

MOMENTS DE LA RENAISSANCE DU SPECTACLE MEDIEVAL RELIGIEUX DANS L'ITALIE DU XX^{ème} SIÈCLE

1. La Représentation de Santa Uliva

La mémorable saison italienne de la re-découverte du théâtre médiéval religieux s'ouvre, en Italie, avec ces mots d'un spécialiste de spectacle et de littérature populaire, Paolo Toschi, mots qui expriment le souhait que les dévotions médiévales soient à nouveau rejouées dans les lieux (cathédrales et parvis...), décors naturels pour leur représentation:

Si on a déjà fait revivre l'ancien drame classique dans les quelques ruines de théâtres Romains qui existent encore, c'est à plus forte raison que nous souhaitons que reprennent les représentations de nos dévotions médiévales: toutes les églises qui constituaient leur scène naturelle sont encore là, intactes et belles comme autrefois, peut-être encore plus belles, grâce à la patine des siècles, avec leur merveilleux trésor de sculptures, de mosaïques et de fresques. Il nous sera donc possible de voir renaître (c'est ce que nous espérons, et mieux encore, nous en sommes sûrs) notre ancien théâtre religieux avec le cortège pittoresque de ses personnages: des anges, des diables, des rois Mages, des bergers, des empereurs, des saints et des saintes évoluant presque uniquement dans un seul et immense cycle représentatif, et au-dessus d'eux, comme sur un fond rougeâtre et tragique, domineront les deux personnages du Fils et de la Mère, unis dans le plus profond des drames par le signe qui est aussi le symbole de tout le drame de l'humanité: la Croix¹.

Ce sont deux grands animateurs du théâtre spirituel qui ont dignement lancé cette idée: Silvio d'Amico et Jacques Copeau. D'Amico se charge d'exaucer le souhait de Toschi, et, dans son infatigable travail pour le renouveau de la scène italienne, il inclut aussi la promotion et la divulgation de notre théâtre religieux².

Une occasion se présente à lui: un événement parmi les plus prestigieux dans la vie culturelle de cette époque: le Mai Musical de Florence de 1933, au programme prestigieux dans lequel il introduit la *Legenda di Santa Uliva*, miracle légendaire d'un auteur florentin anonyme du XV^{ème} siècle; il fait appel pour la mise en scène, au maître du nouveau théâtre européen, Jacques Copeau.

Le décor prêt à accueillir la *Legenda* est le cloître florentin de Santa Croce. Une abondante correspondance entre les deux hommes rend plus claires les motivations qui poussent Copeau à accepter avec un profond enthousiasme la proposition de d'Amico: arrivé à Florence, il est immédiatement impressionné par cette architecture, à la plastique pure et nette, dénuée de tout clinquant, un espace "idéel"³, qui stimule sa liberté de création.

Dans un moment de réflexion, de recherche privée et artistique, le metteur en scène français comprend que cette expérience lui offre la possibilité de construire un dispositif scénique capable de réaliser un univers en soi, dans lequel l'espace n'est pas seulement un contenant pour les acteurs, mais joue aussi un rôle dramatique autonome et essentiellement dynamique⁴.

Copeau fait le choix de l'essentialité, il dépouille la scène de toute somptuosité, de toute amplification, de toute éloquence⁵ et arrive directement au symbolique, en faisant exploser l'intime contenu dramatique de la représentation sacrée.

¹ P. TOSCHI, *L'antico dramma sacro italiano*, Firenze 1925, vol. I, p. 67.

² Cfr. F. DOGLIO, *Il teatro postconciliare in Italia*, Rome 1978, pp. 10-11.

³ Cfr. "Comoedia", 25 septembre 1933.

⁴ Cfr. M.I. ALIVERTI, *Copeau Jacques*, dans *Visualità del Maggio: bozzetti, figurini e spettacoli 1933-1979: Firenze, Forte di Belvedere, 2 maggio-7 ottobre 1979*, Catalogo a cura di R. MONTI, Rome 1979, pp. 118-121.

⁵ M.I. ALIVERTI, *Note e documenti sulla Santa Uliva di Jacques Copeau (1932-1933)*, dans "Teatro Archivio", VI, janvier 1982, pp. 12-103, p. 83.

Il ressent la nécessité de fonder un nouvel espace théâtral dans lequel on peut balayer les anciennes conventions et repenser les rapports entre la salle et la scène, entre le manque d'indications réalistes et l'invention de l'imagination⁶.

Pendant son travail, il se heurte à certaines difficultés de nature externe et il est contraint de travailler sa propre mise en scène sur le papier⁷, loin de l'espace des répétitions et avec une attention pour les moindres détails. L'adaptation du texte de Corrado D'Errico⁸ ne le convainc pas totalement et demande de sa part une ré-écriture reprenant certains passages de l'original.

D'Errico, en effet, lors de la re-élaboration de l'histoire avait éliminé toutes les répétitions et beaucoup d'épisodes secondaires, soit en les supprimant, soit en les corrigeant, en en variant la distribution, ou en les contaminant avec des éléments tirés d'autres drames ou légendes⁹.

Toujours par lettres, il discute des plus importants problèmes d'organisation et de production de la pièce; ainsi, une fois arrivé à Florence, il a un temps limité pour les répétitions avec les acteurs (qui, selon d'Amico, ne sont pas tous excellents¹⁰), qui lui sont imposés et qu'il ne connaît pas.

De leur côté, ceux-ci font de leur mieux pour se plier à un style aussi inusité, profondément éloigné de la méthode de travail à laquelle ils étaient habitués: c'est à Benassi, "torve et plein de souffre dans ses multiples représentations du Diable"¹¹ que Copeau confie aussi les autres rôles noirs du drame; "cet homme ambigu, tout couleur d'ombre"¹², apparaîtra sous différents noms et qualités quand il faudra accomplir un maléfice ou annoncer un malheur.

En ce qui concerne l'espace, la première condition qu'il pose pour lui-même et pour le "jeune et géométrique"¹³ metteur en scène du Vieux Colombier, André Barsacq, c'est de respecter entièrement l'architecture du cloître de la Santa Croce, la pureté d'un lieu qui interdit tout élément de théâtre: 1500 spectateurs, disposés sous les arcades jusqu'à la moitié du cloître regardent vers la partie centrale où se trouve un grand puits dont la masse de pierre est surélevée de trois marches. Quatre prés, séparés par un double sentier dallé en forme de croix, entourent le puits, tandis que quatre estrades aux dimensions identiques sont au centre des prés. Un tel dispositif permet d'avoir cinq scènes principales reliées entre elles par des passerelles.

L'autre moitié du cloître accueille les figurants sur les deux côtés, les deux chœurs dans les angles, l'orchestre à droite et l'orgue à gauche, les acteurs au fond et au premier plan le *Paradis*¹⁴: là, dans une niche d'or, sur un trône surélevé par trois hautes marches, apparaît la Madone "habillée de pourpre très pur, couronnée et étoilée, si petite là-haut, qu'elle ressemble à une enfant perdue dans une extase de gloire"¹⁵. Elle est assise, immobile parmi les anges bleus, un chœur à six voix sur un texte latin qui rend l'atmosphère mystique du drame.

La division de l'espace créée par Barsacq permet de donner une hiérarchie aux *mansions*, d'articuler sur les différentes plates-formes des scènes simultanées, d'orienter l'attention des spectateurs vers les épisodes principaux situés sur la route centrale.

⁶ Cfr. F. ANGELINI, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Rome-Bari 1991, pp. 169-174.

⁷ Pour l'analyse détaillée et pour la bibliographie concernant la *Santa Uliva* cfr. M.I. ALIVERTI, *La Rappresentazione di Santa Uliva (1933). Il manoscritto di regia di Jacques Copeau*, dans *Teatro italiano*, a cura di P. CARRIGLIO, G. STREHLER, Rome-Bari 1993, pp. 36-92.

⁸ *La rappresentazione di Santa Uliva* di Anonimo Fiorentino, Libero rifacimento di C. D'ERRICO, Rome 1936.

⁹ Cfr. S. D'AMICO, *Introduzione*, dans *La Rappresentazione... cit.*, pp. 7-17.

¹⁰ Ivi, p. 16.

¹¹ S. D'AMICO, *Maggio Fiorentino. Sacra Rappresentazione a Santa Croce, Firenze, 5 juin 1933*, dans S. D'AMICO, *Cronache 1914-1955*, a cura di A. D'AMICO e L. VITO, Palermo 2005, Vol. III, To. III, pp. 729-736, p. 736.

¹² R. SIMONI, *Rappresentazione di Santa Uliva, Firenze, 6 giugno 1933*, dans R. SIMONI, *Trent'anni di cronaca drammatica, IV (1933-1945)*, Torino 1958, pp. 48-52, p. 50.

¹³ S. D'AMICO, *Maggio Fiorentino...cit.*, p. 734.

¹⁴ Cfr. J. COPEAU, *Sur le Mystère de Santa Uliva*, dans « Souvenirs pour la Radio », janvier-février 1945, dans M.I. ALIVERTI, *Note e documenti... cit.*, pp. 98-99.

¹⁵ R. SIMONI, *Rappresentazione di Santa Uliva... cit.*, p. 49.

Ce plateau multiple suit la dynamique linéaire du drame et donne à l'action un rythme constant et ininterrompu qui règle la succession des épisodes et en respecte la simultanéité. Pour obtenir ce résultat, Copeau renonce à la scène *de fonctions* du théâtre médiéval, modifie certaines simplifications de l'adaptation de D'Errico, introduites pour faciliter l'exécution mais qui nuisent au texte.

Pour redonner cette note de Renaissance païenne propre à l'original, il laisse un seul et long intermède dansé et mimé, quatre tableaux qui représentent les saisons et les moments de la journée comme commentaire aux pérégrinations de *Uliva* après qu'elle est chassée du Royaume de Bretagne.

Il substitue les autres intermèdes allégoriques aimés par la Renaissance¹⁶ par de brèves actions mimées ou dansées, un *divertissement* où on retrouve son goût pour la Commedia dell'Arte. En ce qui concerne les *ingérences comiques* habituelles dans les drames sacrés, Copeau les réalise avec des scènes de comiques qui n'étaient pas présentes dans l'oeuvre originale de D'Ancona¹⁷, et qui sont accompagnées de morceaux choraux reprenant des chants du carnaval.

Les changements de scène sont suggérés par quelques accessoires introduits de manière métonymique: des colonnes d'or pour le palais, quelques petits arbres pour la forêt de Bretagne, des étendards pour le Palais du Roi; il refuse nettement la peinture de cette époque, certaines représentations de manière.

L'unique note discordante, mais d'importance, si l'on considère cette sévérité recherchée à tout prix, c'est la richesse d'inspiration Renaissance des formes et des tissus des costumes qui, bien que très beaux et dessinés par l'Italien Gino Sensani, n'avaient pas été demandés par le metteur en scène.

Dans ce spectacle profondément influencé par Appia, la musique, composée par Ildebrando Pizzetti, sur les indications de Copeau, joue un rôle fondamental: elle accompagne les différentes scènes, règle l'action dramatique et conditionne l'état d'âme des spectateurs. Son exécution est confiée à l'Orchestra Stabile Fiorentina, avec la voix de Ginevra Vivante, tandis que les danses sont exécutées par Maya Lex et trois élèves de sa Gunther Schule de Munich.

