voient, derrière les barreaux, l'utilisation des idiomes

natifs des interprètes. Avant cette occasion, la traduction de De Filippo n'avait été mise en scène que deux fois: dans la transposition pour marionnettes de la Compagnia Carlo Colla, conçue pour la Biennale de Venise de 1985, qui utilisait un enregistrement récité par Eduardo lui-même, et, curieusement, dans la prison d'Arezzo, en collaboration avec le Teatro Popolare d'Arte de Gianfranco Pedullà, en 1997.

La large présence du dialecte napolitain dans les contextes carcéraux - qui sont principalement ceux des prisons, comme Volterra, ou des quartiers de haute sécurité, où sont détenues les personnes condamnées à de longues peines, principalement pour des délits liés au crime organisé - va de pair avec la présence de De Filippo et la tendance à trouver un lien entre le dialecte napolitain et l'anglais élisabéthain, entre Naples et Shakespeare, qui est répandu bien au-delà de la prison. La première association connue a été faite par Benedetto Croce, en 1919, mais c'est sur la scène que l'attention doit nécessairement se porter. Depuis 1994, *Shakespea Re di Napoli* est mis en scène par Ruggero Cappuccio: les sonnets du Barde rencontrent un cadre et un langage baroques, proches de l'œuvre de Basile. Il ne faut pas oublier non plus les expériences de Leo de Berardinis et Perla Peragallo, avec *King Lacrema Lear Napulitane* (1973) et, en 1990, avec *Totò, principe di Danimarca*.

Beaucoup plus récente, mais toujours axée sur la coexistence et le rapport entre d'innombrables traditions, la pièce *Hamlet Travestie* de Punta Corsara, présentée comme étude en 2013: le dialecte utilisé par les personnages est fortement expressif, de sorte que non seulement le décor et les références scéniques renvoient à la dimension quotidienne du malafide de la ville, pour le critiquer, mais aussi l'outil linguistique contribue à une forte connotation locale.

Il est donc clair que des signes encourageants montrent que le théâtre dialectal, y compris le théâtre shakespearien, est effectivement devenu actif non seulement à l'échelle nationale, mais aussi à l'échelle internationale. En outre, l'adaptation à une dimension locale, au lieu de rétrécir les horizons, semble fonctionner dans le sens inverse, car elle fait ressortir des éléments de nouveauté et de spécificité. Il est également intéressant de noter que la tension générée par la confrontation entre une œuvre littéraire canonique et une tradition culturelle et linguistique généralement

marginalisée se retrouve également dans le cadre des productions de Shakespeare dans des contextes post-coloniaux: de manière spéculaire, la traduction de Shakespeare favorise la reconnaissance du dialecte comme langue littéraire et vise à contrecarrer son exclusion du monde des lettres et de la culture reconnue.

Par la suite, un chapitre spécifique a été consacré à chaque expérience théâtrale sélectionnée, se déroulant généralement selon une structure commune: présentation du projet, de ses protagonistes et des raisons de son choix; analyse du scénario, et donc de la manière dont le texte shakespearien a été utilisé, entre autres, comme source; et interprétation du spectacle sur la base d'éléments déduits de cette analyse et de celle du spectacle.

Pour *Otello Circus (Da vicino nessuno è normale: Otello Circus)*, de la compagnie La Ribalta/Accademia Arte della Diversità de Bolzano, a brièvement retracé le parcours de Viganò et Guerra, avec un espace important consacré aux désormais nombreuses productions auxquelles ils ont contribué ensemble pour l'Accademia Arte della Diversità. Comme nous l'avons déjà mentionné, la formation du premier a commencé à Merate, dans la province de Lecco, et s'est poursuivie à l'école d'art Piccolo Teatro de Milan et à l'école Jacques Lecoq de Paris. Il ne s'inscrit pas au cours pour acteurs, son ambition cachée: son expérience dans un groupe de base et son intérêt pour le renouveau politique par le théâtre, développé dans la ferveur des années 1970, le poussent vers une carrière d'opérateur de théâtre. La voie du théâtre pour enfants, en continuité avec le tempérament politique et culturel dans lequel il s'est formé, a uni Viganò à Paola Guerra, qui, depuis les années 90, réalise des projets dans les écoles de sa ville natale de Bolzano. Au début de la décennie précédente, sa formation d'actrice avait été liée en particulier au Teatr Laboratorium de Grotowski, d'abord avec un stage et une fréquentation de l'institut du même nom en Pologne, puis avec les séminaires de recherche du groupe L'Avventura, à Volterra, auxquels participait notamment Armando Punzo.

En 2012, les chemins des deux professionnels convergent dans la fondation de l'Académie, qui réunit également la compagnie de Viganò, sous le nom de 'Teatro La

Ribalta - Kunst der Vielfalt', c'est-à-dire la traduction allemande de Accademia Arte della Diversità. Une autre caractéristique fondamentale du groupe, composé d'artistes engagés et rémunérés pour leur travail, est en fait la particularité d'être situé dans une ville et une région bilingues: bien que le processus de création se déroule en italien, de nombreux acteurs sont de langue maternelle allemande, et les spectacles ont été traduits dans cet idiome à maintes reprises au fil des ans, afin d'être plus utilisables sur le territoire. Cette ouverture à l'internationalisation s'est ensuite traduite par le développement de versions espagnole, française et anglaise de certains spectacles. Un autre aspect fondamental du parcours de l'Académie est la disponibilité d'un espace où les répétitions et les ateliers peuvent se dérouler quotidiennement: le T.raum, ouvert en 2014 et situé dans un hangar à la sortie du centre-ville.

