

LE THEATRE DE BENIAMINO JOPPOLO (1906-1963) : PRÉSENTATION & REPRÉSENTATIONS

Beniamino Joppolo (1906-1963) a écrit quarante-quatre pièces¹ pour le théâtre. Sans même compter les nombreuses œuvres qui, hélas, ont été égarées au cours de ses allers-retours répétés entre son territoire natal messinai – où le jeune Beniamino revint encore à l'âge adulte –, Florence – où il accomplit ses études en sciences politiques et sociales à la fin des années vingt –, Milan – lieu d'engagement politique et artistique majeur, de l'expérience de *Corrente* à celle du spatialisme –, puis Paris – capitale européenne où il prit ses quartiers, en compagnie de son épouse et de ses deux enfants –, il avoisine quantitativement l'importante productivité pirandellienne.

Après une première période de création consacrée principalement à la poésie et à la narration en prose², Joppolo s'aventure dans l'écriture pour la

¹ Notre évaluation ne prend en compte que les pièces titrées par l'auteur, en grande partie disponibles aujourd'hui, tout du moins certifiées par la critique. Les projets abandonnés, inachevés, dont l'existence n'a jamais pu être vérifiée, notamment les trois pièces de jeunesse sans titre que l'auteur évoque dans le roman autobiographique *La doppia storia* (Milan, Mondadori, 1968), n'ont pas été comptabilisés.

² Parmi ses nombreuses productions juvéniles, les premiers travaux publiés furent des poésies, rassemblées dans le recueil *I canti dei sensi e dell'idea*, Signa, Innocenti & Pieri, 1929. Vinrent ensuite les nouvelles, *C'è sempre un piffero ossesso*, Modène, Uga Guanda, 1937, puis les premiers romans : *Tutto a vuoto*, Milan, Galleria Santa Radegonda, 1945 et *La giostra di Michele Civa*, Milan, Bompiani, 1945. Nous renvoyons également aux

scène, celle qui, finalement, semblait lui correspondre le mieux³. En 1941, alors que le conflit bat son plein, il termine successivement *Il cammino* [Le chemin] et *L'ultima stazione* [La dernière gare], œuvres pour lesquelles Paolo Grassi, Giorgio Strehler et Franco Parenti réalisèrent plusieurs mises en scène dans le cadre des Gruppi Universitari Fascisti (GUF) de la région milanaise⁴. Sur cette première et heureuse lancée, l'auteur signe successivement : *Sulla collina* [Sur la colline] ; *Ritorno di solitudine* [Retour de solitude] ; *La follia sia dunque autentica* [Que la folie soit donc authentique] ; *Le epoche* [Les époques] ; *Tutti ascolteremo il silenzio* [Nous écouterons tous le silence] ; *I due paesi* [Les deux pays] ; *L'invito* [L'invitation] (1942) ; *Domani parleremo di te* [Demain nous parlerons de toi] ; *Una visita* [Une visite] ; *I tre cavalieri* [Les trois chevaliers] (1943). Cette période d'expérimentation permet à Joppolo à la fois de confirmer l'héritage futuriste et symboliste dont sa formation a été imprégnée, et de se démarquer artistiquement par l'exacerbation d'un style mêlant personnages et situations grotesques et positionnements politiques décalés. Dans cet ordre d'idées, Joppolo termine en 1945 la première version de son œuvre majeure, aujourd'hui encore la plus célébrée et la plus jouée : *I soldati conquistatori* [Les soldats conquérants], ensuite rebaptisée *I carabinieri* [Les carabinieri]. Parmi les nombreuses exploitations scéniques, rappelons celle de Roberto Rossellini au Festival des Deux Mondes de Spolète en 1962. À la suite de cette (apparemment unique) expérience théâtrale, Rossellini propose à Jean-Luc Godard d'inventer une version cinématographique qui aboutit à la réalisation des *Carabinieri* en 1963⁵.

volumes suivants : *La nuvola verde ed altri racconti*, Marina di Patti, Pungitopo, 1991 ; *Tutto a vuoto, La giostra di Michele Civa, Un cane ucciso*, Marina di Patti, Pungitopo, 2010.

³ « Tutta l'opera scritta di Joppolo è in genere dominata dalla prevalenza del parlare sullo scrivere. Ed è forse per questo motivo che egli scelse il teatro. La sua scrittura nasce proprio dalla tradizione orale » (Giovanni Joppolo, « Testimonianza », *Scena aperta*, n° 1, université Toulouse-Le Mirail, 2000, p. 12). Les traductions de l'italien en français sont de moi.

⁴ Représentations de *Il cammino* : 8 et 10 mai 1941, Gruppo sperimentale « Palcoscenico », mise en scène Giorgio Strehler, Sala Sammartini, Milan ; 26 juin 1941, Gruppo sperimentale « Palcoscenico », mise en scène Paolo Grassi, décors d'Italo Valenti, Teatro del Parco della Triennale, Milan. Représentations de *L'ultima stazione* : 25- 26 juin 1941, Gruppo sperimentale « Palcoscenico », mise en scène Paolo Grassi et décors d'Italo Valenti, avec Giorgio Strehler et Paolo Grassi, Teatro del Parco della Triennale, Milan.

⁵ Nous nous permettons de renvoyer à une autre étude : « Jeux d'enfants sur fond de guerre : les carabinieri de Joppolo et Godard », dans les actes du colloque « Enfance,

Notons, enfin, que la pièce *I gridi della fattoria* [Les cris de la ferme], aujourd'hui perdue, aurait également été rédigée au cours de ces années.