Uliva, est la très jeune Andreina Pagnani, très appréciée « pour son interprétation de *Uliva*, pleine de finesse et de poésie et pour son exquise diction des vers; très belle avec son expression dolente et gracieuse et son attitude de douce piété, toujours sincère, toujours émouvante, elle conquiert toute l'admiration du public. Cette interprétation de *Uliva*, intense et artistique fait très honneur à sa jeunesse »¹⁸.

La représentation est un événement unique pour le théâtre de l'époque: d'Amico raconte que, parmi les personnages illustres présents ce jour-là, "quelqu'un portant un grand nom célèbre dans les théâtres du monde entier", Luigi Pirandello, lui a avoué "avoir eu les larmes aux yeux lors de cette réapparition"¹⁹.

Dans les premiers mois, après la libération de Rome, le 31 août 1944, dans la Cour de "La Sapienza", on propose à nouveau "La *Rappresentazione di Santa Uliva*" avec une mise en scène de Gualtiero et Beryl Tumati.

¹⁶ Cfr. P. VENTRONE, *Inframessa e intermedio nel teatro del Cinquecento*, dans "Quaderni di teatro", VII, 25 août 1984, pp. 41-53.

¹⁷ *La rappresentazione di Santa Uliva riprodotta sulle antiche stampe*, a cura di A. D'ANCONA, Pisa 1863.

¹⁸ Cfr. R. SIMONI, *Rappresentazione di Santa Uliva... cit.*, p. 52.

¹⁹ S. D'AMICO, *Santa Uliva a Santa Croce*, dans "La Tribuna", 7 juin 1933. Dans F. DOGLIO, *Il teatro postconciliare in Italia*, Bulzoni 1978, p. 11.

Le texte adopté pour cette pièce est l'adaptation de D'Errico, désormais considérée comme un "scandale littéraire"²⁰ par certains critiques qui lui contestent les coupures arbitraires faites à "une oeuvre qui est parmi les plus belles du genre et qui occupe une place très importante dans l'histoire du théâtre italien"²¹ et aussi un certain modernisme qui se traduit par une abondance d'intrigues bizarres et de figures de ballet à la mode pendant l'après-guerre.

Si la fine expérience d'un metteur en scène comme Copeau avait réussi à caractériser le centre poétique de la narration en coordonnant un texte adapté d'une manière générale à un public moderne mais artistiquement incertain et désorienté, la mise en scène de Tumiati et du Centro Cattolico Teatrale "néglige certains mérites vitaux et intéressants de l'oeuvre"²², propose "un spectacle confiné contre la paroi de la scène, d'un éclectisme discutable"²³, et révèle "un je ne sais quoi d'arrangé et de provisoire, de vraiment indéfini et lourd"²⁴.

Le partage de la scène en un triptyque dont les cadres sont fermés au fur et à mesure par une tapisserie brise la narration en enlevant "cette impression de succession ininterrompue d'une scène à l'autre"²⁵ qui est l'invention scénique la plus vitale du texte original, trahissant un goût pour le faux gothique, à la mode au début du siècle, un décor de tapisseries et de faux style ancien qui laissent une impression de non-authenticité.

La cadence des tableaux, souvent si solennelle qu'elle en paraît peu naturelle, les intermèdes de danse trop fréquents, les musiques "belles sans doute, mais encombrantes par excès de rédaction"²⁶ éteignent le pathos élémentaire et primitif de l'oeuvre et laissent dans l'âme une sensation "de déséquilibre et de lourdeur, la sensation d'un énorme travail pour quelque chose d'extrêmement simple et léger"²⁷.

Les acteurs, dépourvus de voix capables de résister assez longtemps en extérieur offrent une interprétation complaisante et mondaine, affablement superficielle; les critiques remarquent que même Anna Proclemer, jeune personnalité artistique déjà pleine de promesses, "a dramatisé un peu trop par sa mimique, privant ainsi son personnage de sa limpide candeur et de sa louable soumission"²⁸.

Après bien des années, *Uliva* renaît grâce à Mario Missiroli qui, le 26 janvier 1993, au Teatro Argentina di Rome, la remet en scène dans la *Rappresentazione del viaggio di Uliva*²⁹.

A qui l'interroge sur les motifs de cette opération, Missiroli explique clairement ce qui l'a poussé à aborder un texte ancien, trop oublié de la scène italienne: "l'originalité du travail réside justement dans la tentative de revenir aux racines, pour recréer l'écriture dramatique en partant des origines. En ce sens on peut le considérer comme un spectacle-manifeste qui ne pouvait en aucune façon être contourné"³⁰.

Son choix ne se porte pas sur l'édition originale de *Uliva*, à laquelle il recourt très rarement, mais sur la version que D'Errico avait conçue pour la pièce de 1933, cette même adaptation que Copeau n'aimait pas.

²⁰ L. CHIARELLI, *La Rappresentazione di Santa Uliva*, dans "Il Tempo", 1 septembre 1944.

²¹ G. PROSPERI, "*Santa Uliva*" rappresentata nel Cortile della Sapienza, dans "Domenica", 10 septembre 1944.

²² ESPERO, *Santa Uliva alla Sapienza*, dans "Il Messaggero", 1 septembre 1940.

²³ G. PROSPERI, "*Santa Uliva*"...cit.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ L. CHIARELLI, *La Rappresentazione*...cit.

²⁷ G. PROSPERI, "*Santa Uliva*"...cit.

²⁸ L. CHIARELLI, *La Rappresentazione*...cit.

²⁹ Cfr. *Nota Editoriale*, dans *Teatro italiano*, cit., pp. 353-354 - p. XX.

³⁰ E. COSTANTINI, *Per ritrovare Uliva. Il regista Missiroli: "Questo testo era troppo dimenticato"*, dans "Corriere della Sera", 26 janvier 1993.

L'intention est de se rapprocher de cette fatidique année qui a marqué non seulement la naissance du théâtre religieux en Italie, mais aussi un renouveau de la scène italienne *tout court*, pour vérifier ce qui, de cette pièce, peut être encore actuel aujourd'hui, à 60 ans de distance, et quels contrastes il est encore capable de mettre en lumière³¹.

Bien loin de la leçon de Copeau, Missiroli adopte la scène traditionnelle, aligne horizontalement les *mansions*, mais il ne déplace pas les acteurs d'un lieu à l'autre: au moyen d'un ensemble de trois panneaux pivotants qui tournent sur eux-mêmes, il permet au décor de changer, pendant que l'acteur reste au même endroit, ou bien à l'acteur de disparaître avec le panneau pivotant tandis que les personnages de la scène suivante entrent.

De cette manière, il monte un spectacle défini "à racine cinématographique"³² avec des mouvements panoramiques, des changements de décors qui apparaissent et disparaissent, comme dans un fondu cinématographique.

Les intermèdes de la Renaissance, et non pas les essentielles actions mimiques de Copeau se transforment en pantomimes utilisées comme élément narratif et non pas métaphorique; les musiques deviennent un montage savant de thèmes de la Renaissance et d'harmonies orientales qui rappellent le théâtre Nô et Kabuki³³.

Ce n'est pas un signe, un message, une claire signification religieuse, ni un authentique caractère populaire que Missiroli trouve dans ce texte mais le jeu d'un libertin, probablement un aristocrate de haut rang qui cache certains caractères subtilement sadiques sous une apparente aura spirituelle. Pour transmettre cette ambiguïté, la pièce oscille entre une candeur ingénue inspirée de l'iconographie de l'époque et la sensualité de certaines images allusives qui évoquent "un érotisme qui fait davantage penser aux textes de Sade (comme Justine ou la vertu violée) qu'à un mystère"³⁴.

Le choix d'accueillir le texte comme *un enfantillage*, un prétexte pour s'inspirer des conventions de l'époque, colore la mise en scène d'un esthétisme discret, freiné qui mise beaucoup sur l'évidence plastique du récit, sur sa capacité à décrire la réalité à travers des images fortement représentatives, sur la gestuelle, en suscitant chez le spectateur l'impression de se trouver devant une représentation correcte, dans les limites d'une neutralité calculée à laquelle échappe seulement la "naturelle intelligence stylistique de Manuela Kustermann"³⁵.

La sensibilité et le savoir-faire du metteur en scène, dont l'esprit laïque et naturellement caustique est plus indiqué pour affronter d'autres genres de textes³⁶, l'intention de ne pas prévariquer, on pourrait presque dire de ne pas se faire remarquer, laissent cependant un regret "pour ce que l'introduction d'un point de vue, d'une quelconque violence introspective ou symbolique aurait pu ajouter à l'évènement"³⁷.

La redécouverte de *Uliva* continue à fasciner les érudits et non pas les hommes de spectacle. Depuis quelque temps, Clélia Falletti s'occupe d'une nouvelle édition du texte³⁸, la considérant "un patrimoine à utiliser encore au théâtre, comme cela est le cas pour beaucoup d'anciens textes

³¹Cfr. A. D'AMICO, *Memoria di una memoria. Dialogo tra Mario Missiroli e Alessandro d'Amico*, dans *Teatro italiano*, cit., pp. 93-96.

³² *Ivi*, p. 95.

³³ Cfr. E. COSTANTINI, *Per ritrovare Uliva...cit.*

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ G. PROSPERI, *La Rappresentazione di Santa Uliva*, dans "Il Tempo", 28 janvier 1993. Dans G. PROSPERI, *Sinceramente preoccupato di intendere. Sessant'anni di critica teatrale*, a cura di M. PROSPERI, Rome 2004, pp. 1053-1055.

³⁷ G. RABONI, *Storia di Uliva e la virtù trionfa. L'antico testo secondo Missiroli*, dans "Corriere della Sera", 28 janvier 1993.

³⁸ C. FALLETTI, *La Rappresentazione di Santa Uliva*, dans C. FALLETTI, *Le grandi tradizioni teatrali, il Medioevo*, Rome 2004, pp. 65-175.

étrangers qui, parce qu'ils sont traduits continuellement sont mis à jour, ou pour d'anciens textes italiens qui, parce qu'ils sont sans cesse représentés, subissent des appropriations incessantes et des adaptations surtout linguistiques de la part des acteurs"³⁹.

Le choix de Clélia Falletti est de modifier l'écriture, quand cela est possible, pour faciliter l'utilisation du texte à ceux qui s'y intéressent; pas tellement du strict point de vue de la philologie littéraire, mais plutôt du point de vue d'une expérience, au sens propre théâtral de redécouverte des potentialités dramatiques contenues dans cette représentation sacrée⁴⁰.

2. *Mystère de la Nativité, de la Passion et de la Résurrection de Notre Seigneur*

Si en 1933, d'Amico avait été "l'éminence grise"⁴¹, le concepteur du projet lié à ce spectacle, en choisissant une représentation sacrée, quelques années plus tard, et riche de ce mémorable exemple, il tente lui-même la mise en scène de quelques textes anciens.