Après un bref aperçu des productions de la compagnie, *Otello Circus* (2018) a été analysé en détail, à partir de sa conception et de son inscription dans le parcours de la compagnie. Le chapitre *Tra musica e parola, una realtà violenta* a été divisé en plusieurs sous-chapitres. La scrittura scenica dello spettacolo e la sua traccia materiale: analisi del copione a été consacré au remaniement de la tragédie shakespearienne, visant à en faire ressortir les sentiments dominants et découlant du dialogue avec l'opéra de Giuseppe Verdi; des parties de ce dernier sont intégrées dans la dramaturgie de la pièce et sont souvent interprétées en présentiel par l'orchestre Allegro Moderato.

Le scénario, fourni par la responsable de la Ribalta/Academia Arte della Diversità, Martina Zambelli, et enregistré auprès du SIAE comme étant celui d'Antonio Viganò, présente *Otello Circus* comme une pièce en un acte. Il est composé de sections de dialogues et d'autres de descriptions de gestes et de mouvements, et dans les deux cas, les éléments ne sont pas prescriptifs: le résultat spectaculaire - observé en direct et en vidéo - diffère souvent de l'écrit, qui naît de toute façon dans une relation synergique avec la scène et le processus créatif. L'occasion d'assister aux répétitions de la nouvelle production, *Il paradiso perduto*, nous a permis de découvrir de près la méthode de travail de la compagnie, qui travaille à partir d'un schéma préexistant, mais s'appuie ensuite avant tout sur l'improvisation, l'expérimentation et la recherche - sur scène - des meilleurs gestes et mots pour exprimer certaines intentions. Il s'agit en fait d'une

écriture scénique, dans laquelle des sections d'autres textes sont incorporées afin d'en créer un nouveau. Le scénario illustre immédiatement les caractéristiques de la scénographie, qui prévoit le partage de la scène entre les acteurs et le public: ici, une piste de cirque est installée, «bordée par une tribune circulaire qui accueille les spectateurs», qui sont ensuite accueillis par le concierge (Rocco Ventura) et introduits par lui au thème de la pièce avec la phrase «Rappelez-vous: entre mari et femme, ne mettez pas le doigt dessus». Ainsi, tout le développement de la réélaboration a été décrit, avec une attention particulière à certains remaniements du texte shakespearien et à l'utilisation du support musical et chorégraphique pour remplacer certains dialogues ou répliques.

Dans *Una giostra impazzita: rappresentare subalternità e violenze* les principaux thèmes émergeant de la performance ont été examinés, en particulier la violence de genre. Celle-ci a été analysée sur la base des déclinaisons assumées au sein d'une performance qui non seulement déploie des méthodes de représentation différentes de celles de la narration écrite, comme c'est le cas pour tout événement spectaculaire, même s'il est basé sur une dramaturgie préexistante, mais qui est également construite sur le dialogue avec une autre œuvre et avec la dimension de la performance circassienne. Mais avant de passer à la discussion spécifique de ce sujet, nous avons pris en considération l'autre thème central de la tragédie shakespearienne, celui de la rencontre et de l'affrontement interraciaux, qui n'est pas ignoré par *Otello Circus*: l'acteur qui joue le protagoniste, Rodrigo Scaggiante, est un acteur noir choisi pour le rôle spécifiquement pour cette raison, et sur scène il porte un maquillage blanc, avec une sorte de visage blanc. Le thème du colorblind casting a ainsi été illustré, permettant l'émergence de nombreux autres, repris dans le paragraphe suivant: le caractère plus ou moins mimétique-naturaliste attribué au théâtre, l'universalité ou l'exclusivité de Shakespeare, la valeur de la réception et le rôle du public.

Le traitement de la violence sexiste, qui s'impose comme un thème grâce à certains choix dramaturgiques et de mise en scène, s'inscrit dans la continuité de la volonté de la compagnie d'aborder des thèmes généralement tenus à l'écart du monde du handicap: sexe, machisme, relations patriarcales. Le cadre du cirque et les méthodes

de jeu ont amplifié l'idée de la répétition, dans le temps et dans l'espace, des épisodes de violence masculine à l'égard des femmes, tandis que la présence d'un nouveau personnage, le Fantôme, interprété par une actrice, a permis d'accentuer la valeur de la solidarité féminine. Un autre aspect notable est certainement l'implication du public, qui est à plusieurs reprises sollicité et invité à ne pas rester passif face à ce qui est observé.