Une bonne partie de ces textes fut publiée dans des revues universitaires, culturelles ou artistiques. Malgré l'intérêt manifesté par divers représentants de premier plan du monde théâtral milanais, une poignée des pièces, seulement, réussit à bénéficier d'une vérification scénique qui aurait permis à l'auteur de concrétiser la valeur dramaturgique mise en évidence par plusieurs critiques. Rappelons, à ce titre, les jugements et analyses de Pandolfi, Grassi, Jacobbi ou, quelques années plus tard, Verdone, qui affirmait justement :

Il teatro di Joppolo è il punto più alto del teatro scritto, che si apre sulla ribalta dell'avanguardia. La *diègese* scenica è l'universo forcluso, l'immaginario che si realizza, come momento ripetibile di una rappresentazione, che coinvolge parola e gesto. Lo scatto ideologico invade il territorio dello spazio scenico e rinnova il rituale di una drammaturgia.⁶

Peu de voix institutionnelles et spécialisées, en effet, s'élevèrent contre le jugement générique partagé vis-à-vis du théâtre italien des années quarante à cinquante. Nous pourrions résumer ce jugement en ces termes : nécessité de retrouver et de développer un théâtre en langue italienne ; absence dans la période post-pirandellienne d'auteurs d'envergure internationale ; Joppolo comme l'une des rares exceptions dans un panorama artistique décharné et méritant de plus grandes marques d'intérêt. L'appui institutionnel, fasciste puis républicain, et celui du « milieu », nous le savons aujourd'hui, brillèrent par leur absence ou, en tout cas, ne parvinrent que faiblement, sporadiquement et surtout maladroitement à Joppolo.

Violence, Exil et Immigration italienne – Italie, France, Allemagne 1939-1979 – Approches narratives et cinématographiques », université de Regensburg – université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand, Programme EVE-AERES, 20-22 juin 2012 (à paraître).

⁶ Mario Verdone, « Teatro nel cassetto, Drammaturgia italiana dal '45 al '65 », dans *Teatro contemporaneo*, I, Rome, 1981, p. 516-517. Nous renvoyons également à Ruggero Jacobbi, « Teatro del tempo ermetico », dans *Teatro da ieri a domani*, Florence, La Nuova Italia, 1972, p. 60 ; Renato Birolli, *Taccuini 1936-1959*, Turin, Einaudi, 1960, p. 20 ; Mario Verdone, *Le avanguardie teatrali da Marinetti a Joppolo*, Rome, Bulzoni, 1991, p. 209-218 ; Vito Pandolfi, *Teatro italiano contemporaneo*, Milan, Schwarz, 1959 ; Vito Pandolfi, *Il teatro italiano del dopoguerra*, Bologna, Guanda, 1956.

Après la libération et une première période d'euphorie, Joppolo est déçu par la manière dont l'Italie nouvelle se dessine tant du point de vue artistique que politique et social. Intraitable et peut-être inconscient, il se réfugie alors dans les méandres cosmiques de son imagination, dans ses idéaux panthéistes, non humains et oniriques. Il écrit alors plusieurs pièces aux accents ironiques, eschatologiques et belliqueux. Le drame *Andrea Pizzino* se présente comme un manifeste philosophique et existentiel de la vie *abhumaine* qui jamais n'advierait, le personnage éponyme constituant l'incarnation allégorique du courant physico-mathématico-artistique auquel Joppolo faisait déjà allusion dans ses premiers essais de jeunesse. Le terme « abhumanisme » est forgé en 1946 par l'écrivain français Jacques Audiberti. Au sortir de la guerre, ce dernier souhaite en effet définir une nouvelle théorie d'élan humaniste dont il identifie certains aspects fondateurs dans le roman *La giostra di Michele Civa* de Joppolo (1945), qu'il décide de traduire en français sous le titre *Les Chevaux de bois* (Paris, Éditions du Chêne, 1947). Audiberti publie par la même occasion une préface qui devient la première dissertation théorique sur ce nouveau mouvement de l'esprit. Ainsi s'ouvre un débat à caractère éthico-philosophique se nourrissant de l'apport de deux plumes singulières et qui se développe considérablement par la suite avec l'apport de Camille Bryen. Ce n'est qu'en 1951, aux éditions Biccoca de Brescia, que paraît l'essai *L'abumanesimo* signé, cette fois, par l'auteur italien⁷, essai tardif eu égard aux échos hexagonaux d'une pensée finalement attribuée aux artistes français.

⁷ Le volume des *Quaderni del Novecento francese*, n° 8, *Abumanesimo : Audiberti, Joppolo*, Rome, Bulzoni - Paris, Nizet, 1984, en retrace les grandes lignes. Outre la préface d'Audiberti, il rassemble également deux autres écrits de Joppolo (« Orizzontalità », écrit en 1940, et « Tutto è all'altezza dell'uomo », écrit en 1945), ainsi que diverses contributions critiques, dont celles de Giroud, Verdone, Bruno, Gianolio. Nous renvoyons également à Katia Trifirò, « Verso il sesso unico : Rituali metamorfici e travasamenti erotici nella prospettiva Abumanista di Beniamino Joppolo », *Mantichora – Periodico del Centro Interdipartimentale di Studi sulle Arti Performative*, reg. trib. Me 9/10, n° 1, décembre 2011, note, p. 15 (<http://ww2.unime.it/mantichora/wp-content/uploads/2012/01/Mantichora-1-pag-771-785-Trifir%C3%B2.pdf>) et, surtout, au travail d'Annette Samec-Luciani, *Audiberti et Joppolo, écrivains abhumanistes*, thèse de troisième cycle, dactylographiée, université de Corse, 1990. D'autres essais, également liés à l'abhumanisme, sont encore inédits : « Ancora sui problematici e i risolutivi », écrit à Milan en 1945, « Dilatazione su piano unico orizzontale », non daté mais probablement rédigé dans les années quarante, « Intorno a vari concetti », écrit à Milan en 1946.

Une autre pièce significative rédigée au cours de cette période, intitulée *Il secondo diluvio* [Le second déluge] (1946), propose de son côté une révision de l'atmosphère biblique de l'apocalypse à travers l'exposition d'une nouvelle genèse menée par un couple de jeunes survivants. Ces deux rescapés d'un monde violenté, épaulés par leur importante progéniture, deviennent à la fois symboles et témoins d'un retour cyclique à la violence humaine. *La bomba atomica (L'arma segreta)* [La bombe atomique ou L'arme secrète], *La tana* [Le terrier] (1947) et *La provvidenza* [La providence] (1948) exposent en revanche, de manière amusée et absurde, trois dynamiques guerrières (la froide opposition de deux grandes puissances internationales, la vie secrète et essentielle de déserteurs oubliés par l'histoire, l'intervention d'une bienveillante force divine et le renversement d'une logique désastreuse et fatale de la lutte), profondément inspirées par des épisodes du tout récent conflit mondial.

