

LE PAYSAGE THEATRAL ROMAIN A L'ARRIVEE DE PIRANDELLO

A la fin du XIXème siècle et pendant les premières années du XXème, il est indéniable que c'est Milan qui apparaît comme la capitale de la création théâtrale : c'est la ville préférée des auteurs, les « premières » y ont souvent lieu, le public y est difficile mais assez compétent pour que son jugement porte, et le succès à Milan est indispensable à la carrière d'une pièce.

Pourtant, Rome acquiert peu à peu davantage de prestige dans ce domaine aussi, et c'est dans une capitale en plein développement qu'arrive Pirandello en 1892.

Depuis vingt ans, Rome connaît une croissance urbaine fulgurante, avec la spéculation immobilière bien connue, une augmentation massive de la population avec la multiplication des fonctionnaires et des élus, un essor économique important qui n'est pas exempt de crises ni de scandales.

La culture profite de cette expansion, et les théâtres, en particulier, se multiplient. Des salles sont rénovées, réaménagées ou réhabilitées, d'autres sont construites.

Le théâtre Costanzi, aujourd'hui Opéra de Rome, est consacré au théâtre lyrique. Il porte le nom de son fondateur, riche propriétaire originaire des Marches, qui possédait déjà deux hôtels somptueux à Rome, le Quirinale, via Nazionale, et l'hôtel di Russia, via del Babuino. La proclamation de Rome capitale d'Italie l'incita à poursuivre son entreprise, et il confia l'édification du théâtre à l'architecte Achille Sfrondini qui, en trois ans, de 1877 à 1880, employa d'énormes moyens pour finir le chantier au plus vite. Le théâtre avait un accès direct vers l'hôtel Quirinale. L'extérieur s'inspire d'un style Renaissance mais l'intérieur est à la fois vaste et confortable. L'orchestre a 600

places; plus de cent loges, sur trois niveaux, accueillent 900 personnes, et deux galeries rassemblent près de 2000 spectateurs. Le plafond, peint par Brugnoli, montre des courses de chevaux et des jeux, encadrés d'allégories. Boggio et Pavoni ont beaucoup utilisé les stucs en blanc et or.

Le théâtre fut inauguré le 28 novembre 1880 avec la *Semiramide* de Rossini. Il y eut ensuite la *Norma* de Bellini et de nombreuses oeuvres de Verdi, Donizetti, Mascagni et Puccini. La *Tosca* y fut créée. De 1895 à 1900, une concurrence acharnée opposa le Costanzi et l'Argentina. Le Costanzi possédait une vaste salle de concert¹; des opérettes et des spectacles de théâtre étaient parfois programmés : Eleonora Duse, Ruggero Ruggeri, Ermete Zacconi, Emma Gramatica, Tina Di Lorenzo, Maria Melato, Gustavo Salvini, Flavio Andò, Virgilio Talli, Oreste Calabresi, entre autres, s'y produisirent. Enfin, pendant la période de Carnaval, le théâtre se transformait en salle de bal: la fosse d'orchestre, en bois, était surélevée par un mécanisme spécial et pouvait atteindre le niveau de la scène. La salle devenait immense. L'habit de soirée était de rigueur, et les contemporains se souviennent avec nostalgie du *Veglionissimo della stampa*.

Le théâtre Apollo est surtout consacré, lui aussi, à l'art lyrique. En 1871, il est doté d'une loge royale et décoré de nouvelles peintures. Il est en concurrence, pour les comédies et les drames, avec le théâtre Argentina qui, depuis 1869, appartient à la Municipalité de Rome. Le passage des compagnies d'Alessandro Salvini en 1870 et de Cesare Vitaliani en 1896 ont marqué la grande période de l'Argentina, ainsi que l'installation de la Stabile Romana fondée par Edoardo Boutet en 1905 et qui mit en scène des spectacles grandioses jusqu'en 1917.

Tout près de l'Argentina, le théâtre Valle a été à son apogée de 1865 à 1897. Il reçoit les meilleures compagnies et on y applaudit Adelaide Ristori, Tommaso Salvini, Adelaide Tesserò, Virginia Marini, Cesare Rossi, Sarah Bernhardt et Ermete Novelli qui tente en 1900 l'expérience d'un théâtre stable avec la Casa di Goldoni.