D'Amico croit fermement à la possibilité de vérifier dramatiquement un patrimoine religieux ignoré depuis des siècles et, en 1937, à l'occasion du VIIème centenaire de Giotto, il profite de l'invitation des autorités de Padoue, qui lui demandent de leur indiquer un texte médiéval qui soit en harmonie par son thème, sa mise en scène et son esprit, avec l'épopée chrétienne peinte dans la chapelle des Scrovegni.

L'intention de d'Amico est d'établir un contact spirituel permanent avec la poésie médiévale dans laquelle une période importante de la vie et de l'art italien a la possibilité de revivre à travers les manières et les formes de la représentation sacrée.

Avec l'aide de Paolo Toschi "le spécialiste amoureux"⁴² de cette matière, il compose un montage de *laudes* ombriennes intitulé, suivant la tradition française, *Mistero della Natività, Passione e Resurrezione di Nostro Signore*.

La tâche est difficile; on ne peut pas recourir à une des représentations sacrées de la Toscane de la Renaissance parce qu'elles sont animées d'un esprit éloigné de celui que l'on respire dans les fresques de Giotto: les *laudes* dramatiques d'Ombrie de l'époque de Giotto sont des compositions auto-suffisantes, des structures généralement brèves qui se déroulent en un seul épisode donnant vie à des représentations de courte durée; elles ne sont pas pensées en terme moderne de spectacle, mais comme des commentaires et *explanatio* à la lecture d'un passage de l'évangile.

Ces organismes dramatiques élémentaires manquent d'unité entre eux: ils sont de nature stylistique différente, de longueur et d'intensité dramatique différentes et donc il faut monter certaines *laudes* ensemble pour pouvoir créer un spectacle entier.

D'Amico recherche celles qui présentent un style homogène, il fait aussi appel à "d'autres sources mais rarement, et avec une discrétion ingénieuse et il réunit les épisodes avec une subtile propriété d'imitation"⁴³, suivant un fil idéal et logique qui donne naissance à un *Mystère* primitif. Les *laudes* sont prises dans leur totalité ou seulement dans certains de leurs passages; certains vers, rimes ou strophes sont modifiés, soit pour des raisons d'essentialité, soit pour des motifs d'efficacité scénique; ce sont presque toutes des *laudes* ombriennes des XIIème et XIIIème siècles⁴⁴ et elles

³⁹ *Ivi*, p. 67.

⁴⁰ Cfr. *Ivi*, p. 66.

⁴¹ A. D'AMICO, *Memoria di una memoria...cit.*, p. 93.

⁴² Dans S. D'AMICO, *Restauro d'un mistero*, dans S. D'AMICO, *Dramma Sacro e profano*, Rome 1942, p. 79.

⁴³ R. SIMONI, *Il Mistero della Passione*, 20 juin 1937, dans R. SIMONI, *Trent'anni...cit.*, p. 364.

⁴⁴ Voir dans S. d'Amico: "I vv. del prologo (1-68) e quelli della licenza (848-863) sono tratti dalla lauda IV del *Laudario lirico della confraternita dei Raccomandati in Gualdo Tadino*, pubbl. da Ruggero Guerrieri (Perugia, Un. Tip. Coop., 1923). Quasi tutti i vv. della *Natività* (79-151 e 158-256) e tutti quelli della *Fuga in Egitto* (257-337) sono tratti

renvoient au chef d'oeuvre de Jacopone da Todi *Il Pianto della Madonna*, l'unique chef d'oeuvre resté intact.

Il Mistero est représenté sur la place de San Nicolò à Padoue devant une façade du XIV^{ème} siècle; sur les côtés, l'architecte Virgilio Marchi dispose les *mansions*⁴⁵ inspirées aux peintures de Giotto des Scrovegni, sur une scène multiple alignée sur une longueur de 33 mètres; il surélève les toits légers par de petites colonnes torsées qui ajoutent de la grâce à la simplicité de la reconstruction.

De gauche à droite, apparaissent: *la porte munie de tours de Béthléem, la campagne, la crèche de la Nativité, la maison de Simon* et celle de *Lazzare, la tombe de Lazzare* et au-dessus de tout cela, trône, en haut, le *Paradis*.

De cette manière, l'arrière-plan "à la manière de Giotto", n'est pas un caprice scénique, mais un élément nécessaire pour ramener le spectateur à la perception figurative de ces siècles, en collaborant "à l'harmonie de la compréhension, à l'unité stylistique et idéale", à travers ce que disent les personnages et l'atmosphère picturale dans laquelle se déroulent les épisodes⁴⁶.

Dans la deuxième partie, un mur couvre la scène et constitue la cour de la *maison de Marie*: au-dessus dominent les *Limbes*, encore plus pâles, par contraste avec la splendeur du *Paradis*⁴⁷.

La récitation est confiée aux élèves de l'Académie d'Art Dramatique dirigés par le "patient et cultivé maître de diction"⁴⁸ Mario Pelosini "sculpteur de la parole"⁴⁹ qui rend au vers sa plénitude de sens; la mise en scène est de Tatiana Pavlova qui, en orientant la simplicité schématique et la pureté des lignes de son style de mise en scène vers un "primitivisme limpide"⁵⁰, rappelle la grande peinture de Giotto à travers les gestes, la composition des mouvements, la disposition des acteurs réunis en groupes, créant ainsi des scènes d'une claire intensité et d'une grande force de communication.

La musique, composée de morceaux choisis par le professeur Ronga du Conservatoire de Santa Cecilia, est tirée de la musique liturgique de l'époque et de certaines *Laudes* de Cortone transcrites par Fernando Liuzzi.

Le spectacle, expression particulièrement réussie, de "caractère populaire, ingénu, imprégné d'un réalisme élémentaire"⁵¹ reçoit l'approbation et les éloges du public et de la critique:

dalle *Laudi inedite dei Disciplinati Umbri*, pubbl. da E. Galli (Bergamo, Arti Grafiche, 1910). I vv. della *Cena di Betania* (338-427) e della *Resurrezione di Lazzaro* (428-441) sono tratti dalle *Sacre rappresentazioni per le fraternite d'Orvieto* (cod. Vitt. Emanuele 528, pubbl. dalla R. Deputazione di Storia Patria, Perugia 1916). I vv. della *Passione* (615-805) sono la pura e semplice riproduzione di quelli del *Pianto di Maria* di Jacopone da Todi, universalmente noto. I vv. della *Resurrezione di Cristo* sono tratti in minima parte (751-756) da una delle *Laude della Compagnia di S. Maria del Mercato di Gubbio*, ripubblicate dal Galli nell'*op. cit.*; in altra piccola parte (781-805) dalla *Laus sabbati sancti*, pubbl. nella stessa opera; e per la massima parte (757-780 e 806-846) dalle citate *Sacre rappresentazioni di Orvieto*. Solo alcuni pochi vv. della *Natività* (67-78, 152-157) e quelli dell'*Addio di Cristo alla Madre* (542-614) sono tratti da fonti estranee ai laudari umbri e di varia provenienza". Dans S. D'AMICO, *Restauro d'un mistero*, cit., pp. 80-81.

⁴⁵ Les *mansions*: *Limbo; campagna con porta di Betlem, prato dei pastori, e stalla; strada deserta per la fuga in Egitto, con albero; casa di Simone lebbroso in Betania; cortile della casa di Cristo e Maria a Gerusalemme; casa di Lazzaro a Betania; tomba di Lazzaro a Betania; Paradiso*. Dans *Mistero della Natività, Passione e Resurrezione di Nostro Signore*, introduit par S. D'AMICO, Rome 1937, p. 21.

⁴⁶ Cfr. V. TRANQUILLI, *Il Mistero della Natività, Passione e Resurrezione nella piazza di San Nicolò a Padova*, dans "Il Piccolo di Trieste", 20 juin 1937.

⁴⁷ Cfr. R. SIMONI, *Il Mistero della...cit.*, p. 365.

⁴⁸ V. TRANQUILLI, *Il Mistero della...cit.*

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ R. TIAN, *Inaugurato ieri il "Teatro Romeo" con il "Mistero" di Silvio d'Amico*, dans "Il Messaggero", 6 avril 1965.

La fraîcheur limpide de la récitation, le rythme, tour à tour, fort ou doucement séducteur, un je ne sais quoi de sincère, de pieux, de dolent, de recueilli et d'incisif ont donné à la diction, aux mouvements, aux tableaux, à toute l'interprétation visuelle et vocale un dépouillement pudique qui a marqué le spectacle d'un caractère de rare excellence⁵².

[...] La grande passion et la brillante ingéniosité de cette artiste de théâtre ont montré ses capacités singulières à passer spirituellement du drame moderne au "Mystère" médiéval, à en interpréter la complexe nature esthétique, morale et religieuse, à en extraire artistiquement les capacités à émouvoir, le sens de l'humain et la puissance surnaturelle [...] chez tous les personnages du *Mystère*, le metteur en scène a su recueillir, avec le savoir et la sensibilité d'une actrice, les manières, les accents, les attitudes de vérité humaine et d'harmonie expressive⁵³.

Ce spectacle, repris dans un théâtre fermé, sans utiliser la scène multiple mais une succession des différents tableaux, triomphera des réserves de ceux qui ne croyaient pas que, dans la matière brute du théâtre sacré, puisse exister une substance dramatique.

L'engagement et le travail des jeunes élèves qui n'étaient pas des professionnels reconnus, démontre la validité de cette nouvelle école pour acteurs, née trois ans avant le *Mystère* grâce à d'Amico lui-même qui gagnait ainsi une double bataille: d'une part, avec les premiers résultats de l'Académie (aucun spectacle ne pouvait montrer avec autant de netteté les principes sur lesquels cette nouvelle école était fondée), d'autre part, avec la réalisation d'un théâtre chrétien moderne.

Sa conception religieuse du théâtre, lieu de célébration poétique, expression d'une vérité collective, l'avait fait rêver, en catholique intégriste qu'il était, d'un drame qui renouvelle le Moyen-Age chrétien avec des accents originaux capables de toucher les spectateurs d'aujourd'hui⁵⁴.

Il Mistero est repris seulement deux ans après, en 1939, par Orazio Costa, jeune metteur en scène, diplômé depuis peu de l'Académie, qui, en approfondissant l'expérience acquise comme assistant de Tatiana Pavlova et comme acteur dans le rôle de *Simon le lépreux*, réalise un spectacle très différent du précédent.

Le spectacle qui n'est plus conçu pour un espace ouvert, à *mansions*, dans un cadre vraisemblablement ressemblant au cadre médiéval, mais au contraire pensé pour un théâtre fermé, impose la recherche de nouvelles solutions; c'est à cela que Costa réfléchira longuement pendant les années où il crée ses diverses réalisations du *Mistero*⁵⁵.

Le spectacle a lieu au théâtre Quirino, avec la "Compagnia dell'Accademia", les acteurs sont là aussi de jeunes élèves, mais dans les rôles principaux apparaissent des jeunes déjà diplômés et des acteurs de différentes origines, affirmés professionnellement.

Costa⁵⁶ surmonte le manque d'homogénéité stylistique du *Mystère*, "reconstruction improbable mais pourtant efficace"⁵⁷, en approfondissant le texte; il ne cherche pas à reconstituer une unité narrative,

⁵² R. SIMONI, *Trent'anni...cit.*, p. 366.