Toutefois, Joppolo abandonne peu à peu et temporairement son enthousiasme multiple, preuve de sa bonhomie et de sa curiosité, et rompt progressivement avec de nombreux représentants, nouveaux et anciens, de l'Italie d'après-guerre. Il se brouille avec des artistes, des personnalités politiques, des intellectuels. En parallèle, il s'écarte de la créativité scénique, qu'il juge trop réaliste, en faveur de l'invention abstraite (prenant du même coup ses distances avec l'engouement pour le néoréalisme, qu'il juge démesuré et mal justifié). Il commence alors à peindre, aidé à ses débuts par son épouse, Carla Rossi. Déjà reconnue pour ses talents artistiques depuis quelques années (Mussolini avait souhaité la récompenser et en faire l'une des jeunes artistes officiellement soutenus par le régime alors que Beniamino, de son côté, évoquait la possibilité de profiter de l'éventuelle cérémonie pour attenter à la vie du Duce), elle permet à Beniamino de développer son intérêt pour la peinture et les arts figuratifs affirmé dès les années vingt. Joppolo prend notamment part à la rédaction des trois manifestes successifs du Spatialisme de Lucio Fontana.

En 1954, la famille Joppolo s'installe à Paris et Beniamino reprend peu à peu contact avec le théâtre. L'environnement artistique de la capitale et les amitiés nouées avec des auteurs du Nouveau théâtre, qui n'était alors pas encore élevé au rang d'absurde, ont certainement contribué à ce retour, dans l'écriture joppolienne, à la vivacité du dialogue théâtral. Au cours de ces premières années au cœur de l'hexagone, l'auteur fait d'abord la connaissance de différents artistes, qu'il fréquente bientôt régulièrement. La communauté italienne installée à Paris (Guadagnucci, San Lazzaro, Dunchi,

Signori), bien sûr, mais aussi des auteurs d'horizons différents et dont les noms circulent toujours davantage dans plusieurs théâtres de renom (du Théâtre de Poche au Théâtre d'Aujourd'hui de l'Alliance française⁸, en passant par les innombrables petites scènes du quartier Montparnasse) : Ionesco, Adamov, Genet et surtout Jacques Audiberti qui, après les premiers romans de Joppolo, traduit également *I carabinieri*⁹. Les pièces les plus longues de Joppolo sont alors jetées sur le papier. Ces dernières tirent leur sujet de la chronique journalistique française et italienne (Joppolo assumant le rôle d'envoyé spécial à Paris pour plusieurs quotidiens et revues italiens), mêlée à un engagement social et politique toujours important – *Una curiosa famiglia* [Une curieuse famille] ; *Irma Lontesi* (1955) ; *Il complotto dei soldi* [Le complot financier] ; *Il seme è bianco* [Blanche est la semence] (1956) ; *Le acque* [Les eaux] (pièce en deux parties indépendantes *L'acqua si diverte a uccidere/L'acqua si diverte a far morire di sete* [L'eau s'amuse à tuer/ L'eau s'amuse à faire mourir de soif]) ; *Tra le ragnatele* [Au milieu des toiles d'araignées] ; *Zizim* (1958) – et à des élucubrations mystiques et philosophiques de trempe abhumaniste propre à l'auteur – *Il fiore giallo e l'albero parlante* [La fleur d'or et l'arbrisseau parlant] (1957) ; *L'angelo Paratampata* [L'ange Youplaboumtagadatsointsoin] ; *I microzoi* [Les animalcules] (1959). Dans cette dernière pièce, justement, Joppolo provoquait cyniquement, par le biais d'une didascalie singulière, les éventuels chevronnés téméraires du milieu théâtral qui auraient osé profaner le silence tout en papier de son drame :

⁸ Au sujet de la création parisienne des *Carabiniers* en mai 1958 et de son écho limité dans le milieu théâtral de la capitale, rappelons les termes employés par Jennifer Dziwinski qui, écorchant régulièrement le nom de l'auteur, affirme : « La saison [1957-1958] s'achève avec *Charlie, 22 ans, trompette* de Dominique Vincent dans une mise en scène de François Maistre, fils d'A. M. Julien, directeur du Théâtre des Nations, et par *Les Carabiniers* de Joppolo*, dans une adaptation d'Audiberti et une mise en scène de Michel de Ré. Ce dernier spectacle ne peut pas être plus en porte-à-faux avec la tendance générale puisqu'il s'agit, en somme, d'un pamphlet antimilitariste, voire d'un éloge de la désertion. Rappelons qu'en ce mois de juin 1958, l'Assemblée Nationale vient d'investir le Général de Gaulle, de lui accorder les pleins pouvoirs, et que celui-ci se donne pour mission de mettre fin à la guerre d'Algérie où il fait un voyage triomphal... Dans ce bouillonnement politique, *Les Carabiniers* ne connaissent que douze représentations » (*L'histoire du Théâtre d'Aujourd'hui*, Paris, Maison des cultures du Monde, 2007, p. 25).

⁹ *La Giostra di Michele Civa : Les chevaux de bois* ; « *I carabinieri : Les carabiniers jouent* », dans *La parisienne*, n° 23, décembre 1954, Paris, p. 1253-1268. Rappelons qu'Audiberti avait traduit également *Un cane ucciso* : voir *Le chien, le photographe et le tram*, Paris, Corrêa, 1951.

S. RESCHE

Se, per un puro caso, questo dialogo dovesse venire recitato, a causa della follia di un qualche regista teatrale amante morboso di insuccessi pratici e di impossibili avventure teatrali, durante questa pausa uno specchio sarà posto sulla scena e un attore parlerà con sé stesso riprodotto nello specchio, seguendo con gesti della bocca e di tutta la persona il senso di due discorsi dei due magnetofoni.¹⁰

Rappelons, en outre, qu'entre 1955 et 1958 l'auteur collabora avec le metteur en scène sicilien Enrico Fulchignoni, alors directeur de la section cinématographique de l'Unesco. Six comédies furent co-rédigées : *Il reduce involontario* [De retour malgré lui] (1955) ; *Fred* ; *La tazza di caffè* [La tasse de café] ; *Salita sull'albero* [Perchée dans l'arbre] (1957) ; *L'inondazione* [L'inondation] ; *Il generale malcontento* [Le général bougon] (1958).