Le Quirino accueillait plus volontiers les compagnies dialectales. Construit d'abord en bois, il fut le premier théâtre populaire en 1871 ; reconstruit en dur en 1882 et remanié en style Renaissance en 1898, il continue à recevoir Pulcinella, des spectacles de fables, pantomimes, opérettes et farces populaires. Fregoli s'y produisit. Il eut une importance de plus en plus grande entre les deux guerres.

Le théâtre Drammatico Nazionale, construit de 1882 à 1886 par Eugenio Tibaldi fut inauguré avec la *Locandiera* de Goldoni. On y présenta

¹ Pour des informations complémentaires sur la gestion des théâtres et les acteurs, chanteurs et musiciens qui s'y produisent, voir F. POSSENTI, *I teatri del primo Novecento*, Roma, Lucarini, 1984.

ensuite des pièces de Costetti, Verga, Giacosa, Bracco et D'Annunzio, ainsi que des oeuvres lyriques et des opérettes.

Rome connaît une seule tentative de Politeama : l'Adriano, construit en 1898 aux Prati di Castello, à côté du Palais de Justice, dans une zone qui se développe après l'Unité. C'est une immense salle, et les dimensions de la scène et de ses abords permettent d'y organiser des spectacles de cirque équestre, comme celui de Buffalo Bill, mais aussi du théâtre lyrique, des ballets, des opérettes et des variétés avant que le cinéma n'y trouve aussi sa place. Fregoli y donna des spectacles de transformation à plusieurs reprises.

L'important essor de la capitale entraîne l'utilisation de toutes les possibilités : le théâtre Correa est en fait le Mausolée d'Auguste, sur les ruines duquel avait été construit un grand amphithéâtre. A partir de 1881 on y présente des comédies et des tragédies. En 1911, la Municipalité l'achète et le transforme en salle de concert confiée à l'Accademia di Santa Cecilia.

L'Acquario était destiné à recevoir une exposition de poissons de la Méditerranée en 1887... Sa forme ronde et la beauté de son architecture due à Ettore Bernich lui valurent d'être transformé en théâtre par la construction de loges et d'une scène. Il reçut des compagnies jouant en italien ou en dialecte, des variétés, et se transforma en cinéma avant de servir d'entrepôt pour les décors du théâtre Costanzi.

L'Eliseo fut construit en 1900, via Nazionale. Sa scène était couverte, mais le spectacle devait se dérouler à l'air libre, les fauteuils étant installés sur une série de terrasses. C'est en 1910 que Amici construisit une salle elliptique en forme d'amphithéâtre. Elle contenait près de 400 fauteuils et 42 loges ainsi qu'une galerie. Le plafond était peint par Ballester.

Le Salone Margherita fut créé en 1887 sous le nom de Teatro delle Varietà. D'abord café-concert, il se transforma en 1908 en luxueux petit théâtre fréquenté par un public aisé : orné de stucs, d'ors et de miroirs, il avait 200 fauteuils de velours rouge à l'orchestre, des loges et une galerie. Les prix assez élevés (4 ou 5 lire) assuraient une sélection du public par l'argent.

Le Manzoni veut suivre une politique inverse : il est édifié en 1875, via Urbana, sur l'Esquilin, par deux architectes milanais, Belloni et Mazzoli, qui ont l'intention d'en assumer la gestion ; leur but n'est pas de concurrencer les très nombreux théâtres de Rome, mais d'attirer par des prix modestes une nouvelle clientèle. C'est une des premières tentatives de théâtre populaire. Les fauteuils coûtent une lire, les loges une lire et demie. Pour être rentable, il doit offrir de nombreuses places ; ses dimensions sont imposantes. Pendant vingt ans, le Manzoni poursuit une carrière modeste, d'abord sous la direction de ses promoteurs, puis sous celle de deux romains, Betti et Nocchi. A partir de 1896, il change de style et accueille la Compagnia Stabile della Città di Roma qui privilégie les classiques mais présente aussi des pièces contemporaines de

Bersezio, Giacosa, Rovetta, Praga et D'Annunzio. Cette compagnie continue son activité jusqu'en 1910 sous la direction d'Achille Mauri.