⁵³ V. TRANQUILLI, *Il Mistero della...cit.*

⁵⁴ Cfr. A. FIOCCO, *Prefazione*, dans S. D'AMICO, *Dramma sacro...cit.*, pp. 9-10.

⁵⁵ *Il Mistero* di Costa: 1939-1940, Rome, Théâtre Quirino, compagnie de l'Académie. 1951: Rome, Théâtre Eliseo, 3 juin, Théâtre Manzoni; Lugano; Ginevra; Basilea. 1956: Rome, Théâtre Quirino, 3 mars; Friburgo (Germania); Assisi; Rome, Gonfalone. 1965: Milano, Théâtre Lirico, 11 février; Rome, Théâtre Olimpico, 6 avril. Un'édition française du *Mistero* de Costa pour le Théâtre National Belgique a été la pièce commémorative pour le millénaire de Bruxelles.

Toutes les informations biographiques concernant Orazio Costa sont tirées de l'article de G. PROSPERI, dans *l'Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. III, Rome 1956, pp. 1557-1561.

⁵⁶ Pour l'analyse détaillée concernant la pièce cfr. O. COSTA GIOVANGIGLI, *Come angeli d'angeli*, dans M. BOGGIO, *Mistero e Teatro. Orazio Costa, regia e pedagogia*, Rome 2004, pp. 39-63. Le texte de O. COSTA, *Regia d'un mistero medioevale, 1940*, sur la pièce à Rome au Théâtre Quirino en 1939, est dans "La Rivista italiana del dramma", n. 6, 15 novembre 1940.

⁵⁷ O. COSTA, *Diverse dimensioni interpretative della Lauda drammatica*, dans *Le laudi drammatiche ombre delle origini*, Atti del V Convegno di studio – Viterbo, 22-25 maggio 1980, a cura di F. DOGLIO, M. CHIABO', Viterbo

d'ailleurs absente, avec l'ensemble hybride de ses sources, mais plutôt "l'atmosphère typique du théâtre religieux chrétien, qui n'est pas seulement une forme de représentation de mystères sacrés, mais qui est, lui-même, *Mystère sacré*"⁵⁸, transcendant le temps historique, le temps des hommes, se développant dans un temps tout à lui, un temps angélique.

Dans cette atmosphère sacrée, caractéristique des *Mystères*, l'humanité, avec ses souffrances, participe à la vision de la tragédie divine avec l'aide d'une parole neuve, suggérée par la laude, parole qui diffuse "une sensation d'affectueuse piété dans la communication avec l'idée de Dieu, le remerciant presque, d'une manière filiale, de s'être fait homme"⁵⁹.

L'idée initiale de Costa est une représentation dans un petit village d'Ombrie, sur une place, dans un coin de celle-ci, avec peu d'acteurs et une foule recueillie de fidèles qui participent, émus, aux événements:

[...] une foule qui soit en même temps spectatrice et actrice, qui partage les angoisses de la Mère, qui sursaute à l'annonce des Anges, qui adore visiblement l'Enfant et demande à l'embrasser, qui maudit en chœur l'éternel Hérode, une foule qui jette ses manteaux sous les pieds de Jésus entrant dans Jérusalem, comme s'il entraît, en les bénissant, dans leur petit village; une foule qui pleure avec Marie sous la Croix, qui se réjouit de la Résurrection et qui exécute une danse dans la certitude de la rédemption⁶⁰.

Ce projet, jamais réalisé (le texte ne lui permet pas une interprétation assez populaire "pour avoir le courage d'inventer des moyens qui s'écartent de la position historique du texte même"⁶¹), contient, déjà à cette époque, l'intention de surmonter la distance qui sépare la scène du public en amenant celui-ci à participer activement à la représentation et non plus à en être uniquement simples spectateurs.

Pour approcher le drame avec la même simplicité avec laquelle il aborde les textes modernes, il organise une grande partie du travail en une longue préparation sur le texte, accomplie avec ses acteurs, les mêmes que pour l'édition précédente, à la recherche d'«un ton d'ensemble»⁶² qui soit celui d'une prière émue, convaincue, simple et recueillie. Il enseigne aux jeunes, mot à mot, note par note, même les strophes d'inspiration populaire qui mettent en valeur les accents les plus vivants de spontanéité et l'intime mélodie.

L'intensité, avec ses variations, croît dans le *Pianto della Vergine*, grâce au quatrain de Iacopone da Todi, quatrain dont la force rythmique prodigieuse devient «un cantique orante, tour à tour dialogué ou choral, qui suscite, à partir d'une musicalité suggestive, des images de l'évangile, en composant autour de leur austérité un climat de naïveté mystérieuse»⁶³.

La disposition de la scène ne suit pas une recherche archéologique des *mansions*, ce qui avait été le cas pour la mise en scène de Pavlova et qui lui avait été contestée mais elle *transforme le chœur des âmes des Limbes* en lieu central, en élément qui coordonne le spectacle; ce n'est plus un lieu petit et suffoqué par les autres, mais un «pont entre la première scène et la dernière»⁶⁴, un arrière-plan enveloppant qui contient tout l'ensemble dans une vision surnaturelle.

1981, pp. 217-239, p. 217. Le texte de Costa a été republié dans O. COSTA, *Il mistero irrealizzato*, dans M. BOGGIO, *Mistero e Teatro...cit.*, pp. 131-146.

⁵⁸ *Ivi*, pp. 40-41.

⁵⁹ M. APOLLONIO, *Storia del teatro italiano*, Firenze 1954, vol. I, p. 148.

⁶⁰ O. COSTA, *Come angeli...cit.*, p. 41.

⁶¹ O. COSTA, *Diverse dimensioni...cit.*, p. 219.

⁶² O. COSTA, *Come angeli...cit.*, p. 43.

⁶³ R. SIMONI, *Donna del Paradiso, 18 gennaio 1940*, dans R. SIMONI, *Trent'anni...cit.*, p. 477.

⁶⁴ O. COSTA, *Come angeli...cit.*, p. 52.

Pour traduire de manière visuelle cet effet esthétique, le chœur devient le ciel et est placé le long de la scène, au fond, sur un grand banc, construit de manière à ressembler à une courbe par la position décalée de son centre, ce qui permet aux dix acteurs de paraître beaucoup plus nombreux.

Quand se lèvent les rideaux de jute émaillée d'or, *les âmes des Limbes* apparaissent et disparaissent, derrière une rade de toile bleu ciel, illuminée par devant, de manière à devenir soit opaque, soit transparente, grâce à une source lumineuse voilée située entre la toile et le chœur. Dans cette atmosphère évanescence ressortent les costumes des autres acteurs, inspirés de la tradition des couleurs adoptée par Angelico dans ses caroles paradisiaques.

La scène est complètement libre; le centre et les deux côtés sont ainsi disponibles, emplacements dans lesquels les tableaux se succèdent au moyen de trois chariots qui, avec de simples signes résolvent les difficultés techniques des changements de décors.

Cette réalisation linéaire à chariots subit des modifications au fil du temps; fort de l'expérience acquise lors de la réalisation du *Poverello* de Copeau (1950, Piccolo Teatro della Città di Roma) où il avait tenté une reproduction moderne du «Sacro Monte», il élargit l'espace en vertical, avec des dénivellations entre l'étage inférieur et les étages supérieurs.

Les différentes éditions suggèrent de nouvelles solutions, certaines sont réalisées, d'autres restent au stade de projet, le *Mistero* devient, au fil des années, une vérification de ses idées pour la composition théâtrale, un instrument qui lui permet de s'interroger sur ses méthodes de travail pour définir certains problèmes: la diction du texte, le travail sur les vers, la recherche du ton général de l'oeuvre, le mot «dramaturgique», le facteur musical « sans lequel il est impossible d'atteindre le climat qu'on peut espérer recueillir avec ces textes »⁶⁵.

L'importance du mot caractérise l'édition « ad oratorio », réalisée pour la première fois en 1951 devant le Pape Pie XII, dans la salle du Consistoire, et ensuite, en 1956, pour commémorer Silvio d'Amico, un an après sa mort. Le pape prend place non pas sur le trône, mais dans un fauteuil adossé à la paroi, en face de l'estrade derrière laquelle les acteurs se positionnent.

Les élèves de l'Académie ne sont pas en costumes mais en vêtements de travail: les hommes portent une combinaison marron (l'uniforme marron avait été une trouvaille de d'Amico pour éviter que les élèves aient à porter l'uniforme fasciste au moment où l'Académie naissait, quelques années auparavant), les femmes sont vêtues d'un habit simple de drap marron et d'un voile noir qui les fait ressembler à des converses mais avec du rouge à lèvres, unique coquetterie, à laquelle elles n'ont pas renoncé⁶⁶.

Costa, caché dans l'embrasure d'une grande fenêtre, donne aux acteurs le signal en levant « ses doigts maigres pour conduire le rythme »⁶⁷; le chœur reste derrière l'estrade, alors que les solistes, le *Christ*, la *Vergine*, *San Giovanni*, montent sur l'estrade (pour jouer leur rôle) au fur et à mesure que les scènes se succèdent.

Le *Mistero*, très bien orchestré et « rythmé par le chœur avec des cadences presque musicales, avec une alternance de timbres (des sopranos aux basses) »⁶⁸ est composé de peu de gestes essentiels et cinématographiques dans le sens que les rares mouvements ramènent l'acteur au point de départ; la scène de la *Resurrezione di Lazzaro* est réalisée à travers le regard des acteurs qui reste fixé vers le public: c'est de là que *Lazzaro* ressuscite pendant que les acteurs font deux pas en avant, vers la rampe, pour le toucher.

⁶⁵ O. COSTA, *Diverse dimensioni...cit.*, p. 222.

⁶⁶ Cfr. G. PROSPERI, *Le laudi umbre davanti al Papa*, dans "Settimana Incom", 19 mai 1951.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Ibidem*.

La dernière édition est réalisée en 1965, tout d'abord à l'initiative du Piccolo di Milano⁶⁹, puis avec la compagnie du Teatro Romeo⁷⁰; c'est une création singulière, «une alternative chrétienne à une certaine production commerciale»⁷¹. Cette initiative, baptisée du nom d'un pèlerin qui se dirigeait vers le centre de la chrétienté, a pour objet d'institutionnaliser un théâtre à vocation spirituelle, comme couronnement d'une activité théâtrale et didactique fortement marquée par le christianisme.

Avec le temps, Costa donne au texte «une dimension toute nouvelle»⁷² en opposition avec la tendance lyrique et le ton mineur des éditions précédentes; il s'oriente vers «une construction de dimension spectaculaire, avec du relief et du mouvement scéniques»⁷³.

Maintenant, c'est le moment d'expérimenter les nouvelles solutions pensées pour les spectacles précédents: à l'intérieur d'une cathédrale en construction, la cathédrale gothique dans sa version italienne qui résume la renaissance des libertés communales et rassemble sous sa voûte tous les peuples, dans les dernières heures de la matinée, dans le vacarme du chantier, on entend résonner le signal du repos.

Les familles des ouvriers avec leurs paniers de victuailles, les femmes et les hommes, à la demande incessante des enfants font irruption et improvisent les épisodes du *Mistero* sacré, échangeant leurs rôles, et deviennent tour à tour acteurs ou spectateurs du drame.