Par ailleurs, la critique a jusque-là cru bon de regrouper, pour des raisons en partie justifiées, les huit courtes pièces en un acte écrites en 1960. Mais il serait judicieux de préciser, tant du point de vue de la forme que du fond, les différences respectives de ces œuvres pour le moins indépendantes. Si, d'une part, *La baracca e gli uomini di onore* [La bicoque et les hommes d'honneur] pourrait être rapprochée du diptyque *Le acque* en raison du sarcasme sous-jacent visant la même culture sicilienne des barons déchus et pourtant englués dans des dynamiques interpersonnelles surannées, de l'autre, certains traits communs pourraient être mis en lumière dans les intrigues de *Dio e la fondiaria* [Dieu et l'impôt foncier] et *Gli appuntamenti* [Les rendez-vous], en raison d'une forte atmosphère pré-absurde. Le traitement circulaire du temps, également d'empreinte nihiliste, relie en revanche les pièces *L'attesa* [L'attente] et *L'imbottigliaggio nostro* [Monstrueux embouteillage]. De son côté, l'énergique comédie dramatique intitulée *L'esseruccio* [Le bout-de-chou] constitue certainement la réalisation la plus méta-théâtrale de l'ensemble de la production joppolienne, alors que l'intrigue de *Caryl Chessman*, centrée sur le thème de

¹⁰ Voir Beniamino JOPPOLO, *I Microzoi*, IV. L'œuvre a été mise en scène pour la première fois par Roberto Bonaventura au théâtre de Messine en mai 2008. Le texte fut d'abord publié dans la revue *Marcatré*, Milan, n° 8-9-10, juillet-août-septembre 1964, Lericci, p. 154-163, puis dans le numéro spécial consacré à Joppolo de la revue *Ridotto*, Rome, août-septembre 1982, p. 69-99. Rappelons enfin l'existence de la traduction française d'Angela Delmont, *Les animalcules*, datant de 1959 (revue par Stéphane Resche, à paraître).

la peine de mort et qui s'inspire d'un fait divers, rappelle certaines scènes sarcastiques sur la justice des pièces *Irma Lontesi*, *Il seme è bianco* ou encore *Il complotto dei soldati*. Les rares exemplaires dactylographiés, ainsi que le manuscrit original de *Il castello di Versailles* [Le château de Versailles] ont été, pour leur part, malheureusement égarées au cours des dernières décennies lors des premières démarches de projets scéniques non aboutis. Enfin, n'oublions pas l'acte unique intitulé *Un café en été* (1963) rédigé à Paris par l'auteur, avec l'aide de son fils Giovanni, quelques temps avant son décès.

Les textes de ces quarante-deux pièces (si l'on exclut les deux introuvables) et l'apparat critique essentiel s'y rapportant sont aujourd'hui conservés dans les archives privées des héritiers ainsi que dans l'Archivio contemporaneo Alessandro Bonsanti de la bibliothèque Vieusseux à Florence¹¹. Surtout, ils seront enfin et intégralement disponibles pour quiconque souhaite s'y intéresser. En effet, après les deux premiers volumes parus respectivement en 1989 et 2007, la maison d'édition sicilienne Pungitopo devrait compléter prochainement la collection du théâtre complet de Joppolo avec la sortie du troisième et dernier volume de ses œuvres (nous renvoyons à la bibliographie indicative à la fin de la présente étude).

Bizarre, bizarre, tout de même, que les œuvres de Joppolo aient été, du moins au départ, plutôt bien accueillies par la critique et par des metteurs en scène de premier plan, pour être ensuite oubliées au fond d'un tiroir, dispersées, méprisées ou mises de côté. Les raisons de ce désamour – ou ab-amour – doivent être imputées aussi bien à l'auteur qu'aux représentants du métier ou aux personnes de décision.

Beniamino Joppolo était un homme entier qui, plus encore que de se refuser au moindre compromis et à la moindre demi-mesure, acceptait d'autant moins de devoir prendre part aux jeux de réseaux, de séduction et de travail social en vue d'être éventuellement lu et, potentiellement, exalté par le milieu artistique.

La sua è la figura tipica dell'intellettuale degli anni cinquanta, comunicativo e nel contempo scontroso, solitario, ribelle, intuitivo. Il suo non era un carattere facile. [...] Era un uomo d'impulsi, di intuizioni, le

¹¹ Nous remercions, pour leur aimable et précise collaboration, Giovanni Joppolo, fils de l'auteur et spécialiste de l'œuvre joppolienne, ainsi que Gloria Manghetti et l'ensemble de l'équipe de l'Archivio Alessandro Bonsanti (bibliothèque Vieusseux, Florence). Pour plus d'informations : http://www.vieusseux.fi.it/archivio/fondi_acb.html.

S. RESCHE

sue sgrammaticature e le sue ripetizioni sono volontarie, comunicano idee che affascinano certi e infastidiscono altri.¹²

Parfois, et même de manière impulsive voire extrêmement violente, qui tranchait avec son comportement habituellement affable et drolatique, fin et poétique, il répondait par des lettres caustiques à certains éditeurs et metteurs en scène qui avaient eu le malheur de lui signifier leur dissension à propos de telle ou telle œuvre¹³. Carla Rossi-Joppolo, son épouse, exprima les conséquences de l'impétuosité de son mari en des termes évocateurs : « Passò dal confino politico al confino letterario. »¹⁴ L'excès des accès de Joppolo n'a donc certainement pas favorisé le développement et la diffusion scénique de ses créations. Enfin, la critique joppolienne fait allusion à une confrontation entre Grassi et Strehler, qui auraient soutenu respectivement Joppolo et Testori. Cette hypothèse, non vérifiée, mais qui concorde avec le prolongement des polémiques des années quarante sur le rôle du théâtre dans la péninsule et sur le choix du répertoire à mettre en scène¹⁵, permettrait d'expliquer l'oubli de figures importantes comme celles de Grassi ou Joppolo et la célébrité (relative mais sensible notamment depuis quelques années) de l'auteur lombard.