Dov'è "Othello"? *Lo spessore del dialogo* concerne principalement les dialogues établis au sein de la pièce, en premier lieu celui entre les acteurs et les personnages. La particularité du casting des personnes handicapées permet une juxtaposition avec celui des personnes racisées par rapport à la majorité blanche et caucasienne, qui a déjà été mentionné et fait l'objet d'une réflexion critique depuis un certain temps. En dépit des différences, le parallélisme entre les conditions de noirceur et de handicap, également exposées en cas d'échec, semble possible et opportun, et conduit au thème de l'invisibilité de ce qui est hors norme et traité avec la considération qui s'impose. En outre, Viganò (Donati et Di Lorenzo 2020) touche un point précédemment mentionné, lorsque, introduisant le thème du rapport entre théâtre et handicap, il a souligné la valeur ambiguë de ce que de nombreux professionnels de la scène définissent comme la 'pureté' de l'acteur handicapé. Lorsqu'ils sont considérés comme exempts de superstructures, et capables de monter sur scène principalement pour cette raison, leur talent ou le cursus qu'ils ont suivi n'est pas reconnu; pas leur aptitude à jouer un rôle spécifique; pas leur capacité à communiquer précisément sur la base de leurs propres structures, certes divergentes de celles de la majorité de la population, mais pas nécessairement infantiles, ancestrales ou essentialistes. Le point d'équilibre à rechercher se situe donc entre la conscience de la marginalité, à faire entrer dans le théâtre pour en élargir les frontières, et le risque de s'y enfermer, entre le besoin d'occuper un espace comme les autres et l'apport inextinguible et précieux de sa propre condition de diversité.

Ensuite, on observe que les personnages acquièrent une spécificité grâce à l'interaction avec les acteurs et actrices qui les interprètent, dont les handicaps sont abordés comme des éléments particuliers à prendre en compte dans le processus de

création et de caractérisation des *dramatis personae*: non pas pour qu'ils fassent l'objet d'une attitude piétiste ou exotique, mais pour qu'ils forcent le regard du public vers la connaissance et l'acceptation de la diversité.

Enfin, une complémentarité marquée entre la scène, le texte et la musique est mise en valeur, sans la surcharger quand elle n'est pas recherchée comme trait de style, et sans redondances inutiles: un jeu entre les codes qui s'adapte à la particularité de la compagnie, à la collaboration avec l'orchestre, à l'origine en partie musicale du texte shakespearien, et au décor de cirque. Le dialogue entre ce qui se passe sur scène et les différents points de réflexion utilisés - Shakespeare, Verdi, le cirque - est continu, et nourrit une approche multiple d'un thème très actuel comme la violence de genre, abordée ainsi sous différents angles innovants: la solidarité féminine, qui n'est que partiellement traitée dans le texte d'Othello; les équilibres, d'emblée précaires, d'une histoire d'amour entre des individus fragiles et inconscients; le contraste entre les différentes formes d'expression de la volonté de contrôle des hommes et des actions autonomes des femmes; l'omniprésence tant de l'attaque violente que des formes de riposte, présentes même au-delà des limites d'une prétendue normalité.

En ce qui concerne *Un'isola* (*Behind bars: Un'isola. Dalla mia finestra si vedono le montagne*), mis en scène par la jeune réalisatrice Alessia Gennari dans la section pour hommes de la prison de Vigevano, des éléments intéressants sont apparus concernant l'analyse, la fragmentation et la recomposition du texte shakespearien, dans la traduction d'Agostino Lombardo.

Un examen approfondi de la formation et de la carrière professionnelle de Gennari est utile à mettre en relation avec les choix effectués concernant *Un'isola*. (Giacché 2003, 15). En outre, la motivation du choix d'analyser ce projet est expliquée : dans un domaine aussi riche en expériences et désormais fréquenté même par les critiques que le théâtre en prison, il semble utile et intéressant d'adopter une perspective latérale, en mettant en évidence un projet " en marge " également de ce point de vue : développé dans une ville de province, géré par une metteuse en scène entrée en prison à un peu plus de trente ans, il a grandi et s'est imposé sans être honoré

par les chroniques. Gennari, après une formation pratique et théorique-académique dans le domaine théâtral, et après diverses expériences en tant que metteur en scène, actrice, formatrice, en 2014 elle a commencé à travailler dans la prison de Vigevano, où elle travaille depuis 2016 avec le soutien de l'association ForMattArt, et, après sept ans d'activité, une compagnie a été fondée, scellant un parcours théâtral qui est maintenant continu.

La partie la plus substantielle du chapitre, *Trasformazioni drammaturgiche*, est consacrée au spectacle, selon trois axes d'investigation. Tout d'abord, dans *Una "Tempesta" plurale: analisi del copione*, le scénario, fourni par Gennari elle-même, a été examiné en détail, à partir de sa conception. Après deux autres spectacles réalisés en prison et basés sur des textes simples élaborés principalement par les acteurs eux-mêmes entre l'été et l'automne 2017, Gennari ressent l'envie de travailler sur une œuvre plus complexe, un classique. Ce besoin est également développé dans une sphère parallèle où travaille le metteur en scène, une maison de retraite, où la même année est mise en scène une *Tempête* axée sur le thème de la vieillesse.