Le public populaire avait une préférence pour les énormes drames sanglants et pathétiques à la française, qui faisaient appel aux émotions plutôt qu'aux pensées et aux sentiments. Les dimanches et jours de fête voyaient une énorme affluence, et les compagnies donnaient deux représentations². Les séances duraient longtemps puisqu'au drame succédaient une comédie ou une farce. Il ne faut donc pas s'étonner de l'organisation matérielle des spectateurs : nombreux étaient ceux qui apportaient leur ravitaillement, et le pique-nique avait lieu dans les loges, en famille et avec les invités, pendant les entr'actes ou même pendant une partie du spectacle³.

Malgré son intérêt pour les drames sanguinaires et la désinvolture de son comportement, le public du Manzoni est fortement attaché, lui aussi, à la moralité du répertoire. C'est sur cet aspect qu'insiste le journaliste du *Messaggero* qui rend compte des premières représentations en 1896 : « Nous applaudissons à l'initiative de l'Entreprise qui, travaillant avec une sage administration, s'est fixé comme but de faire du théâtre Manzoni un théâtre pour le peuple et pour la petite bourgeoisie, où, à peu de frais, tout père peut emmener sa famille, sûr qu'il n'aura pas à le regretter parce que les spectacles qui s'y jouent sont tous conformes à la plus grande morale » .

Cependant, à part dans quelques cas précis comme celui-ci, le public populaire ne représente qu'une part minime des spectateurs. Comme l'écrit Eugenio Checchi : « L'invasion du peuple, de la canaille qu'on redoutait, n'a pas eu lieu et ne pouvait pas avoir lieu. Un instinct subtil, fait de délicatesse et de bon sens, avertit les classes populaires que la réduction des prix ne suffit pas pour que certains spectacles leur soient accessibles. L'art a toujours quelque chose d'aristocratique qui intimide les gens : le petit peuple assisterait en très petit nombre à une pièce d'Emile Augier et d'Alexandre Dumas, à un drame

² M. DESCOTES, *Le public de théâtre et son histoire*, Paris, P.U.F., 1984, rappelle (p. 7) que le spectacle de l'après-midi est une création récente puisque inaugurée en France par Ballande en 1869 sous la forme de « Matinées littéraires », le dimanche de 14 à 17 heures. Ce metteur en scène, faute d'une salle de spectacle à lui, empruntait des théâtres à l'heure où ils étaient libres. Le succès fut foudroyant.

³ « Ricordo di aver sentito più volte raccontare da mio padre di essersi trovato una sera -lui giovinetto- con la famiglia ad assistere ad uno di quegli spettacoli al Manzoni e di essere capitato in un palco accanto ad un altro occupato da una famiglia piuttosto rozza nell'aspetto, che s'era portata dietro, appunto per ristorarsi, un tegame contenente polpette immerse nel sugo. Nel cominciare il pasto, il donnone che aveva scoperchiato il tegame si rivolse, con un sorriso, alla famiglia di mio padre chiedendo se avesse gradito di favorire con loro. Ma al cortese diniego, l'offerente, sentendosi lesa, domandò con arroganza malcelata in un rotondo romanesco ; - E che ?...Gnente, gnente ve schiferessivo?...E' tutta robba bona! - ». Cité par F. FOSSENTI, *I teatri del primo Novecento*, p.54.

d'Ibsen ou de Sudermann : il dit que ce genre de choses est fait pour les nantis
 »⁴.

C'est bien ce qui se passe, en effet, en 1896 également, quand le Costanzi inaugure une saison estivale; la compagnie est composée d'acteurs célèbres, en particulier Tina di Lorenzo et Flavio Andò qui vient de remporter de grands succès parisiens aux côtés d'Eleonora Duse; le prix d'entrée est de dix sous et le supplément pour un fauteuil d'une lire et demie, mais la compagnie fait des bénéfices parce que, bien souvent, le théâtre affiche complet. Il y a de nouveaux spectateurs attirés par les prix, mais aussi toute la bonne société romaine traditionnelle : « Et au contraire on avait rarement vu le théâtre Costanzi aussi plein de dames élégantes, aussi lumineux de beauté, aussi animé de conversations agréables qu'en cette heureuse et chaude saison. On aurait dit un immense salon dans lequel toute dame aurait été la maîtresse de maison. Et on allait au théâtre parce qu'il était devenu à la mode d'y aller. 'Je viens ici tous les soirs', disait une princesse romaine, 'parce que c'est le seul endroit possible. Les artistes sont excellents, les comédies intéressantes, on y retrouve beaucoup d'amis, et on dépense si peu. »⁵

Au cours de cette période, de nombreuses initiatives ont lieu pour améliorer la qualité du théâtre et aider à sa diffusion et sa gestion.