La récitation basée sur des oppositions et superpositions polyphoniques, avec des passages distribués aux acteurs ou prononcés en chœur avec des cadences rythmées, ou même avec des temps décalés et superposés, tend à «une entière et immédiate communication avec le public»⁷⁴. L'heureuse intuition de ramener «le ciel médiéval à l'intérieur des espaces fermés et géométriques de l'architecture, symbole terrestre d'une géométrie céleste bien ordonnée»⁷⁵ et d'intégrer les *Laudes* dans un contexte réel et en même temps fantastique donne au *Mistero* un «ton et une sincérité populaires jamais atteinte dans les précédentes éditions»⁷⁶.

Certaines inventions purement théâtrales, la transfiguration des enfants qui marchent à genoux en troupes innocentes à côté de la crèche, ou le chœur des jeunes enfants qui monte de la tombe ouverte de *Lazzaro* chantant la victoire du *Christ* sur la mort, ne sont pas de facile compréhension mais frôlent quelquefois un subtil intellectualisme; mais elles présentent certains gestes et certains cris trop théâtraux et trahissent parfois le faible lyrisme du texte; mais l'idée de confier le rôle du *Christ*⁷⁷ et de *Marie* à plusieurs interprètes se révèle une heureuse invention⁷⁸.

Les traits de la mère et du fils ne sont pas définis en un seul acteur, mais par des visages qui se succèdent comme si la représentation se répétait dans le temps, créant ainsi «un caractère idéal

⁶⁹ Cfr. R. RADICE, *Il "Mistero" di Silvio d'Amico*, dans "Corriere della Sera", 12 février 1965, R. TIAN, *Il "Mistero" di Silvio d'Amico*, dans "Messaggero", 12 février 1965.

⁷⁰ Cfr. G. Prospero: "Gli attori, in gran numero, provengono dall'Accademia e dal Centro Sperimentale di Cinematografia, gli adulti ed esperti si mescolano, senza soluzione di continuità ai giovani alle prime esperienze di palcoscenico. [...] La scena, "accurata e suggestiva" era di Tullio Costa Giovangigli, le musiche liturgiche e laudistiche erano state scelte da monsignor Giuseppe Biella". Dans G. PROSPERI, *Applaudito esordio del Teatro Romeo. Possono fare spettacolo anche le laudi medioevali. Orazio Costa ha presentato all' "Olimpico", con un'acuta messa in scena, "Il Mistero" elaborato da Silvio d'Amico*, dans "Il Tempo", 6 avril 1965.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² R. TIAN, *Inaugurato ieri il "Teatro Romeo" ...cit.*

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ G. PROSPERI, *Applaudito esordio del Teatro...cit.*

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Gesù*: Mariano RIGILLO, Massimo FOSCHI, Romeno MALASPINA. *Maria*: Nicoletta LANGUASCO, Maria Teresa BAX, Gabriella GIACOBBE e Claudia DI LULLO. Voir dans R. RADICE, *"Il Mistero" ...cit.*

⁷⁸ *Ibidem*.

platonique »⁷⁹ dans lequel l'émotion des ouvriers du XIII^{ème} siècle devient l'émotion du spectateur d'aujourd'hui.

C'est à Costa qu'on doit aussi une dernière idée, lors d'une représentation du *Mistero* projetée pour le Duomo di San Miniato: il imagine de faire entonner les laudes par la population emprisonnée par les troupes d'occupation dans le Duomo, pendant la Résistance.

Le jour suivant, la population sera décimée par des rafales de mitrailleuses tirées sur la foule. Une ville entière est à l'intérieur d'une Eglise, le désordre presque infernal, le désespoir, les gens qui cherchent des êtres chers, un frère, une mère: seule une *Marie* ne répond pas, le nom résonne, pendant que, tout autour, règne le silence et « cet ultime appel familial et isolé se transforme en une première invocation commune, de cri il devient chœur, il se module en chant à plusieurs voix [...] »⁸⁰. C'est de là que part la grande action musicale qui donne vie à la représentation.

Le désir du metteur en scène est que les *laudes* rappellent non seulement l'engagement surnaturel du christianisme mais surtout l'engagement historique, une urgence religieuse, qui soit liée à un événement contingent, une tragédie réelle, capable d'évoquer pour un public moderne, « la conscience d'une signification sacrée de la douleur »⁸¹.

Cela restera un rêve, le responsable des spectacles de San Miniato ne lui donnera pas l'autorisation, mais ce projet, jamais réalisé, marque de toute manière le moment décisif d'une tentative de créer une tradition théâtrale sacrée qui était absente du paysage théâtral italien jusqu'au *Mistero*.

3. *L'Institut du Drame Sacré*

Pendant les années où Costa travaille à son *Mistero*, un acteur Ferdinando Tamberlani, re-élabore et publie certains textes du théâtre religieux et monte une tournée en Italie.

Entrepreneur par passion, sans aucun lien avec l'Accademia, après un parcours artistique bien éloigné du théâtre médiéval⁸², il devient (avec Monsignor Carlo Respighi) le principal animateur de *l'Istituto del Drama Sacro (IDS)*, né en 1945-1946, au sein de la Curie et de l'aristocratie Romaine, parmi les prosélytes du Centro Cattolico Teatrale (CCT) et parmi les rédacteurs de « *l'Osservatore Romano* ». Le programme consiste à « rééduquer le public au goût sain du spectacle en général, et en particulier, du spectacle théâtral, en reprenant des oeuvres chrétiennes classiques et en élaborant de nouvelles qui puisent dans le patrimoine de la Foi et de l'Éthique Chrétienne, des problèmes d'un intérêt humain très élevé »⁸³.

L'organe officiel de l'IDS est la « *Rivista del Dramma Sacro* », parue avec une fréquence bi-mensuelle de 1950 jusqu'à l'été 1951; dans cette revue on publie des articles consacrés au théâtre médiéval et à ses dérivations modernes⁸⁴.

En ce qui concerne le théâtre contemporain à orientation religieuse, l'appui de d'Amico, érudit « catholique raffiné »⁸⁵ ne va pas à l'IDS, créé grâce au soutien des hiérarchies ecclésiastiques de

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ Cfr. O. COSTA, *Diverse dimensioni interpretative...cit.*, pp. 142-143.

⁸¹ *Ivi*, p. 143.

⁸² Toutes les informations biographiques concernant Ferdinando Tamberlani sont tirées de l'article de U. TANI, dans *l'Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. IX, Rome 1962, pp. 670-671.

⁸³ A. MANCINI, *La maschera e la grazia. La politica teatrale dei cattolici attraverso le feste del teatro di S. Miniato*, Bologna 1979, pp. 94-96. *Ivi*, p. 94.

⁸⁴ *Ivi*, p. 94n.

⁸⁵ *Ivi*, p. 70.

tendance ouvertement cléricale⁸⁶, incapable de trouver une forme expressive apte à représenter l'idéal chrétien:

[Il Mistero de Costa] ... malheureusement a ouvert la voie à une quantité d'autres représentations du même genre, quelquefois réalisées avec les meilleures intentions, quelques fois pour des *SNOBS* ou dans le désir de gains illusoire, toutes des représentations dont il vaut mieux ne pas parler. Ici, à Rome, il y a un « Istituto del Dramma Sacro » qui a reçu d'importantes subventions de l'Etat, et qui n'a pas fait grand chose⁸⁷.

D'Amico éprouve une « antipathie viscérale »⁸⁸ pour l'IDS, un Institut qui a seulement réussi à transformer son programme en « reprises oléographiques faites par des amateurs »⁸⁹ de textes édifiants, puisés en majeure partie dans le patrimoine médiéval.

Mais Tamberlani poursuit cependant son activité de directeur artistique et après un début Romain, il choisit Orvieto pour représenter ses spectacles.

La première représentation de l'IDS reprend la mise en scène, proposée en 1944, au couvent d'Assise, de certaines *Laudes Ombriennes* de Iacopone da Todi, *la Veritade piange*⁹⁰, *L'Annunciazione*, *La Natività*, *Il Pianto della Vergine* et aussi il *Cantico delle Creature* de San Francesco d'Assisi. Ce spectacle sera repris⁹¹ en 1947, à Todi, puis à Rome, dans le cadre suggestif de San Gregorio al Celio, les 26-27-28 juin, révélant « dans cette lumière des plus mystiques et suggestives ces chefs-d'oeuvres de la poésie qui ont été très bien commentés par des musiques chorales, magnifiquement dirigées par le Maestro Bonaventura Somma et exécutées par le Piccolo Coro de Santa Cecilia »⁹².

En 1951⁹³, il dirige à Orvieto une représentation sacrée du XIV^{ème} siècle, *Il Miracolo del Corporale*, d'un auteur anonyme. Le texte, re-élaboré avec don Titta Zarra, est publié sur la « Rivista dell'Istituto del Dramma Sacro », avec une préface de Andrea Lazzarini⁹⁴ qui en souligne le caractère exceptionnel dans le contexte du théâtre médiéval de l'époque.

Sur la scène, ce ne sont pas les Anges et les Saints, comme le voulait la tradition, qui se présentent aux spectateurs de l'époque, mais des hommes en chair et en os, des concitoyens connus de tous, *I Consoli delle Arti*, *il Podestà*, *Il Capitano del Popolo*, *San Tommaso d'Aquino* et même le pape *Urbano IV*.

La nouveauté, c'est la contemporanéité avec l'évènement; en effet, si la représentation dans sa forme chorale peut dater de la période 1325-1330, comme le révèle l'enquête de Lazzarini, les spectateurs les plus vieux sont effectivement présents, en chair et en os, lors des évènements représentés sur la scène.

Cette attention au fait historique contemporain, très rare dans le patrimoine théâtral en général, justifie l'importance d'un texte par ailleurs dépourvu de la poésie et des inventions scéniques

⁸⁶ Cfr. G. PEDULLA', *Introduzione*, dans S. D'AMICO, *Cronache 1914-1955*, cit., vol. V, To. I, pp. 68-70.

⁸⁷ *Ivi*, p. 69 et n159 p. 83.

⁸⁸ A. MANCINI, *La maschera e la grazia*, cit., p. 95.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ *Laudes drammatiche di Fra Iacopone da Todi e di San Francesco d'Assisi*, pref. P. TOSCHI, *La lauda e l'antico dramma sacro*.

⁹¹ 1953: Orvieto. 1954: Assisi; Catanzaro. 1955: Rome, Auditorium di Palazzo Pio in Vaticano. 1956: Napoli, Palazzo Reale. 1961: Pompei, Teatro Romano. Cfr. U. TANI, *Tamberlani Ferdinando*, cit.

⁹² Anon., *Le "Laudes drammatiche umbre" a San Gregorio al Celio*, dans "Il Messaggero", 28 juin 1947. Cfr. Anon., *Laudes Umbre a S. Gregorio*, dans "Il Tempo", 28 juin 1947; Anon., *Domani al Celio le Laudi Umbre*, dans "Osservatore Romano", 29 juin 1947; O. TR., *Le Laudi Umbre a San Gregorio al Celio*, dans "Il Popolo", 28 juin 1947.