Il faut tout de même préciser que le théâtre de Joppolo ne répondait à aucun style d'écriture théâtrale déjà connu ou clairement classifié. Ses œuvres (et ce, dès les premières réalisations) présentent des éléments que

¹² Giovanni Joppolo, « Testimonianza », *Scena aperta*, p. 12.

¹³ À la fin des années quarante, Grassi inaugure une collection de textes de théâtre dont les œuvres de Joppolo furent exclues. Joppolo envoya alors une lettre particulièrement virulente à laquelle le metteur en scène ne répondit apparemment jamais. Ce fut le dernier échange entre les deux hommes. Au cours des années qui suivirent, d'autres événements similaires eurent lieu et conduisirent Joppolo à un certain isolement. Parmi les personnalités avec lesquelles Joppolo perdit contact : Bompiani, Vittorini ou encore Bassani.

¹⁴ Michele Perriera, *L'avvenire della memoria*, Palerme, S. F. Flaccovio, 1976, p. 168.

¹⁵ Nous renvoyons à Stella Casiraghi (éd.), *Nessuno è incolpevole : scritti politici et civili*, Milan, Melampo, 2007, notamment à l'article « Condizione di una polemica », p. 5-9. Paru le 10 septembre 1942 dans le second numéro de *Posizione*, périodique du GUF de Novare, l'article comprend une défense de Joppolo, aux côtés de Salacrou. Sur la position plus tard opposée de Jacobbi, voir également R. Jacobbi, « Dignità dello spettacolo », *Roma fascista*, 18 septembre 1942. De nouvelles tensions entre Strehler et Grassi par rapport au répertoire à mettre en scène placent à nouveau Joppolo au cœur de discussions : Grassi défend Joppolo, alors que Strehler est partisan de Quasimodo. Lors de la fondation du Piccolo, Quasimodo est effectivement bien présent. Le nom de Joppolo ne figure quant à lui sur aucun document.

nous pourrions seulement (et partiellement) relier à diverses sources : le surréalisme (de manière peut-être plus évidente encore dans ses nouvelles, écrites au cours des années trente, ou dans le roman *Tutto a vuoto*¹⁶), l'absurde (par certains aspects précurseur de structures beckettiennes ou ionesquiennes), ce qu'on appelle l'« expressionnisme méditerranéen » (rappelons ici les ressemblances remarquées à plusieurs reprises par la critique littéraire entre les pages de Joppolo et celles de Bontempelli¹⁷), l'existentialisme (Joppolo fut, en ce sens, l'un des rares représentants italiens de ce courant auquel on fait désormais très largement correspondre Camus et Sartre¹⁸), mais aussi le réalisme-magique d'ascendance germanique mais de style plus sud-américain (notamment dans la pièce fleuve *Il fiore giallo e l'albero parlante*), et ce que l'on pourrait appeler le synesthésisme abhumain, où les sens et les sentiments des personnages et des narrateurs se fondent dans une annulation des temporalités et une mise en puissance de l'universalité de la sensibilité humaine. Au cours de ces récurrentes synesthésies, les trépidations infantiles, le réveil des cinq sens et la concentration hallucinée sont liées en un même corps, une même voix et une même énergie :

Ora Giacomo chiudeva gli occhi e si svuotava. Un sussulto e si risvegliava tutto solo vista. Poi un altro intreccio interno, un risveglio, e si risvegliava tutto « solo olfatto ». E poi tutto « solo udito ». E poi tutto « solo tatto ». E poi tutto « solo gusto ». Poi tutto « solo mente ». Poi tutto « solo anima ». Poi tutto « solo trepidazione ». E ogni volta tutti i sensi, la mente e l'anima si concentravano in quel « solo » per potenziarlo

¹⁶ « [*Il cammino est*] ambientato nel classico clima di Joppolo, clima che potremo chiamare superficialmente surreale, in cui l'illogico diventa logico, in cui anche l'assurdo si rapprende nel naturale e nell'evidente » (Paolo Grassi, « Nota per Joppolo », *Quaderni di « Posizione »*, Novare, 21 août 1942, p. 10-11).

¹⁷ Nous renvoyons à Maria De Paolis, « Profilo intellettuale di Beniamino Joppolo », *Rendiconti dell'Accademia di Archeologia Lettere e Belle Arti di Napoli*, vol. LII (1977), Naples, Arte Tipografica, 1978, p. 78-79.

¹⁸ Voir Domenica Perrone, « L'esistenzialismo narrativo di Joppolo tra ipotesi surrealista e scrittura espressionistica », *Quaderni dell'Istituto di Scienze Antropologiche e Geografiche dell'Università di Palermo, Humana*, n° 25, Palerme, 1982. Les principales pièces relevant de cette veine stylistique et déjà étroitement liées à la poétique abhumaniste sont *L'ultima stazione*, *Le epoche*, *Domani parleremo di te*, *Andrea Pizzino*, *I microzoi*, *Il fiore giallo e l'albero parlante*.