Une Società del Teatro Drammatico est créée en 1882 « pour le progrès du théâtre dramatique en Italie » ; la direction en est confiée à Paolo Ferrari. Elle souhaite établir un théâtre dramatique permanent avec une compagnie installée à Rome à demeure. Un théâtre a été construit sur un terrain vendu à un prix dérisoire par la ville de Rome, via Nazionale. La municipalité a d'ailleurs contribué pour la plus grande partie aux frais de l'édification. La nouvelle salle, inaugurée en 1886, est vaste et peut contenir autant de spectateurs que le théâtre Valle. Elle a une bonne acoustique, et la scène est parfaitement adaptée aux représentations dramatiques. Un grand nombre d'issues garantit la sécurité des spectateurs, ce qui est important car les journaux de l'époque mentionnent plusieurs dizaines d'incendies de théâtres par an en Europe occidentale. Le théâtre est éclairé au gaz, mais un projet prévoit le remplacement par l'électricité : ce sera le premier théâtre de Rome éclairé à la lumière électrique alors que les principaux théâtres de Milan et Turin utilisent déjà cette nouvelle technique.

Ce que l'on peut reprocher au Drammatico Nazionale, c'est de n'avoir pas d'âme. Alors qu'il aurait fallu un théâtre national-institution, on a simplement construit un superbe théâtre-édifice. La Société a dépensé des sommes énormes (un demi-million en 5 ans), qui, employées autrement,

⁴ Eugenio CHECCHI, *La popolarità del teatro in Italia*, Nuova Antologia, 7, 1897, pp. 338-348.

⁵ Ibid., p. 348.

auraient pu aider plus efficacement le théâtre national. L'emploi - certains n'hésitent pas à dire le gaspillage - des deniers publics ne suffit pas. Il semble que l'expérience et la pratique de la vie théâtrale aient fait défaut à cette tentative.

Pendant qu'échouait cette expérience, un autre essai est tenté par un chef de troupe privée, avec des moyens extrêmement modestes. C'est en 1886 que Dominici s'installe au théâtre Manzoni. Il connaît bien les problèmes du spectacle car il est lui-même acteur. Sa compagnie fait porter son effort sur les nouveautés, puisque c'est l'unique façon d'attirer le public, mais, contrairement aux autres théâtres, elle donne la priorité aux productions nationales. Pendant sa première année d'existence, elle arrive à mettre en scène plus de trente pièces italiennes nouvelles.

En quelques mois, elle réussit à se constituer un public fidèle, en vendant des billets à des prix assez faibles par rapport aux tarifs traditionnels. Il y a ainsi, spontanément, création d'un théâtre que l'on peut vraiment qualifier de populaire. Sa position en fait, en outre, un théâtre périphérique avant la lettre.

La plupart des critiques sont assez réservés ou même franchement hostiles à cette tentative. On reproche surtout à Dominici d'encanailler le théâtre en attirant des spectateurs différents du public traditionnel. On lui reproche aussi les conséquences de son dynamisme : les acteurs qui, à certains moments, présentent une pièce nouvelle chaque soir, ne connaissent pas bien leur rôle, l'interprétation est approximative et la mise en scène discutable. Mais c'est là un grief qu'on peut faire à beaucoup de compagnies ...

Cette tentative permet pourtant de prouver que, même dans une ville italienne où le public se renouvelle peu à peu et où le marché n'est pas aussi étendu qu'à Paris par exemple, il n'est pas nécessaire de changer constamment d'acteurs pour éviter l'ennui des spectateurs.

En 1899, rentrant d'une tournée triomphale à l'étranger, et en particulier à Paris, l'acteur Ermete Novelli se sent de taille à s'attaquer à une grande entreprise ; fasciné par la grandiose institution qu'est la Comédie Française, la Maison de Molière, il entend créer à son image une Casa di Goldoni à Rome.

Novelli a alors une grande influence et beaucoup d'admirateurs; il compte aussi, sans doute, sur l'appui du Roi qui vient de le nommer Grand Officier de la Couronne d'Italie. Son projet est précis la compagnie s'installera au théâtre Valle et représentera en alternance des classiques goldoniens et des nouveautés italiennes; elle sera stable pendant les mois d'hiver mais fera des tournées en Italie au cours de l'été.