⁹³ 1952: Rome, stadio di Domiziano. 1953-1954: Orvieto.

⁹⁴ *Il miracolo del Corporale. Sacra Rappresentazione del XIV secolo*, rielaborata da F. TAMBERLANI, T. ZARRA, pref. A. LAZZARINI, dans "Rivista dell'Istituto del Dramma Sacro", II, n. 5-6 mai-juin 1951.

d'autres représentations: ce témoignage collectif du miracle del Corporale avenu à la fin de l'été 1264, se répète chaque année, pendant les solennités de « l'Ofitio del Corpo di Cristo », en présence de toute la ville qui se réunit, non seulement pour accomplir ses dévotions religieuses, mais avec le plaisir de se re-voir.

Cette exigence augmente le corps de la narration du drame; au fil des années s'ajoute un acte second, un épilogue de cinquante vers composé par les Dominicains pour revendiquer, même sur scène, avec un retentissement plus grand et plus immédiat que celui offert par les dissertations théologiques, la paternité de San Tommaso d'Aquino de la célébration du *Corpus Domini*.

La représentation passionne la population d'Orvieto pendant tout le XIVème siècle; ensuite, l'intérêt pour toute forme d'art sacré s'étant perdu, Tramo di Leonardo, en 1461, transcrit ce texte qui n'a plus désormais sa place sur les scènes.

En 1627, la Fraternità degli Scalzi, en re-élabore de façon académique, certains épisodes, donnant naissance à une représentation qui n'a aucun succès parce que le climat dans lequel le texte est représenté a changé.

4. Les représentations religieuses sur les scènes des Théâtres de villes

A l'exception de l'intérêt montré par Costa dans ses différentes réalisations du *Mistero*, les Théâtres de villes proposent rarement dans notre pays d'illustrer le patrimoine culturel et poétique qui a marqué le Moyen-Age chrétien.

A l'occasion d'une soirée de bienfaisance, le 26 février 1940, soirée suivie le lendemain d'une représentation payante, Corrado Pavolini, au théâtre Quirino de Rome, monte *Maria Maddalena*, une représentation sacrée en quatre parties, d'un auteur inconnu du XVème siècle.

Le texte, bien différent des *mystères ombriens* avec leurs vers courts, à cadence rythmée et l'esprit de dévotion qui les imprégnait, est, dans cet exemplaire de la fin du XVème siècle, une représentation de culture florentine qui s'exprime en hendécasyllabes ornementaux, dissertant sur les mystères théologiques.

La mise en scène abandonne les interprétations traditionnelles des *Mystères* et « avec une audace digne des plus grands éloges »⁹⁵ transporte le texte dans un décor byzantin qui, sans ternir la religiosité de l'ensemble, humanise les personnages.

Pavolini, comme « un subtil peintre de fresques »⁹⁶, réussit à conserver intacte l'harmonie des mots et des gestes même si la composition des tableaux, pas toujours efficace (« les scènes apparaissent plus riches de couleurs qu'harmonieuses dans leurs lignes »⁹⁷) trahit « quelquefois un goût pour les crèches ou les toiles de saints dans toute leur gloire »⁹⁸, ou devient excessivement didactique quand elle souligne l'éloignement des préoccupations matérielles par des moyens banals, par exemple les anges situés sur les côtés de la scène et qui invitent le spectateur à la contemplation et à l'édification.

Mais, de toute manière, le clou de la soirée, c'est la présence de Tatiana Pavlova en *Maddalena*, rôle qu'elle joue avec des « accents et des tons inimitables »⁹⁹, malgré certaines difficultés à poser

⁹⁵ A. BORELLI, *Il Mistero "Maria Maddalena" al teatro Eliseo di Rome*, dans "Corriere della Sera", 27 février 1940.

⁹⁶ VICE, "Maria Maddalena" di anonimo del XV secolo, dans "Il Giornale d'Italia", 28 février 1940.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ C. ALVARO, *Maria Maddalena" Sacra Rappresentazione di Anonimo del XV secolo*, dans "Il Popolo di Rome", 27 février 1940. Dans *Cronache e scritti teatrali di Corrado Alvaro*, a cura di Alfredo BARBINA, Rome 1976, pp. 161-162.

⁹⁹ A. BORELLI, *Il Mistero "Maria Maddalena" ...cit.*

sa voix, qui, quelquefois est trop pleine. L'actrice « a rendu la passion de la protagoniste en artiste accomplie »¹⁰⁰; elle a construit sa lamentation « avec un détachement entre le mélodrame et le littéraire de belle composition et d'un grand effet »¹⁰¹.

Presque vingt ans s'écoulaient avant qu'un texte religieux ne trouve à nouveau sa place sur la scène, le 26 juin 1961, suivi de reprises pendant un mois, à l'occasion de la manifestation de culture et d'art « Estate di Sant'Ambrogio » patronnée par l'Ente Manifestazioni Milanesi, avec la collaboration du Piccolo Teatro di Milano et della Polifonica Ambrosiana: on monte une représentation de laudes dramatiques de Pérouse, *Tornate a Cristo, con paura*, avec une mise en scène de Mario Missiroli¹⁰².

C'est l'année précédente, à Perugia, pendant le congrès célébrant le septième centenaire dei Disciplinati qu'apparaît la nécessité de mettre à nouveau la laude à l'épreuve de la scène; à cette occasion, et grâce à l'intervention de Paolo Grassi, directeur du Piccolo, on choisit le Portico di Ansperto della Basilica di Sant'Ambrogio comme lieu idéal pour accueillir un tel événement.

Le choix de ce titre veut transmettre aux hommes d'aujourd'hui, l'idée d'un retour au Christ dans la joie; ce choix est en parfaite adhésion avec l'époque de ferveur religieuse et d'humiliation corporelle qui joua un si grand rôle dans l'inspiration des laudes populaires, (« de nombreux siècles s'étant écoulés et en tenant compte aussi, comme il se doit, des lois sociales qui ont modifié, sans les résoudre complètement, les contrastes entre riches et pauvres »¹⁰³).

Le texte est composé de laudes des XIII^e et XIV^e siècles; Missiroli les arrange suivant les préceptes de De Bartholomeis, et confie la révision du texte à un spécialiste, le professeur Ignazio Baldelli qui corrige, à l'aide des codes, les passages les plus inexacts, et prépare ainsi une édition critique à publier.

Le matériau respecte l'intégrité des différents composants jusqu'à « la limite consentie par leur force de représentation » et le travail d'assemblage des diverses laudes est ainsi « réduit au minimum et accompli seulement afin de cimenter la matière de façon dynamique ou d'en extraire les passages les plus riches de vitalité »¹⁰⁴.

C'est avec un désaccord entre le Pauvre et les Riches que commence l'histoire introduisant ainsi immédiatement le premier thème du spectacle: le péché, commis contre un pauvre par des Riches qui ne veulent pas aider et qui l'écrasent avec violence, devient aussi « un thème social que la nature particulière des textes ne développe pas comme tel mais dans l'optique des conséquences absolues »¹⁰⁵.

C'est de là que naît l'action dramatique qui évoque à nouveau certains des moments les plus importants de la passion et de la mort du Christ au moyen de figurations tirées des différentes laudes.

Les interventions musicales, qu'elles soient des éléments vivants de la représentation, ou bien un simple commentaire ou un fond sonore, sont des pièces originales des XIII^e et XIV^e siècles, choisies parmi différentes formes et réalisées pour voix et pour instruments. Elles sont composées de mélodies propres aux anciennes laudes et soulignent certains passages en assonance parfaite avec l'action scénique (par exemple les flagellants qui entonnent une laude pendant la procession de

¹⁰⁰ Anon., « Marie Madeleine » d'Autour Inconnu du XV^e Siècle à l'Eliseo, dans «L'Italie», 28 février 1940.

¹⁰¹ C. ALVARO, «Maria Maddalena»...cit., p. 161.

¹⁰² Cfr. *Estate di Sant'Ambrogio. Tornate a Cristo, con paura. Composizione di laudi drammatiche perugine dei Secoli XIII e XIV*, a cura di G.L. MELE, Milano 1961.

¹⁰³ D. MANZELLA, *Il drammatico misticismo delle laudi medievali in "Tornate a Cristo, con paura"*, dans «L'Italia», 29 juin 1961.

¹⁰⁴ M. MISSIROLI, *La lauda alla prova del palcoscenico*, dans *Estate di Sant'Ambrogio...cit.*, p. XVII.

¹⁰⁵ R. REBORA, «Tornate a Cristo con paura» in *S. Ambrogio*, dans «Sipario», n. 184-185, août-septembre 1961, pp. 82-83.

pénitence). Elles mêlent aux sonnets la hardiesse d'harmonie et de rythme de certaines formes de l'art populaire dans sa modernité déconcertante.

« Admirablement réalisées »¹⁰⁶ avec l'expérience et les connaissances de Don Giuseppe Biella, elles sont exécutées par les solistes et le chœur de la Polifonica Ambrosiana, spécialiste en la matière, et en collaboration avec certains instrumentistes.

Le chœur, « en procurant des moments de détente nécessaire »¹⁰⁷ à une histoire « sous-tendue d'une intensité dramatique presque fébrile »¹⁰⁸, a retransmis l'intime tension mélodique de la musique des XIIIème et XIVème siècles, en s'éloignant du rythme violent souhaitée par la mise en scène.

L'effort accompli par Missiroli de juxtaposer les morceaux tirés des laudes, en invitant le public à compléter l'oeuvre avec son imagination, a créé des moments de vraie suggestion¹⁰⁹ adaptés à un spectacle qui n'arrive pas toujours à cacher son manque d'homogénéité.

La récitation des acteurs a été « souple, peut-être un peu superficielle »¹¹⁰, avec des intonations forcées, un caractère vocal dramatique; une préparation plus soignée de la diction des acteurs¹¹¹ aurait atténuée la distance culturelle que cette langue archaïque, d'un grand intérêt philologique, mais d'une compréhension peu aisée, crée entre acteurs et auditeurs.

Face à une tâche aussi ardue et « en considérant les objectifs du spectacle, objectifs d'ailleurs clairement déclarés »¹¹², le difficile spectacle de Missiroli a en grande partie réussi son défi, même s'il manquait de fidélité « vraie ou inventée stylistiquement, aux dimensions spirituelles représentées »¹¹³.

Le 12 avril 1979, pendant la Semaine Sainte, le théâtre de l'Aquila met en scène, à Rome, dans l'église de San Ignazio, une *Rappresentazione della Passione di Marco*, avec une mise en scène de Antonio Calenda¹¹⁴.

Pour la première fois, un texte religieux entre dans les théâtres pour un long séjour et non pas pour une visite occasionnelle durant les fêtes religieuses, donnant vie ainsi à un spectacle autonome, aux racines également laïques; ce spectacle sera repris dans de hauts lieux du catholicisme, mais pas seulement, en Italie et à l'étranger¹¹⁵.

Dans les différentes éditions, Calenda confie le difficile rôle de la *Madre* à des interprètes d'exception: la première édition du spectacle a l'honneur de bénéficier de l'interprétation intense, profonde et vibrante, nerveuse et pleine d'humanité d'Elsa Merlini qui, dans ce rôle, donne une inoubliable preuve de son talent d'actrice.