Cette voie shakespearienne, choisie par la metteuse en scène, est suivie parallèlement par celle de la réflexion sur un thème particulièrement ressenti en prison (dans les deux premiers, c'est le manque du féminin et la recherche d'héroïsme qui dominaient): la liberté. Les détenus-acteurs écrivent sur ce thème et sur d'autres thèmes connexes, tels que l'emprisonnement et l'avenir, en partant d'une enquête sur le panorama visible depuis leurs fenêtres. Ils se demandent ce qu'ils peuvent et ne peuvent pas observer, et ensemble ce qui les fait résister à l'intérieur de l'île-prison. Ils composent ainsi ce qui sera le final du spectacle, et ce sont leurs écrits qui permettent aux deux voies de se rejoindre, agissant comme un 'flambeau' pour lire, analyser et restructurer dramaturgiquement *The Tempest* de Shakespeare. Ces opérations sont principalement menées par Alessia Gennari et Marco Rossi, qui travaillent dans le but de construire un spectacle, plutôt qu'une représentation de *The Tempest*, et d'exploiter le texte de Shakespeare comme prétexte: Shakespeare, selon les mots de Gennari, est au service de la prison et de ses besoins, avec pour conséquence que ce n'est pas tant le fil dramatique, qui est dénoué et recousu, qui est intéressant, mais le mot lui-même,

éclairé de nouvelles significations. Les acteurs, qui parlent tous bien l'italien, mais pour qui l'approche de la traduction d'Agostino Lombardo est bien lourde, doivent relever le défi d'une étude longue et complexe du texte, aidés par l'utilisation d'une réécriture pour enfants, celle d'Idalberto Fei contenue dans *Racconti d'inverno de William Shakespeare*.

Le spectacle est divisé en quatre scènes: la *Tempête*, le *Nauffrage*, la *Nuit* et le *Matin* (avec la scène finale déjà rappelée), plus un épilogue intitulé *Les survivants*. Ces scènes correspondent à autant de moments du parcours des acteurs-détenus, qui ne jouent pas chacun un personnage, mais se placent continuellement sur la frontière très floue qui existe entre réalité et fiction: en partie ils jouent eux-mêmes (et d'ailleurs le scénario indique leurs noms, pas ceux des personnages), en partie ils s'approprient des personnages. La base est celle de modes de jeu choral ou partagé, avec l'attribution d'une seule ligne à plusieurs acteurs, ou avec la fusion de plusieurs lignes, alors interprétées par le même acteur.

Après l'analyse détaillée du scénario, deux aspects de la production considérée ont été examinés, qui montrent la spécificité de la production scénique lorsqu'elle se déroule en prison et le potentiel de Shakespeare lorsqu'il est placé en dialogue avec des contextes et des personnes qui ne sont pas traditionnellement inclus dans le discours sur lui.

Dans *Lingue e linguaggi molteplici nel laboratorio sociale del carcere*, l'accent sera mis sur la coprésence d'innombrables langues qui caractérise *Un'isola*, en commençant par l'une des marques de fabrique de la production théâtrale en prison: le multilinguisme verbal. La population de la prison de Vigevano est en effet composée d'une majorité de détenus étrangers, qui constituent également la distribution de la pièce. Malgré cela, le texte, comme nous l'avons vu, est tiré presque littéralement de la traduction de Lombardo, et reste essentiellement en italien. La multiplicité émerge ainsi des innombrables cadences reconnaissables, tant locales-régionales, dans le cas des Italiens, qu'étrangères, et de certaines greffes dans le texte, qui s'avèrent particulièrement significatives. Du point de vue scénique, la variété des accents des acteurs rétablit ce registre qui rend le drame détaillé, grâce aussi à l'alternance entre

vers et prose: des aspects qui sont sacrifiés dans la restructuration "collage" du texte et dans le choix de ne pas maintenir une correspondance fixe entre acteur et personnage, avec la conséquente plus grande difficulté de rendre une caractérisation spécifique de la façon dont chacun communique par rapport aux autres.

Un autre aspect pertinent relatif à l'aspect multimédia de la performance renforce sa dimension collective, à savoir celle de la musique et de la bande sonore. Les pièces choisies sont variées et en communication constante avec le moment de la représentation; l'un des aspects les plus intéressants est l'accompagnement musical fourni par les autres acteurs, qui renforce le dépassement des frontières disciplinaires et la possibilité de mettre en jeu des compétences et des langues différentes.

Dans *Il femminile, un'assenza sussurrata* un choix particulièrement intéressant a été examiné, c'est-à-dire l'élimination du personnage de Miranda, dont les paroles sont rarement combinées à celles d'autres personnages. Son absence ne signifie cependant pas une perte d'espace ou d'importance, puisque c'est précisément ce qui permet d'aborder des thèmes d'une importance absolue: l'homosocialité imposée par l'emprisonnement, le sexisme du texte et celui du monde contemporain dont le microcosme carcéral fait partie. Les personnages féminins des textes de la dramaturgie classique abordés dans les prisons pour hommes sont principalement joués de deux manières, décrites en référence à des exemples de productions carcérales shakespeariennes, italiennes ou non: par des actrices extérieures, ou par les acteurs-prisonniers eux-mêmes. Dans le cas de *Un'isola*, cependant, Miranda n'est pas là. Ses lignes peuvent s'intégrer au discours masculin, comme si un dialogue était souhaité au point d'être imaginé comme réel, ou disparaître complètement, laissant un vide là où il devrait y avoir une question. Le sexisme et la domination de la présence masculine que cette absence parvient à souligner, dans le texte et dans l'interprétation, n'annulent pas la force des déclarations de nostalgie des prisonniers pour leurs épouses, leurs filles et leurs proches, mais ils compliquent certainement la représentation de la perception des femmes et en révèlent les faiblesses: lorsque le féminin n'existe que dans l'imaginaire et n'est pas étayé par la confrontation avec des êtres vivants et pensants, il est, d'une part, idéalisé avec le vocabulaire traditionnel et les stéréotypes de l'amour courtois, et