Ses plus chauds partisans sont les critiques qui prêchent depuis des années la nécessité d'établir un théâtre stable : Edoardo Boutet, Domenico Oliva, Gaspare Di Martino. Les critiques français, par contre, sont beaucoup

plus dubitatifs. Henri Lyonnet, qui connaît bien la situation du théâtre en Italie, craint toujours que le public romain ne suffise pas à remplir durablement la salle, et si les touristes visitent Saint-Pierre, le Vatican, les musées, ils ne sont pas forcément attirés par l'art de Novelli.

Un autre problème est le recrutement de bons acteurs : tout comédien valable veut diriger sa propre troupe, si bien qu'il y a beaucoup de chefs mais pas de compagnie homogène.

Enfin, et c'est peut-être là le point principal, la Comédie Française est une vénérable institution, bien rodée, mais qui ne peut fonctionner qu'à coups de subventions. Il est donc utopique de vouloir faire la même chose sans bénéficier des mêmes moyens.

Novelli finance la remise en état du Valle: tout est prévu pour faciliter l'usage des techniques modernes, on renouvelle les décors, on met en place l'installation électrique en dissimulant les lumières qui éclairaient les loges, on modernise les coulisses et le foyer.

La Casa di Goldoni est inaugurée le 3 novembre 1900 avec *Gli ultimi giorni di Goldoni* de Valentino Carrera et *Il burbero benefico* de Goldoni. C'est un événement, avec la présence ou l'envoi de messages de six ministres, dont celui de l'Instruction Publique, de maires, d'écrivains, d'auteurs dramatiques, de représentants de la Comédie Française, et, bien sûr, de la fine fleur de la culture romaine.

Malgré les intentions clairement affichées au départ de faire de la Casa di Goldoni un temple du théâtre national italien, au bout de trois mois appaurent des oeuvres étrangères appartenant au répertoire de Novelli et dont le succès était assuré.

On a parlé de cabale pour expliquer l'échec de cette tentative. Les raisons sont multiples, mais Roberto Bracco expose l'essentiel « La raison du quasi-fiasco de la Casa di Goldoni réside donc dans un fait tout simple, qui n'est pas une découverte : Rome n'est pas encore une ville qui puisse vraiment alimenter un théâtre stable de premier ordre. Voilà tout. A Rome, comme à Milan, comme à Turin, comme à Naples, la plus large adhésion du public a toujours des limites naturelles, qui imposent l'habituelle variété débilante et ruineuse de spectacles, sans quoi le spectateur ne revient pas au théâtre. D'où la nécessité d'un infini gaspillage de forces, d'où l'urgence de représenter en un mois au moins dix pièces très différentes, d'où l'impossibilité d'un mécanisme d'horloge que devrait être un grand théâtre officiel. Relativement à la quantité du public disposé à écouter comédies et drames, les sept représentations de *Sperduti nel buio* à Rome sont l'équivalent de cent représentations à Paris »⁶.

⁶ Cité par Giuseppe PARDIERI, *Ermete Novelli*, Bologna, Cappelli, 1965, p. 79.

Au bout de deux saisons théâtrales, Novelli devait renoncer, après avoir accumulé un déficit de 200.000 liras. Il n'avait pas réussi à innover ni à briser l'étouffante prédominance de l'acteur.

C'est encore à Rome qu'a lieu l'expérimentation suivante et qu'est créée, à la fin de 1905, la Drammatica Compagnia di Roma, à l'initiative d'Edoardo Boutet. Celui-ci est un critique aux idées bien arrêtées qui, depuis des années, a dénoncé les maux du théâtre italien et a préconisé des solutions dans ses *Cronache drammatiche* et ses *Cronache teatrali*. Pour lui, un directeur de compagnie doit être à la fois exégète, critique, scénographe et poète. Il est un censeur impitoyable des moeurs théâtrales qu'il juge dégénérées : les adieux multiples et répétés des grands acteurs, les soirées d'honneur et les soirées d'hommage, les entractes trop longs, et surtout le snobisme qui fait préférer des oeuvres françaises de mauvaise qualité à des productions italiennes acceptables.