S. RESCHE

sino all'inverosimile. Infine l'orchestra dei sensi, della mente, del sentimento, la vita.¹⁹

Le théâtre de Joppolo, en somme, se présente comme un mélange savamment dosé, toujours différent et très singulier. On y retrouve néanmoins des constantes stylistiques. Joppolo s'est, par exemple, nous l'avons évoqué, toujours positionné non pas contre, mais au-delà de la question du réalisme et, par conséquent, du néoréalisme, qui signa la revanche de la culture italienne sur la scène européenne. Il ne pouvait donc pas entrer dans les projets de celles et ceux qui tenaient les rênes de la culture nationale pendant la période de la reconstruction. Explosif et habile, antinaturaliste et pourtant toujours révérencieux à l'encontre des manifestations du naturel, universel et génialement conjectural, le style de Joppolo ne pouvait répondre aux besoins de vérité cinématographique unique, indivisible et glorificatrice que l'Italie bousculée et la nouvelle Europe victorieuse devaient privilégier. Dans ce cadre, d'ailleurs, la position de l'auteur dans le débat opposant réalisme et abstractivisme est éclairante :

I realisti non sanno varcare le soglie del mondo sensitivo sentimentale visto a occhio nudo, mentre i concreti o astrattisti o pionieri della realtà novella non sanno varcare le soglie del pensiero puro cercando di capire che un pensiero può diventare albero o creatura umana senza perdere la sua pura santità.²⁰

Cette affirmation nous permet de faire le lien avec les atmosphères joppoliennes, et en particulier avec les scénographies, les représentations d'espaces naturels, les cadres choisis par l'auteur pour ses personnages. Le paysage joppolien – souvent soutenu par un phonocadre correspondant –, tout particulièrement dans les œuvres théâtrales, ne cherche pas l'effet réaliste. Il constitue au contraire un arrière-plan, un fond symbolique et sentimental, détaché de la recherche d'une matrice réaliste²¹. Et c'est dans

¹⁹ Beniamino Joppolo, « Cronache di Parigi », inédit, p. 1270. Les « Cronache di Parigi » [Chroniques parisiennes] constituent la deuxième partie inédite du roman autobiographique *La doppia storia* [La double histoire] (Milan, Mondadori, 1968).

²⁰ Beniamino Joppolo, « L'equivoco di una terminologia », *Ulisse*, XII, vol. 6, XXXIII, Florence, Sansoni, 1959, p. 101-105.

²¹ Cf. Giovanni Joppolo, *Beniamino Joppolo. La figura, l'opera*, Marina di Patti, Pungitopo, 2004, p. 11-14.

cette atmosphère « dé-contingentée » que les personnages peuvent faire office de symboles universels :

Il teatro e la narrativa di Joppolo sono una saggistica poetica e filosofica che cerca di dimenticare il peso delle realtà databili storicamente a favore di una storia utopicamente attiva.²²

Il est d'ailleurs possible d'avancer quelques arguments similaires à propos des personnages joppoliens :

Per i personaggi di Joppolo, non è necessario un luogo o un ambiente ben definito, vivono nella sfera di un mondo che può essere e non essere senza, per questo, non dare risalto alla propria condizione di uomini.²³

La notion d'utopie active est en tout cas fondamentale. Elle permet de justifier en partie l'isolement progressif de l'auteur. Durant la période artistique du second après-guerre, qui fut fondamentale, Joppolo allait contre et à l'encontre de tous, inventant au même moment de nouvelles techniques et de nouvelles approches du matériau théâtral. Tandis que la soif de vérité et de réalité fortifiait des auteurs tels que Vittorini, Pavese, Calvino, Cassola, Bassani et des dramaturges comme Betti, Bompiani, Terron, Giovaninetti ou Fabbri, Joppolo fut paradoxalement associé (définitivement ?) à l'un de ses textes les plus antiréalistes, *I carabinieri*, capable de renverser la réalité même en usant d'un sens du ridicule et d'une agressivité ironique intenses.

Les œuvres de Joppolo furent malgré tout, souvent contre vents et marées, et ce même avant son installation en France, lues et jouées de nombreuses fois en Italie comme à l'étranger. Entre 1941 et aujourd'hui, plus de cinquante productions professionnelles différentes, ayant ciblé au total seize des quarante-quatre pièces de Joppolo, ont pu être recensées. C'est peu comparé à Ionesco, à Beckett d'une part, à Fo ou à Pirandello ou à

²² *Ibidem*, p. 12.

²³ Andrea Bisicchia, *Aspetti del teatro comico italiano del Novecento*, Milan, Sergio Ghisoni, 1973, p. 35-45. L'analyse du critique confirme l'appréciation générale exprimée à l'égard de Joppolo : « La posizione di Beniamino Joppolo nell'ambito dell'Arte contemporanea, crediamo, non abbia ancora trovato la giusta dimensione per due motivi : primo per il carattere difficile, solitario, tra il mansueto e l'iracondo dello scrittore, che non ha lasciato adito ad alcun compromesso, secondo per la non ancora avvenuta rilettura dell'intera sua opera letteraria e teatrale. », *Ibidem*.

De Filippo, d'autre part. Ce n'est pas si mal si l'on pense à Ugo Betti, à Giovanni Testori, ou à Rosso di San Secondo, autre dramaturge sicilien oublié. C'est même beaucoup, si l'on prend en compte les conditions de diffusion du répertoire théâtral italien dans la botte de la méditerranée d'abord, et dans l'Europe attenante ensuite.

La première période intense correspond bien évidemment aux années milanaises de Joppolo, au cours desquelles ses drames et comédies grinçantes furent mis en scène par Strehler, Grassi ou encore Piccoli, et reçurent les traitements scénographiques d'artistes de renom comme Valenti ou Guttuso. Jusque dans les années cinquante, ses œuvres furent interprétées non seulement à Milan, mais aussi à Bologne, Rome, Catane et Palerme. À partir du moment où Joppolo décida de traverser les Alpes, il y eut un accroissement naturel des représentations en langue française, en particulier celles des *Carabinieri*. Par ailleurs, force est de constater que cette pièce a connu une intense activité en langue allemande et dans les pays nordiques. Il serait, à ce titre, opportun de comprendre comment *I carabinieri* fut introduite dès 1956 successivement dans les théâtres de Vienne (Autriche), Wageningen (Pays-Bas), Francfort, Mayence, Niedermeim (Allemagne) et Malmö (Suède)²⁴. Aux nombreux voyages entrepris par l'auteur entre la Sicile, la France, la Lombardie ou encore la Scandinavie (voyage à la suite duquel, entre 1958 et 1960, Joppolo achève *Scandinavia*, son second recueil de poésies²⁵), il faut donc ajouter les pérégrinations de ses textes, ayant parfois eu lieu à son insu, dans plusieurs pays d'Europe.