d'autre part, diabolisé. Dans ce cadre, le choix de ne pas mettre en scène Miranda peut donc être interprété de manière plus articulée, à partir d'une question posée par les critiques féministes: «Est-il possible pour une mise en scène de la pièce de véhiculer une lecture féministe (sans réécrire la pièce)?» (Charry 2014, 79). Dans le cas de *Un'isola*, on peut dire que la réponse est affirmative, bien que les motivations ne soient pas évidentes, puisque la stratégie utilisée est celle de l'élimination du personnage.

Toujours pour *Mal'essere*, enfin (*Une langue ne suffit pas: Mal'essere*), mis en scène par Davide Iodice, une première partie de la discussion a été consacrée au parcours qui a conduit le metteur en scène au choix du texte shakespearien et à la manière de l'aborder. Iodice, originaire de la banlieue Est de Naples, a fréquenté l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio d'Amico", où il a étudié la mise en scène avec Andrea Camilleri. Il combine ensuite une formation classique avec un théâtre en rapport avec le territoire et la vie quotidienne de ceux qui y vivent, ainsi que la mise en scène de certains spectacles qui mettent en évidence sa capacité à passer d'une langue à l'autre et d'un canal de communication à l'autre. Ses intérêts s'étendent encore plus loin, dans des parcours de recherche qui révèlent un désir de plonger dans la culture et les coutumes du territoire, au-delà des frontières de sa propre ville. Entre théâtres stables et lieux en marge, formation académique et fréquentations populaires, l'éclectisme, la multiplicité des regards et le croisement des langages ne pouvaient qu'être un trait distinctif de ses spectacles. Dans ce scénario, l'outil expressif choisi pour la communication linguistique des projets shakespeariens est toujours le dialecte. Le metteur en scène, en effet, a déclaré qu'il n'avait même pas envisagé l'hypothèse d'utiliser l'italien pour sa dramaturgie, puisque, pour Shakespeare, le napolitain était un choix naturel, en tant que langue scénique, charnelle et versifiée.

Le deuxième sous-chapitre, *Rap e rapper sovvertono Elsinore*, à la différence des chapitres précédents, ne s'ouvre pas par une analyse du scénario, et donc par un examen du rapport entre celui-ci et le texte shakespearien, car il a été jugé nécessaire d'explorer dans un premier temps un thème présent dans le débat critique et dans la production théâtrale anglophone, mais peu développé en Italie: dans *Avvicinare*

Shakespeare attraverso il rap, on aborde donc le rapport entre Shakespeare et la culture hip-hop, notamment dans la déclinaison du rap.

La réécriture en dialecte campanien d'*Hamlet* a en effet été confiée à six rappers (les Fuossera, c'est-à-dire Gianni 'O Yank De Lisa et Pasquale Sir Fernandez, Alessandro Joel Caricchia, Paolo Sha One Romano, Ciro Op Rot Perrotta, Damiano Capatosta Rossi), qui ont traité séparément les cinq actes de la tragédie, à partir de quelques traductions italiennes que leur avait confiées Iodice. *Mal'essere* n'est finalement pas un spectacle musical, mais une traduction et une réécriture en vers (hip hop) de *Hamlet*; le seul morceau rappé par les acteurs-chanteurs apparaît dans le final, et la rencontre entre le langage de la scène et celui d'un genre musical spécifique est originale dans sa forme, ainsi qu'absolument novatrice pour la scène théâtrale italienne. À titre d'exemples permettant de tirer des outils d'analyse utiles, les collaborations bien établies entre Shakespeare et la musique rap ont été passées en revue, notamment dans le contexte anglo-saxon, avec une référence plus spécifique à Akala, un rappeur britannique aux racines jamaïcaines, qui se décrit comme une sorte de Shakespeare réincarné. Enfin, un espace a été consacré au rap en dialecte, et à la Campanie en particulier, avec des commentaires tirés de conversations avec certains des rappers-traducteurs.

Ces derniers ont été une source fondamentale pour déduire les éléments à utiliser dans l'examen du scénario, dans la section *Riscrivere "Hamlet" nel napoletano dei rapper : analisi del copione*. Le metteur en scène lui-même, sur la base de sa propre idée dramaturgique précise, a retravaillé les textes fournis par les traducteurs, en effectuant des coupes et des arrangements et en demandant des modifications aux auteurs des versions en dialecte de Campanie. Le résultat est une partition divisée en mouvements, trente-quatre pour être précis, chacun ayant son propre titre. Le scénario de *Mal'essere*, ainsi composé, a été analysé en ayant conscience qu'il s'agissait d'un matériau conçu et façonné concrètement par différents artistes, et que, comme tout texte théâtral, il devait être observé en relation avec la scène. L'analyse a ensuite été développée en termes macro-textuels et micro-textuels, un processus qui a permis de faire émerger les thèmes examinés et explorés dans la dernière section du chapitre.