Dans les années 80, c'est au tour de Pupella Maggio, avec sa densité et sa forte personnalité; dans l'édition de 2000, c'est à Piera degli Esposti et à son intensité dramatique qu'il confie le rôle.

¹⁰⁶ E. POSSENTI, *Tornate a Cristo, con paura. Laudi perugine a cura del regista Missiroli*, dans "Corriere della Sera", 29 juin 1961.

¹⁰⁷ L.G., *Stupende musiche commentano l'azione*, dans "L'Italia", 29 juin 1961.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ E. POSSENTI, *Tornate a Cristo... cit.*

¹¹⁰ D. MANZELLA, *Il drammatico misticismo... cit.*

¹¹¹ E. POSSENTI, *Tornate a Cristo... cit.*

¹¹² D. MANZELLA, *Il drammatico misticismo... cit.*

¹¹³ R. REBORA, "Tornate a Cristo"... *cit.*

¹¹⁴ Cfr. G. PROSPERI, *Rappresentazione della Passione a S. Ignazio. Teatro Stabile dell'Aquila*, dans "Il Tempo", 13 avril 1979.

¹¹⁵ Répliques: Rome, Sant'Andrea della Valle, Sant'Ignazio. New York, Canada, Australia. En occasion du *Grande Giubileo 2000* à Rome, Friuli Venezia Giulia (Basilica di Aquileia), Aquila (Basilica di Santa Maria di Collemaggio), Trieste (San Sabba), Catania (Chiesa di San Francesco d'Assisi). Cfr. *Aprite il sipario*, <http://www.aprite.il.sipario.it/archivio/panoramica99-00/schede> (vu le 5-1-2007); *Ente Teatrale Regionale-Teatro Stabile d'Abruzzo: le produzioni*, <http://www.teatrostabile.abruzzo.it> (vu le 6-1-2007).

Le texte est tiré d'une représentation sacrée d'origine moyenâgeuse extraite du Code V.E. 361 de la « Biblioteca Nazionale di Roma »: c'est un manuscrit dont s'occupa, comme copiste, en 1576 - 1577, une soeur théatine, Maria Jacoba Fioria.

Le spectacle naît d'une idée « simple mais d'importance fondamentale »¹¹⁶ du metteur en scène qui transforme la liturgie religieuse en un authentique rituel théâtral: Calenda imagine le déroulement de l'action comme une représentation de comiques de première partie de spectacle, « saltimbanques hors du temps »¹¹⁷, qui font irruption sur la scène pour marquer le début de la *Passione*, dans le cadre d'une Italie paysanne, pendant la deuxième guerre mondiale.

Dans une mise en scène pauvre et essentielle pour le drame de la vie et de la mort du Christ s'insère la dénonciation des folles cruautés de la guerre et la narration des dures conditions de vie des pauvres.

Sur une passerelle surélevée, de forme rectangulaire, située au centre de l'église choisie comme *mansions*, défilent des personnages qui portent des vêtements des années 1940-1945, « de convenables costumes anthracite et des chapeaux noirs »¹¹⁸, de longs imperméables qui rappellent l'époque du nazisme; ces chiffons définissent les personnages comme des anciens combattants italiens par l'intermédiaire « d'allusions stylisées à la manière de Brecht »¹¹⁹ à la période de la Résistance; il y a aussi des accordéons et des batteries pour les musiciens et les acteurs-bouffons.

L'extrême et absolue fidélité au texte, à sa langue constituée de latin et de dialecte vulgaire, dépouillé et essentiel, avec de nombreuses redondances onomatopéiques, suivant le rythme de la métrique latine qui la rend ambivalente, partagée entre un naturel style noble et le caractère concret de la culture populaire; cette fidélité va de pair avec un choix d'actualiser un spectacle, le rendant accessible à un public moderne, en évitant une mise en scène banale, oléographique, hagiographique.

Sur la scène apparaît un *Christ* « discutable, aux traits anguleux, à la manière de Pasolini », rebelle, plein d'humanité et de contradictions »¹²⁰ comme le sont les autres personnages qui ne sont pas présentés de manière univoque mais chargés de souffrance humaine, de fragilité, de doutes face aux événements.

Ce tissu d'images et de symboles, mêlé de discrètes citations d'inventions et de thèmes du théâtre populaire, crée autour de la représentation sacrée une « tension morale et humaine au sens le plus large du terme, tension qui lui confère un souffle inhabituel »¹²¹.

Mais cette intention a une limitation: c'est une mise en scène qui peine à s'affirmer en tant que mise en scène italienne originale et qui conserve plutôt l'influence allemande empruntée à Brecht et rendue populaire en Italie par Strehler.

Les pittoresques présences surnaturelles quelquefois ingénues, les anges et les démons qui donnaient de la couleur aux anciennes représentations sont remplacées par des diables de cabaret expressionniste, des acteurs qui chantent des couplets, des jeunes filles en costume d'ange qui exhortent, par leur chant, le *Christ* souffrant dans le *Jardin*¹²².

Le choix de San Ignazio, très belle Eglise baroque, avec sa voûte théâtrale couverte de fresques de Padre Pozzo, est en contraste avec le caractère authentique de ces textes sacrés des Abruzzes qui naissaient d'une nécessité concrète de rapprocher la grande poésie tragique du texte évangélique et

¹¹⁶ R. TIAN, *Il calvario in Chiesa tra sacro e profano*, dans "Il Messaggero", 13 avril 1979.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ N. GARRONE, *E la Madonna lavorava alla macchina da cucire*, dans "La Repubblica", 1 avril 1979.

¹²⁰ Cfr. *Il Rossetti-Stagioneteatrale-Archiviospettacoli*, <http://www.ilrossetti.com> (vu le 20-12-2006).

¹²¹ R. TIAN, *Il Calvario... cit.*

¹²² Cfr. F. DOGLIO, *La Passione teatrale. Lo Stabile dell'Aquila fra Medioevo e Resistenza*, dans "Il Gazzettino", 13 avril 1979.

la dimension dialectale d'un italien archaïque, régional, populaire, qui ici, contraste avec la préciosité du baroque¹²³.

Le travail de Calenda a consisté à donner une signification à des composantes aussi différentes du spectacle, composantes littéraires, gestuelles, folkloriques et politiques en trouvant un style de récitation qui unifie les différences d'interprétation des acteurs.

Parmi ceux-ci on note et remarque Elsa Merlini qui fait un retour exceptionnel sur scène avec sa présence grave et profonde; ce retour constitue « l'expérience la plus significative et éducative de ce spectacle »¹²⁴; Elsa Merlini présente en effet l'image soumise et réservée de *Maria* « pleine de dignité civile et d'affliction maternelle »¹²⁵.

A l'occasion du Festival de Spoleto, le 1^{er} février 1990, Nanni Garella adapte et monte, avec la coopérative du « Spoleto Teatro », une représentation sacrée, *Ista laus pro nativitate et passione Domini*, tirée de trois laudes dramatiques de Pérouse du XIV^{ème} siècle, représentées par la confraternité dei Disciplinati pendant toute l'année: la première, *Pro nativitate*, la deuxième celle du Samedi Saint, connue sous le nom de *Descente du Christ en Enfer*, la troisième, qui est la quarante quatrième, appelée aussi *Laude du Jeudi Saint (la trahison de Judas, la Dernière Cène, le procès)*. Le noyau dramatique qui conclut ce montage est le texte de Jacopone da Todi, *Donna del Paradiso*¹²⁶.

Le metteur en scène part d'une suggestion visuelle et picturale très forte, moteur de la pièce, un polyptique de l'imaginaire religieux qui narre l'histoire grâce à treize tableaux rythmés par des citations d'une iconographie célèbre.

Au premier plan, une table en bois brut, sur laquelle travaille la Madone, une Madone ombrienne du XIV^{ème} siècle, surprise « dans la solitude de ses petits gestes féminins, dans une pièce colorée par des poutres de bois »¹²⁷ pièce qui rappelle l'étude de *S. Gerolamo* par Antonello da Messina, ou un rêve de Orsola di Carpaccio et qui procure un contre-chant de nature terrestre aux apparitions de l'étage supérieur de la scène.

Sur un plan surélevé, divisé par deux colonnes également en bois, apparaissent, par moments, des figures comme sorties d'un rêve, réalisées par l'intermédiaire d'un fin voile qui rend flou les images.

La multiplicité des plans, accentuée par trois sources de lumière, une de front, une en haut et une latérale qui de chant montre ce qui se passe sur l'avant-scène et suggère le dialogue continu entre le Ciel et la terre.

La simplicité des premiers plans « à la manière de Pasolini » évolue en répétition continue de citations expressives de différentes époques: à commencer par des citations insistantes du *Sogno di Costantino* de Piero della Francesca et par celles de Tintoretto, de Caravaggio, de Rembrandt, donnant ainsi un éclectisme figuratif qui n'a plus rien à voir avec le réalisme de base du texte et qui donne l'impression d'un résumé de cliché hagiographique¹²⁸.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ R. TIAN, *Il Calvario... cit.*

¹²⁶ Cfr. O. BERTANI, *Lauda, per far la polvere al Medioevo. Tre testi della Confraternita dei Disciplinati di Perugia. Una coraggiosa messinscena della Cooperativa "Spoleto Teatro" diretta da Nanni Garella*, dans "Avvenire", 1 février 1990.

¹²⁷ F. QUADRI, *Jacopone e i suoi fratelli. Ecco le Madonne del Trecento umbro*, dans "La Repubblica", 14 février 1990.

¹²⁸ *Ibidem*.

Le peu de soin porté à la partie vocale transforme la musicalité et la clarté de la *Donna del Paradiso*, son rythme ascensionnel en une répétition monocorde, incertaine dans la diction et dépourvue de toute émotion¹²⁹.

Bertani¹³⁰, même s'il considère que le commentaire musical est vague et d'une « tonalité exubérante »¹³¹, reconnaît au spectacle « émouvant et splendide »¹³², une forte charge de spiritualité, d'humanité et de mystère.

Le metteur en scène, récupère une archaïque langue ombrienne qui rend bien la valeur sacrée du texte, créant une mise en scène originale, un spectacle fort, vibrant, « tout de poésie et de pureté qui fascine par sa capacité figurative variée et riche et par le caractère incisif, intense et émouvant de sa diction vraie, authentique et naturelle... »¹³³.

Ce qui caractérise un spectacle sous certains aspects aussi fortement contemporain, c'est le « contact avec les choses humaines »¹³⁴, contact imprimé dans l'œuvre par le style naturel de Garella entre mémoire, nostalgie, hommage à la « douceur, la peine et la tragédie de l'enfance »¹³⁵.

5. *Il Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale*

Le *Centre d'Etude sur le Théâtre du Moyen-Age et de la Renaissance* naît à Viterbo en 1975, au centre d'une région comme la Tuscia, riche de pièces archéologiques et de témoignages historiques, caractéristique de deux époques qui sont ici chez elles, et qui à travers leurs styles respectifs « se saluent d'une route à l'autre, ou se rencontrent sur la même »¹³⁶.