Ces informations migratoires vient confirmer l'esprit europhile de l'artiste. En effet, jamais il ne nia ses préférences xénophiles, même lorsque les pressions fascistes démembraient le groupe d'action artistique et d'opposition milanais *Corrente*, dont il faisait partie et pour la survie duquel il fut emprisonné à deux reprises²⁶. Plus tard, lorsqu'il partit avec la

²⁴ La traduction en suédois date de 1966 : *Karabiniarerna* (B. Boden). Celle en allemand est antérieure. Elle fut signée Josef Gallop et constitua la base de la mise en scène d'Herbert Wockinz au Theater Der Courage à Vienne (repris à Zurich) en novembre 1956. Le texte fut repris par Ettore Cella pour l'adaptation télévisuelle de la Deutschschweizer Programm, en Suisse allemande, en octobre 1969.

²⁵ Voir Beniamino Joppolo, *Scandinavia*, Marina di Patti, Pungitopo, 1984.

²⁶ Voir Alfredo Luzi, *Corrente di Vita Giovanile (1938-1940)*, Rome, Edizioni dell'Ateneo, 1975.

délégation italienne à l'occasion du Congrès pour la Paix à Varsovie²⁷, Joppolo confirma encore, dans un reportage journalistique, son adéquation profonde à l'unité européenne qu'il considérait comme un premier pas vers l'explosion du sentiment intrinsèque d'universalité partagé par l'ensemble des hommes. D'ailleurs, dans les œuvres de Joppolo, en particulier dans les essais où il expose ses positions politiques de manière très explicite, socialisme – lié chez lui à une conception transcendantale et œcuménique du christianisme – et européenisme se manifestent souvent de manière parallèle. L'auteur soutenait à ce titre : « La sola salvezza per l'Europa consiste nel non tradire il socialismo, sua ultima meravigliosa creatura, anche se per realizzarlo occorre farlo passare tramite l'operazione chirurgica comunista. »²⁸ C'est justement avec cet esprit marqué par l'universalité et l'internationalité que Joppolo décida d'ailleurs de s'installer à Paris, avec l'intention de vivre en compagnie d'« individus universels »²⁹.

Chi lo ha conosciuto bene non ha potuto che amare questo personaggio Joppolo alla Gargantua e Pantagruel, capace delle più inverosimili abbuffate e delle più delicate attenzioni verso ogni essere vivente, come pure di un insopportabile spirito di contraddizione e di litigi mortali, di una logica ferrea e della dialettica più stringata, o allora, nei momenti di cattivo umore, capace dei più ostinati silenzi o, in quelli di euforia, di sproloqui allucinati e affascinanti da *trip* all'ennesima potenza. Personaggio pirandelliano dunque, dalle infinite contraddizioni e sfaccettature caleidoscopiche.³⁰

C'est dans les cafés parisiens, milanais, florentins et messinai, dans lesquels Joppolo aimait rencontrer ses compagnons de discussion littéraire, d'action politique et de festoiments gastronomiques amusés, qu'erre encore aujourd'hui l'âme de cet auteur contraint au silence. Cinquante ans après sa disparition, il semblerait que le moment de donner voix à Joppolo, de

²⁷ Voir « Beniamino Joppolo ritorna da Varsavia : La cortina dei sorrisi », dans *Milano-sera*, correspondance en quatre épisodes, 2-3 décembre, 6-7 décembre, 13-14 décembre, 19-20 décembre 1950.

²⁸ « Discorso da un paese di confino », chap. X, inédit, 1947. Nous renvoyons également à l'article de Fabio Pierangeli, « Le Coppie Incomunicabili di Beniamino Joppolo », *Sincronie, Rivista semestrale di letteratura, Teatro e sistemi di pensiero*, università di Roma Tor Vergata, X, 20, juillet-décembre 2006, Manziana, Vecchiarelli, 2006.

²⁹ Beniamino Joppolo, « Cronache di Parigi », inédit, p. 1238.

³⁰ Anna Erede, « Ritratto di Beniamino Joppolo », *La Gazzetta del Popolo*, novembre 1978.

S. RESCHE

savourer les qualités de ses productions, soit, plus que jamais, arrivé. De prêter corps et esprit à ses personnages, dans un sentiment, non pas de modernité renouvelée, mais d'absolue et essentielle atemporalité. Autrement, peut-être vaudrait-il mieux, finalement, une fois pour toutes et sans le moindre regret, sans la moindre insistance démesurée, le laisser en paix :

Lasciatemi tranquillo. Non ho tempo da perdere né con me stesso né con gli altri, e nemmeno con i miei personaggi. È della vita anonima del mondo che devo narrare. Vi spiego subito : far diventare autobiografia, vera autobiografia nel senso più stretto e più convulso della parola la biografia del mondo, aldilà di tutti i particolari di ogni natura, ecco il narrare.

Io so scrivere. Non ho troppe cose da dire per potermi preoccupare di sapere scrivere o di non saper scrivere. Non ho tempo di descrivere niente e nessuno. Devo scrivere. Basta con i colloqui a quattrocchi : vogliamo parlare noi con noi stessi, e poi, con tutti e con nessuno.

Smettetela dunque di dirmi che sono autobiografico. Non i miei personaggi somigliano a me, ma io, volta per volta, ho somigliato loro, perché sono entrato in essi, ai miei personaggi mentre li vivevo. Ecco il vostro errore.

L'opera d'arte non deve descrivere una verità. Essa deve piuttosto rappresentare una verità prima sconosciuta. Ma attenzione, la nostra posizione è l'opposto del primitivismo : i primitivi, infatti, si ponevano assolutamente irrazionali di fronte a una cosmogonia composta di soli elementi naturali, mentre noi ci poniamo, esseri razionali, di fronte a una nuova cosmogonia alla quale, oltre gli elementi naturali, si sono aggiunti gli elementi prodotti dalla germinazione dell'essere umano.