Parallèlement aux coupures, l'aspect le plus frappant, surtout à la suite d'une lecture précise du texte en tant que traduction, est la caractérisation générale du texte en termes de coloration dialectale et d'enrichissement du langage métaphorico-figuratif, examinés à travers des échantillons exemplaires. La traduction par les rappeurs et dans les dialectes de la Campanie a mis en évidence le désir d'une adaptation à la langue parlée qui préfère la clarification du sens par des références à des objets, des faits, des éléments concrets, rendant ainsi le texte shakespearien plus compréhensible et utilisable. En général, il a souvent été observé que les lignes sont plus récitables qu'en italien. Pour analyser ce phénomène, plusieurs traductions italiennes parmi les plus célèbres et les plus répandues ont été prises en considération, notamment pour tester certaines solutions considérées comme particulièrement efficaces dans le texte de *Mal'essere*.

Sur le plan thématique, dans *La famiglia tradizionale e lo scontro tra generazioni*, l'accent est mis sur le choc entre générations abordé par la tragédie, qui met également en lumière les relations conflictuelles existant entre les pères et les fils dans le contexte du crime organisé en Campanie. En outre, l'accentuation d'expressions et d'idiomes explicitement sexistes et certains choix de mise en scène concernant les scènes relatives à Ophélie montrent clairement la volonté de montrer le personnage de la jeune femme comme la victime désignée - mais non passive - d'un système fondé sur la violence et l'oppression, qui ne peut être endigué que par des stratégies de solidarité mutuelle. Ce sont tous des thèmes déjà présents dans *Hamlet*, mais le mérite de *Mal'essere* est de leur donner vie, à travers des mots, des interprétations, des voix et des corps qui les remplissent de l'intérieur, les rendent concrets et réels comme seul le meilleur théâtre est capable de le faire; et ils le font en montrant, par tous les canaux, les efforts des jeunes pour changer les règles d'un jeu qui menace de les tuer, soudainement ou lentement. Les jeunes sont Hamlet, Ophélie, Laertes, mais aussi les rappeurs qui, avec leur chanson finale, servent de bouclier au personnage le plus fragile, la jeune fille; en outre, à travers une représentation non masculine de l'amitié masculine, ils remettent également en question les caractères violents du groupe homosocial masculin, la 'meute'.

Une analyse substantielle est consacrée à Ophélie en particulier, car une place importante lui est réservée dans la pièce. Après d'innombrables abus et insultes à caractère sexiste, accentués dans *Mal'essere*, elle se détache des autres personnages et apparaît sur scène en proie à une bonne folie, libératrice dans sa nature tragique. En fait, elle déambule sur la scène, sale, insalubre, isolée, désespérée au point de préférer la mort à la douleur et à l'oppression d'un monde dominé par le pouvoir masculin, mais aussi de ne plus vouloir engager de conversations et de relations avec ses multiples bourreaux. Munie d'un micro et traînant un caddie, elle chante ses peines d'amour, comme le personnage shakespearien, exprimant son éloignement de la réalité qui l'a condamnée à être seule et orpheline. Son refus de la conversation est aussi le silence de la mort, qu'Ophélie, dans *Mal'essere*, montre au public en se jetant du proscenium à la fin de son chant et du vingt-septième mouvement: elle n'est plus la jeune femme immobile et morte dans l'eau, représentée par Millais, mais une folle qui montre au monde la folie à laquelle elle a été réduite par ses propres lois.

Bibliographie

Bassi, Shaul. 2016. *Shakespeare's Italy and Italy's Shakespeare: Place, «Race», Politics. Reproducing Shakespeare : New Studies in Adaptation and Appropriation*. New York: Palgrave Macmillan.

Bernardi, Claudio. 2004. *Il teatro sociale : l'arte tra disagio e cura*. Roma: Carocci editore.

Bourdieu, Pierre. 1966. «Champ intellectuel et projet créateur». *Les temps modernes*, n. 246 (novembre): 865–906.

———. 1979. «Les trois états du capital culturel». *Actes de la recherche en sciences sociales* 30 (novembre): 3–6. <https://doi.org/10.3406/arss.1979.2654>.

———. 1986. «The Forms of Capital». In *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, a cura di John G. Richardson, 241–58. New York: Greenwood Press. (1983.

- Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital*. In *Soziale Ungleichheiten* (Soziale Welt, Sonderheft 2), a cura di Reinhard Kreckel, 183-98. Göttingen: Otto Schartz & Co.)
- . 1995. *La distinzione: critica sociale del gusto*. Tradotto da Guido Viale. Bologna: Il Mulino. (1979. *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Éditions de minuit)
- Cartelli, Thomas. 1999. *Repositioning Shakespeare: National Formations, Postcolonial Appropriations*. London: Routledge.
- Cavecchi, Mariacristina, e Sara Soncini. a cura di. 2002. *Shakespeare graffiti: il cigno di Avon nella cultura di massa*. Milano: Cuem.
- Cherry, Brinda. 2014. «Recent Perspectives on *The Tempest*». In *The Tempest. A Critical Reader*, a cura di Alden T. Vaughan e Virginia Mason Vaughan, 61–91. London ; New York: Bloomsbury.
- Civica, Massimiliano, e Attilio Scarpellini. 2015. *La fortezza vuota. Discorso sulla perdita di senso del teatro*. Roma: Edizioni dell'Asino.
- D'Achille, Paolo. 2012. *Parole: al muro e in scena: l'italiano esposto e rappresentato*. Italiano, passato e presente 3. Firenze: F. Cesati.
- De Blasi, Nicola. 2012. «Teatro e realtà linguistica: italiano e dialetto nei testi degli autori napoletani». In *La lingua italiana e il teatro delle diversità: atti del Convegno, Firenze, Accademia della Crusca, 15-16 marzo 2011*, a cura di Stefania Stefanelli, 17–41. Firenze: Accademia della Crusca.
- De Marinis, Marco. 1987. *Il nuovo teatro, 1947-1970*. Milano: Gruppo editoriale Fabbri-Bompiani-Sonzogno-ETAS.
- . 2012. *Il teatro dell'altro: interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*. Firenze: La casa Usher.
- Desmet, Christy, e Robert Sawyer, a cura di. 1999. *Shakespeare and Appropriation. Accents on Shakespeare*. London: Routledge.

- Desmet, Christy, Natalie Loper, e Jim Casey, a cura di. 2017. *Shakespeare / not Shakespeare*. S.I.: Palgrave Macmillan.
- Desmet, Christy, Sujata Iyengar, e Miriam Emma Jacobson, a cura di. 2019. *The Routledge Handbook of Shakespeare and Global Appropriation*. Abingdon, Oxon ; New York: Routledge.
- Donati, Lorenzo, e Giuseppe Di Lorenzo. 2020. «Il teatro e la ferita, dentro al peep show. Conversazione con Antonio Viganò». *Altre Velocità* (blog). 18 maggio 2020. <https://www.altrevelocita.it/il-teatro-e-la-ferita-dentro-al-peep-show-conversazione-con-antonio-vigano/>.
- Giacché, Piergiorgio. 1999. «Teatro Antropologico: atto II». In *Di alcuni teatri delle diversità*, a cura di Emilio Pozzi e Vito Minoia, 57–65. Cartoceto: ANC Edizioni.
- Hawkes, Terence. 1992. *Meaning by Shakespeare*. London: Routledge.
- hooks, bell. 1991. *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*. London: Turnaround.
- . 1998. *Elogio del margine: razza, sesso e mercato culturale*. A cura di Maria Nadotti. Milano: Feltrinelli.
- Huang, Alexa, e Elizabeth Rivlin, a cura di. 2014. *Shakespeare and the Ethics of Appropriation*. New York: Palgrave Macmillan.
- Hutcheon, Linda. 2006. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.
- Iacobone, Paola. 2020. *Prison Rules. Teatro e carcere: Italia e Inghilterra*. Roma: Lithos.
- Johnston, Kirsty. 2016. *Disability theatre and modern drama: recasting modernism*. Critical companions. London: Bloomsbury Methuen Drama.
- Kidnie, Margaret. 2009. *Shakespeare and the Problem of Adaptation*. London: Routledge.
- Lanier, Douglas. 2002. *Shakespeare and Modern Popular Culture*. Oxford Shakespeare Topics. Oxford: Oxford University Press.
- . 2011. «Marketing». In *The Oxford Handbook of Shakespeare*, a cura di Arthur F. Kinney, 498–514. Oxford: Oxford University Press.

- . 2014. «Shakespearean Rhizomatics: Adaptation, Ethics, Value». In *Shakespeare and the Ethics of Appropriation*, a cura di Alexa Huang e Elizabeth Rivlin, 21–40. New York: Palgrave Macmillan.
- . 2017. «Shakespeare/ Not Shakespeare: Afterword». In *Shakespeare / Not Shakespeare*, a cura di Christy Desmet, Natalie Loper e Jim Casey, 293-306. S.I.: Palgrave Macmillan.
- Massai, Sonia, a cura di. 2005. *World-wide Shakespeares: Local Appropriations in Film and Performance*. London ; New York: Routledge.
- Marsden, Jean I., a cura di. 1991. *The Appropriation of Shakespeare: Post-Renaissance Reconstructions of the Works and the Myth*. New York: Harvester Wheatsheaf.
- Meldolesi, Claudio. 1994. «Immaginazione contro emarginazione. L'esperienza italiana del teatro in carcere». *Teatro e Storia* 16: 41–68.
- . 2012. «Forme dilatate del dolore. Tre interventi sul teatro di interazioni sociali». *Teatro e Storia* 33: 357–78.
- Neveu, Erik. 2018. «Bourdieu's Capital(s): Sociologizing an Economic Concept». In *The Oxford Handbook of Pierre Bourdieu*, a cura di Thomas Medvetz e Jeffrey J. Sallaz, 347–74. Oxford: Oxford University Press.
- Pavis, Patrice. 2018. *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*. U. Paris: Armand Colin.
- Porcheddu, Andrea. 2016. «Il Teatro Sociale è La Nuova Ricerca?» *Gli Stati Generali* (blog). 1 giugno 2016. <https://www.glistatigenerali.com/teatro/il-teatro-sociale-e-la-nuova-ricerca/>.
- . 2017. *Che c'è da guardare?: la critica di fronte al teatro sociale d'arte*. Imola: Cue Press.
- Pozzi, Emilio, e Vito Minoia. 2009. *Recito, dunque sogno : teatro e carcere 2009*. Urbino: Edizioni Nuove Catarsi.
- Shellard, Dominic, e Siobhan Keenan, a cura di. 2016. *Shakespeare's cultural capital: his economic impact from the sixteenth to the twenty-first century*. London: Palgrave Macmillan.