Boutet va donc pouvoir mettre ses idées en pratique. Les meilleures conditions sont réunies : on met à sa disposition le théâtre Argentina, et d'importants moyens financiers lui sont accordés par la Société des Auteurs, le Roi (30.000 liras par an), la ville de Rome et quelques généreux mécènes.

Dans le choix des acteurs, il ne privilégie pas les vedettes confirmées, à part Giacinta Pezzana qui n'est plus très jeune et qui a également participé à l'expérience du Teatro d'Arte de Turin en 1898. Pour lutter contre la dictature des « rôles », il engage de jeunes acteurs sans qualification particulière dont va pourtant se détacher bien vite Ferruccio Garavaglia.

Boutet pratique une politique des prix qui répond à ses principes : les fauteuils et les loges coûtent cher, tandis que le prix des chaises et des galeries est très bas. Le répertoire est limité aux grands classiques et aux pièces qui ont déjà obtenu la consécration de grands théâtres, comme la Comédie Française, et qui défendent des idées de progrès social. La mise en scène est bonne, les techniques modernes sont utilisées, et les acteurs sont priés d'avoir le plus grand respect pour les textes : pas de coupures ni d'improvisation. Silvio D'Amico donne un jugement très positif de la première année. Pourtant, Garavaglia, grisé par ses succès personnels, souhaite prendre une place plus grande. En outre, la Société des Auteurs, le bailleur de fonds, reproche les dépenses excessives de mise en scène.

Après l'énorme triomphe de *La Nave* de D'Annunzio le 10 janvier 1908, qui confirme que seul un théâtre stable peut se lancer dans une telle entreprise, la tentative s'achève⁷. Garavaglia cède à ses vieux démons et reprend la tête d'une compagnie itinérante avec Irma Gramatica ; Boutet retrouve sa chaire

⁷ Voir F. POSSENTI, *I teatri del primo Novecento*, p. 13 et suivantes, et A. CAMILLERI, *I teatri stabili in Italia (1898-1918)*, Bologna, Cappelli, 1959, p. 51 et suivantes.

d'histoire du théâtre à l'Accademia di Santa Cecilia et recommence son activité de plume. Mais la preuve est faite qu'un théâtre stable est viable et utile.

Une nouvelle forme de théâtre apparaît au début du XXe siècle, le « Teatro Minimo ». Le premier est fondé à Rome par Nino Martoglio en 1910, au théâtre Metastasio. Pendant un an, il représente environ 80 pièces courtes, en un ou deux actes, dont 50 italiennes de Praga, Bracco, Bertolazzi, Rovetta, Verga, etc., et deux pièces d'un jeune auteur débutant, Luigi Pirandello. Il s'agit de *Lumie di Sicilia* et de *La morsa* qui, d'ailleurs, ne déchaînèrent pas l'enthousiasme... Plusieurs Teatri Minimi fonctionnèrent sur le même modèle. Ils permettaient à un public non habitué au théâtre d'avoir un aperçu de ce type d'activités, et faisaient concurrence au cinéma alors commençant.

Il est indiscutable que, malgré les erreurs et les échecs, les théâtres stables ont marqué une étape de l'évolution scénographique et dramaturgique, même si l'Italie avait beaucoup de retard dans ce domaine. Trop souvent on continuait à donner la place prépondérante à l'acteur et au jeu de l'acteur. Mais les goûts du public avaient évolué, et une nouvelle génération d'auteurs était apparue. Ils présentaient des textes qui demandaient une certaine réflexion et ne pouvaient se résumer à un feu d'artifice de bons mots et de mimiques.

A partir de la fin du XIXe siècle, les professionnels du théâtre se rendent compte que le nouvel Etat unitaire n' a pas tenu ses promesses pour la promotion du théâtre italien. Sur le modèle de la Société de Secours Mutuel créée à Naples en 1866 et de celle organisée ensuite à Milan, est fondée à Rome, en 1891, une Société de Prévoyance pour les artistes dramatiques, qui étend son champ d'action aux machinistes, souffleurs et accessoiristes. Il s'agit d'initiatives privées qui ne sont pas promues par l'Etat et ne reçoivent aucune aide de sa part.