Tutto è cosmogonia da intuire, dunque, per noi.³¹

Nous avons eu la chance de pouvoir faire la découverte de ces quelques phrases, perdues au cœur de l'amas archivistique joppolien. Peu attrayantes en raison de la qualité piètre du papier qui les accueillait et de la calligraphie tortueuse dans laquelle elles étaient rédigées, elles ont jusque-là échappé aux considérations critiques. Ces quelques lignes, très probablement rédigées à la fin des années cinquante (période au cours de laquelle Joppolo décide d'écrire ses romans les plus autobiographiques) constituent une vraie déclaration de poétique. La première phrase, qui donne son titre au

³¹ Beniamino Joppolo, « Lasciatemi tranquillo », manuscrit inédit, non daté.

document, n'est pas sans rappeler la composition d'Aldo Palazzeschi (1885-1974) intitulée *Lasciatemi divertire* (1910). Dans cette dernière, l'auteur florentin, représentant de la néo-avant-garde du début du siècle puis du Futurisme marionnettiste qui nourrit Joppolo pendant sa jeunesse, exprime la difficile condition des poètes dans la société, l'inutilité de la poésie et le choix fait par l'homme de lettres de se divertir avec elle. Construite comme un dialogue de type théâtral, elle met en scène un échange rapide et ordonné entre un poète et un public imaginaire. Les voix du poète, qui défend son propre divertissement, et celles de ses interlocuteurs anonymes, qui le lui contestent en onomatopées, sont bien isolées. Palazzeschi oppose la liberté de faire ce qui lui sied le plus aux critiques indécentes adressées à ses compositions. C'est une sorte de comptine insolente qui prend pour cible la bien-pensance littéraire dans laquelle l'auteur ne se reconnaît pas, au risque d'être pris pour ignorant et en dehors de son temps.

Il y a dans l'affirmation *Lasciatemi tranquillo* joppolienne un peu du « lasciatemi divertire » [laissez-moi me divertir] final de la composition palazzeschi. Joppolo n'emploie pas la forme poétique en rime de son aîné déluré. Il laisse malgré tout poindre, au milieu d'une critique similaire un peu moins amusée mais tout aussi déterminée, les éléments clés de sa poétique.

Encore à peine défrichée ou trop peu exploitée, la production artistique multiforme de Joppolo mériterait un traitement véritablement complet et approfondi qu'aucune étude n'a été, et peut-être ne serait, en mesure de présenter. Joppolo a beaucoup écrit, peint, pensé, marqué, et l'exhaustivité, bien qu'elle demeure un horizon idéal, paraît difficilement envisageable. Il a aussi, peut-être pour ces raisons multiples, été considérablement oublié. À nous, aujourd'hui, à l'aide d'outils au moins en partie renouvelés, de prendre part à sa ré-exhumation et à sa plus juste considération.

Stéphane RESCHE

(Paris Ouest / Roma Tre / UFI Grenoble-Torino)

S. RESCHE

Bibliographie indicative

JOPPOLO Beniamino, *Teatro I*, Marina di Patti, Editrice Pungitopo, 1989 (contient *L'ultima stazione, Le epoche, Il cammino, Sulla collina, Domani parleremo di te, Tutti ascolteremo il silenzio, Ritorno di solitudine, La follia sia dunque autentica, I due paesi, Una visita, L'invito, I carabinieri*).

– *Teatro II*, Marina di Patti, Editrice Pungitopo, 2007 (contient *Il secondo diluvio, I tre cavalieri, Andrea Pizzino, La tana, L'arma segreta, La provvidenza, Irma Lontesi, Una curiosa famiglia, Il complotto dei soldi, Il seme è bianco*).

[Le troisième volume des œuvres théâtrales de Beniamino JOPPOLO, prévu pour 2013 aux éditions Pungitopo, contiendra les œuvres suivantes : *I microzoi, La baracca e gli uomini d'onore, L'angelo Paratampata, Le acque, Tra le ragnatele, Zizim, Caryl Chessman, Dio e la fondiaria, Gli appuntamenti, Il fiore giallo e l'albero parlante, L'attesa, L'esseruccio, L'imbottigliaggio mostro*.]

JOPPOLO Beniamino, *Les Carabiniers* [I carabinieri] ; *La Dernière gare* [L'ultima stazione], traduits de l'italien par Giovanni Joppolo, *Scena aperta*, n° 1, « Beniamino Joppolo. Le nouveau théâtre sicilien », Toulouse, université Toulouse-Le Mirail, 2000.

[Les pièces *I microzoi* [Les animalcules], *La follia sia dunque autentica* [Que la folie soit donc authentique], *Il fiore giallo e l'albero parlante* [La fleur d'or et l'arbrisseau parlant], *L'attesa* [L'attente], *L'imbottigliaggio mostro* [Monstrueux embouteillage] sont en cours de traduction/révision en vue d'une publication prochaine.]

JOPPOLO Giovanni, *Beniamino Joppolo. La figura, l'opera*, Marina di Patti, Pungitopo, 2004.

PERRONE Domenica, *Beniamino Joppolo e lo sperimentalismo siciliano contemporaneo* (actes du colloque, université de Palerme, 13-14 décembre 1986), Marina di Patti, Pungitopo, 1989.

– *I sensi e le idee*, Palerme, Sellerio, 1985.

SAMEC-LUCIANI Annette, *Audiberti et Joppolo, écrivains abhumanistes*, Thèse de troisième cycle, dactylographiée, université de Corse, 1990.

TEDESCO Natale, *Il cielo di carta (teatro siciliano da Verga a Joppolo)*, Naples, Guida, 1980.

Le théâtre de Beniamino Joppolo

– *Joppolo : il corpo come segno, Beniamino Joppolo tra segno e scrittura (1946-1954)*, Palermo, Sellerio, 1984.

TRIFIRÒ Katia, *Dal Futurismo all'assurdo. L'arte totale di Beniamino Joppolo*, Florence, Le Lettere, 2012.

Scena aperta, n° 1, *Beniamino Joppolo. Le nouveau théâtre sicilien*, Toulouse, université Toulouse-Le Mirail, mars 2000.

Ridotto, Speciale Beniamino Joppolo, Roma, août-septembre 1982.

Quaderni del Novecento francese, n° 8, *Abumanesimo, Audiberti-Joppolo*, Rome-Paris, Bulzoni-Nizet, 1984.

http://www.pungitopo.com/galleria/joppolo/joppolo_a.html

http://www.vieusseux.fi.it/archivio/fondi_acb.html