- Solga, Kim. 2017. «Shakespeare's Property Ladder. Women Directors and the Politics of Ownership». In *The Oxford Handbook of Shakespeare and Performance*, a cura di James C. Bulman. Oxford: Oxford University Press.
- Storani, Martina. 2019. «Il Teatro Carcere come teatro : compagnie, repertori, drammaturgie». *Biblioteca teatrale : rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo* : 133, 1, 2020, 151–69.
- Valenti, Cristina. 2014. «“Teatri di interazione sociale”: fondamenti di una definizione euristica». *Prove di drammaturgia* 1–2: 29–33.
- Woodward, Kerry. 2018. «The Relevance of Bourdieu's Concepts for Studying the Intersections of Poverty, Race, and Culture». In *The Oxford Handbook of Pierre Bourdieu*, a cura di Thomas Medvetz e Jeffrey J. Sallaz, 629–44. Oxford: Oxford University Press.
- Worthen, William B. 1997. *Shakespeare and the Authority of Performance*. Cambridge ; New York: Cambridge University Press.
- Zanlonghi, Giovanna. 2007. «L'altro sguardo del teatro. Il teatro educativo e sociale». *Il castello di Elsinore* XX (56): 75–128.

Experiences shakespeariennes dans le theatre italien contemporain: formes, espaces et langages de la marge

À travers l'étude de l'évolution du texte dramaturgique dans la production de l'événement scénique, je vise à esquisser les termes de la relation établie entre Shakespeare et les artistes qui, en Italie, transposent et élaborent son influence dans leur travail. À travers mon étude, je me penche sur la question posée par l'interrogation «À qui appartient Shakespeare?» qui est nécessairement rigoureuse lorsqu'on décide d'approfondir les œuvres et le capital culturel de l'auteur anglais à partir de perspectives critiques qui le questionnent également par rapport à des sujets historiquement minoritaires. Les expériences sélectionnées ici ont été choisies parce qu'elles partagent la catégorie de la marginalité. Le théâtre en milieu carcéral et le théâtre avec des acteurs en condition d'handicap ont été choisis, des secteurs peu considérés par les spécialistes de Shakespeare en Italie, qui ne font l'objet d'une étude scientifique à plus long terme que lorsqu'ils sont analysés à travers le filtre du théâtre social. En outre, certains projets apparus au cours de la recherche ont également contribué à l'orienter vers des expériences de production théâtrale dans une langue autre que l'italien standard. Trois études de cas ont été identifiées: *Un'isola. Dalla mia finestra si vedono le montagne* (2018), une production basée sur *The Tempest* et interprétée par des prisonniers-acteurs de la prison de Vigevano; *Otello Circus* (2018), de la compagnie La Ribalta/Academia Arte della Diversità, mise en scène avec des acteurs en condition d'handicap; *Mal'essere* (2017), une traduction en napolitain contemporain de *Hamlet*, produite par le Teatro Stabile di Napoli.

Mots-clés : Shakespeare, theatre, Italie, traduction, marginalité, dialectes.

Shakespearean Experiences In Contemporary Italian Theatre: Forms, Spaces And Languages Of The Margin

Through the study of the evolution of the dramaturgical in the production of the stage event, I aim to delineate the terms of the relationship that is established between Shakespeare and the artists who, in Italy, transpose and elaborate its influence in their work. Through my study, I investigate the issue posed by the question "Who owns Shakespeare?", which is necessarily stringent where one decides to delve into the works and cultural capital of the English author from critical perspectives that also interrogate him in relation to historically minority subjects. The experiences selected here, in fact, were chosen because they share the category of marginality.

As areas of investigation, theatre in prison and theatre with actors with disabilities were chosen. They have been little considered by Shakespearean scholars in our country and are the subject of longer-term scholarly study only when analysed through the filter of social theatre. In addition, some projects that emerged during the research also helped orient it toward experiences of theatrical translation and production in a language other than standard Italian. Three case studies have been analysed: *Un'isola. Dalla mia finestra si vedono le montagne* (2018), a production based on *The Tempest* and performed by inmate-actors of the Vigevano prison; *Otello Circus* (2018), by the company La Ribalta/Accademia Arte della Diversità, staged with actors with disabilities; *Mal'essere* (2017), a contemporary Neapolitan translation of *Hamlet*, produced by the Teatro Stabile di Napoli.

Keywords: Shakespeare, theatre, Italy, Translation, margins, dialects.

Université Sorbonne Nouvelle, Ecole doctorale 267 Arts et Médias, ed267@sorbonne-nouvelle.fr