Les comédiens tentent de se rassembler et réunissent leur premier congrès le 15 décembre 1902 dans le foyer du Nazionale de Rome. L'association compte déjà 800 membres. Lors de la séance inaugurale, le ministre Nasi rappelle le grand principe qui sous-entend l'action de toute cette période « Le désir de fonder un théâtre national doit rester notre devoir, comme un but patriotique de l'art italien »⁸. D'autres personnalités sont présentes : Marco Praga en tant que représentant de la Société italienne des Auteurs, le prince Scalea, président de la Société des Auteurs et Acteurs dramatiques et lyriques, le comte Broglio, directeur du théâtre Manzoni de Milan, et plusieurs directeurs de troupes. Les travaux durent trois jours, et les sujets traités concernent le projet de contrat unique d'engagement des acteurs, les droits et les devoirs du directeur de troupe, la question des impôts et taxes sur les

⁸ Cité dans « Il primo congresso degli Artisti Drammatici », article non signé dans *La Scena di Prosa*, 18.12.1902.

spectacles, le rôle des agents qui servent d'intermédiaires, la mission éducative du théâtre, etc ...

Le bilan de ce premier congrès semble positif, dans la mesure où l'on peut tenir pour acquises certaines améliorations de la condition des acteurs, qui n'ont d'ailleurs pas été vivement combattues par les directeurs de troupe présents.

C'est de l'année 1909 que datent les mesures qui protègent à la fois les auteurs et les artistes, comme par exemple les contrats qui permettent aux acteurs de recevoir une paie fixe. Désormais, les auteurs doivent obligatoirement appartenir à la Società Italiana degli Autori, les metteurs en scène à l'Unione Capocomici, et les acteurs à la Lega degli Artisti drammatici. On arrive ainsi à une simplification et à une rationalisation des rapports interprofessionnels qui ne sont plus réglés par l'arbitraire individuel mais par des associations selon des critères précis.

Ainsi donc, si, au moment de l'Unité, Rome est très en retard sur Milan dans le domaine théâtral, sa fonction de capitale en fait progressivement un pôle d'attraction. Le public traditionnel du théâtre dramatique semble d'abord restreint, mais deux autres types de spectateurs sont également à prendre en compte.

D'une part, Rome attire non seulement les élus et les fonctionnaires, mais aussi les hommes d'affaires et une bourgeoisie qui s'enrichit rapidement. Ce public, parfois cultivé, souvent oisif et toujours nanti, participe à un rite de société et considère le théâtre comme un divertissement obligé : il faut se faire voir dans une loge du Costanzi ou de l'Argentina un soir de « première » comme il est nécessaire de se montrer aux courses ou à Villa Borghese.

D'autre part, il existe aussi, à Rome plus que dans beaucoup d'autres villes italiennes, une tradition de théâtre populaire. Il s'agit, dans beaucoup de cas, de pièces en dialecte et de divertissements en chansons des héritiers de Gioacchino Belli.

A la fin du XIXe siècle, l'offensive des hommes de théâtre se développe dans toutes les directions. Nous n'avons cité que les plus grandes et les plus connues des salles qui sont construites à l'époque qui nous intéresse. Mais il y en avait beaucoup d'autres : des dizaines de milliers de spectateurs pouvaient assister à un spectacle chaque soir. Aucun système ne régulaient leur existence et leur gestion; tout était laissé à l'initiative individuelle, et l'Etat intervenait surtout pour prélever des taxes sur les spectacles.

Plusieurs débats se développent à cette époque : le *Corriere della Sera* insiste, en janvier 1890, sur le fait que les prix de Milan – et plus encore ceux de Rome – dépassent largement ceux des grandes villes d'Europe pour des spectacles équivalents; la polémique sur le nomadisme des compagnies et la nécessité des tournées est engagée depuis la seconde moitié du XIXe siècle ;

celle sur l'omnipotence des directeurs de troupe est ébauchée. Les théâtres stables n'ont qu'une vie éphémère, et les revendications des acteurs sont encore à l'état embryonnaire. Mais ces diverses entreprises font la preuve de la vitalité du théâtre et de la combativité de ses représentants.

Les changements qui s'amorcent dans l'organisation matérielle des spectacles sont encore confortés par l'émergence de nouveaux auteurs et de nouveaux types de pièces. Le théâtre n'est bientôt plus considéré comme un simple divertissement mais devient un lieu de réflexion pour une élite cultivée.

Janine MENET-GENTY