Ce *Centre D'Etudes*, conçu et dirigé par le professeur Federico Doglio, enseignant l'histoire du théâtre et du spectacle, avec l'aide de l'Ente Provinciale del Turismo di Viterbo, se présente comme un défi « à 'la routine' des études du théâtre de manière, qui privilégient les phénomènes de masse les plus importants du point de vue sociologique »¹³⁷ et bien rarement se proposent d'illustrer « un patrimoine culturel et poétique qui a marqué notre histoire pendant les siècles les plus vivants et créatifs, comme le sont justement ceux du Moyen-Age chrétien et de la Renaissance classique »¹³⁸; défi aussi « à la décadence de l'habitude du théâtre contemporain »¹³⁹, presque toujours dépourvu de la capacité à produire un répertoire de niveau culturel élevé.

De 1976 à nos jours¹⁴⁰, ce *Centre* se consacre à redécouvrir et à repropose des textes et des événements qui ont caractérisé les différentes phases historiques de la littérature dramatique italienne, du Xème au XVIème siècle, en effectuant une recherche systématique, une interprétation culturelle, une vérification scénique des principaux phénomènes du spectacle du Moyen-Age et de la Renaissance.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ O. BERTANI, *Lauda...cit.*

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ F. CORDELLI, *Opere di fede*, dans "Europeo", 10 mars 1990.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ G. PROSPERI, *A Viterbo la cultura come "materia prima". Ampio dibattito sull'istituzione di un centro di studi specializzato nel Teatro medievale e rinascimentale*, dans "Il Tempo", 18 décembre 1974.

¹³⁷ Anon., *Federico Doglio, storico*, dans "Il Messaggero", 23 mai 1976.

¹³⁸ *Ibidem*.

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ Pour les premières années du *Centro Studi* voir dans *Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale 1975-1985*, a cura di F. DOGLIO, M. CHIABO', dans "Viterbo La Provincia" n. 34, avril 1985.

Dans les différentes villes qui l'accueille tour à tour, Viterbo, Anagni, Rome, le *Centro* organise des rencontres annuelles auxquelles participent: des spécialistes de nombreuses universités italiennes et étrangères (des historiens de la littérature classique, de la Renaissance, d'arts plastiques, de musique, d'art dramatique), des spécialistes du théâtre, des metteurs en scène et des critiques de théâtre, des professionnels du spectacle, contribuent de manière scientifique et culturelle suivant leurs compétences spécifiques.

En outre, en 1983, le *Centro* accueille le *IVème Colloque de la Société Internationale pour l'Etude du Théâtre Médiéval*.

A l'issue de ces journées de rencontres, on publie annuellement un volume qui recueille les Actes du Congrès, des textes rares, découverts et transcrits par le *Centro* pour exprimer scéniquement le thème choisi.

Dans le cadre du Congrès annuel se déroulent aussi des rencontres d'étude, des séminaires et des débats interdisciplinaires qui impliquent les spécialistes dans l'analyse des genres et des textes théâtraux du Moyen-Age, des textes humanistes et des textes de la Renaissance; on procède à la diffusion de la connaissance du théâtre ancien à travers des enregistrements audio ou vidéo des spectacles du *Centro*; la formation de jeunes élèves-acteurs grâce à des ateliers de théâtre et à des stages de formation effectués par des metteurs en scène professionnels.

Ce qui constitue la nouveauté du *Centro*, sous cet aspect interdisciplinaire presque unique en Italie, c'est de «jeter un pont entre la culture académique et le théâtre militant, entre la recherche scientifique et l'indispensable élaboration scénique»¹⁴¹ en mettant côte à côte l'activité d'étude et de recherche et la mise en scène des textes théâtraux qui illustrent, de manière efficace, les thèmes traités.

Les spectacles mis en scène durant ces journées de rencontres du Congrès, confiés à différents metteurs en scène et à leurs compagnies, composées non seulement de jeunes élèves, mais souvent aussi d'acteurs affirmés professionnellement sur les scènes italiennes, ont été repris aussi bien dans les théâtres italiens que dans des festivals organisés par des Universités étrangères.

Parmi les oeuvres produites par le *Centro*, (plus d'une trentaine de spectacles sur le théâtre du Moyen-Age et de la Renaissance Italienne), une attention particulière est portée au théâtre religieux, des plus anciennes laudes ombriennes aux représentations sacrées de Toscane.

Voici, ci-dessous, les spectacles sur le théâtre religieux sélectionnés par le *Centro*:

1976: *Momenti liturgici del Triduo Sacro*, Viterbo, Église de San Sisto, 31 mai-1^{er} juin. Choeur des pères bénédictins de l'Abbaye de S. Anselmo de Rome dirigés par Notker WOLF.

1980: *Guarda bene disciplinato*, Viterbo, Salle des Congrès du Palais des Papes, 23-24-25 mai. Mise en scène: Luigi TANI, compagnie "Il Baraccone".

1982: *Cena Cypriani*, Viterbo, Rocca Alborno, 27-28-29 mai. Mise en scène: Franco MOLÉ, "La Compagnia alla Ringhiera".

1983: IV Colloque de la Société Internationale pour l'Etude du Théâtre Médiéval: *Dittico di Erode*, Viterbo, Cloître de S. Maria del Paradiso, 10-15 juillet, mise en scène: Giuseppe ROCCA, compagnie "Cooperativa Teatreria". *Los Milagros de Nuestra Señora*, Eglise de San Marco, mise en scène: Carmen HEYMANN et Servando CARBALLAR. *Lincoln Cycle of Mystery Plays*, Place San Carluccio, mise en scène: Keith RAMSAY, professeurs et étudiants du Grosseteste College of Higher Education de la Notthigham University. *Peregrinus*, Eglise de

¹⁴¹G. ANTONUCCI, *Storia di un'istituzione culturale libera: i dieci anni del Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale*, dans *Centro di Studi...cit.*, p. 7.

Santa Maria Nova, mise en scène: Clifford DAVIDSON, Society for Old Music de Kalamazoo dans le Michigan (USA).

1985: *Il Miracolo di Bolsena*, S. Martino al Cimino (VI), Eglise de S. Martino al Cimino, 31 mai-2 juin. Mise en scène: Luigi TANI, compagnie "Il Baraccone".

1987: *Rappresentazione dei SS Giovanni e Paolo* di Lorenzo DE' MEDICI, Rome, Théâtre Valle, 30-31 octobre-1^{er} novembre. Mise en scène: Franco MOLE', "La Compagnia alla Ringhiera".

1988: *Infernus* d'un auteur anonyme de Pérouse du XIV^{ème} siècle, Rome, Théâtre Sala Umberto, 1-2-3 juillet. Mise en scène: Luigi TANI, compagnie "Stabile Teatro Manzoni" de Rome.

1990: *Ordo Rachelis* drame liturgique du XIII^{ème} siècle, Rome, Eglise de Santa Maria sopra Minerva, 5 mai. Mise en scène: Marco BROGI.

1992: *Storia di S. Onofrio* di Castellano CASTELLANI, Viterbo Cloître de S. Onofrio, 18-19 juin. Mise en scène: Salvo BITONTI.

1995: *Jeu de Saint Nicolas* ovvero *El Miracol de Santo Nicolao*, Piacenza, Théâtre San Matteo, 6 mai. Mise en scène: Mario PROSPERI, compagnie "Nuovo Politecnico de Rome".

1997: *La Conversione di Maria Maddalena e la Resurrezione di Lazzaro* di Castellano CASTELLANI, Piacenza, Dôme de Piacenza, 6 septembre. Mise en scène: Ezio Maria CASERTA.

1999: *Storie di Pellegrini*, Anagni, Place de la Paix, 10-11-12 septembre. Mise en scène: Salvo BITONTI. Replique: 2000, Elche, Cour de Palais d'Altamira, 27-28 octobre.

2000: *Santo Alessio*, Anagni, Place Innocenzo III, 7-10 septembre. Mise en scène: Giuseppe ROCCA, compagnie de la Académie Nationale d'Art Dramatique de Rome.

2004: *Rappresentazione di Stella* d'un auteur anonyme de Firenze, Rome, Basilique de San Saba, 7-10 octobre. Mise en scène: Luciano ALBERTI, "Compagnia delle Seggiole".

Chronologie des pièces théâtrales italiennes:

1933: *La Rappresentazione di Santa Uliva*, Florence, Cloître de Santa Croce, 5 juin. Metteur en scène: Jacques COPEAU. Assistant du metteur en scène: Guido SALVINI. Décorateur: André BARSACQ. Costumier: Gino SENSANI. Compositeur: Ildebrando PIZZETTI. Chorégraphe: Maja LEX. Personnages et interprètes: *La Vergine*, Rina MORELLI; *l'Angelo Annunziatore*, Cesare BETTARINI; *due angeli protettori di Uliva*, Annie FRIES, Berthe BREVÉE; *un Barone dell'Imperatore, il Diavolo, l'Oste, un Barone del Re di Bretagna, un Messaggero*, Memo BENASSI; *Uliva*, Andreina PAGNANI; *l'Imperatore*, Ruggero LUPI; *il Re di Bretagna*, Carlo LOMBARDI; *la Regina di Bretagna*, Sarah FERRATI; *la Madre del Re di Castiglia*, Maria Laetitia CELLI; *il Re di Castiglia*, Nerio BERNARDI; *le tre Ancelle di Uliva*, Nietta ZOCCHI, Giulia PUCCINI, Elena DE CENZO; *le tre Dame di Uliva Regina di Castiglia*, Lina CIMARA, Maria PUCCINI, Bebe CYTI; *Gruffagna*, Armando MIGLIARI; *Rinaldo*, Valentino BRUCHI; *i tre Baroni dell'Imperatore*, Luciano MONDOLFO, Giulio ZERBINATI, Raniero DE CENZO; *Sinibaldo*, Giovanni CIMARA; *Alardo*, Eugenio CAPPABIANCA; *il Cancelliere*, Guido RIVA; *una guardia dell'Imperatore*, Giulio ZERBINATI; *l'Ostessa*, Luigi ALMIRANTE; *l'Attore Ambulante*, Giuseppe PIEROZZI; *un Mercante arabo*, Raniero DE CENZO; *una vecchia*, Nella MARINA.

1937: *Il Mistero della Natività, Passione e Resurrezione di Nostro Signore Gesù Cristo*, Padoue, Place de San Nicolò, 19 juin. Metteur en scène: Tatiana PAVLOVA. Assistants du metteur en scène: Orazio COSTA, Massimo TARICCO. Décorateur: Virgilio MARCHI. Compositeur: Luigi RONGA. Interprètes: *Cristo*, Antonio CRAFT; *Maria*, Miranda CAMPA; *Giovanni Battista*, Gianni CAJAJA; *Marta*, Elisa LOVARI; *David*, Pietro TORDI; *Simone il lebbroso*, Orazio COSTA. Autres interprètes: Leonardo CORTESE; Giovanni DICRUCCIATI; Ave NINCHI; Aroldo TIERI; FURLAN.

1939: *Il Mistero*, Rome, Théâtre Quirino, décembre. Metteur en scène: Orazio COSTA. Décorateur et costumier: Valeria COSTA. Directeur de la scène: Gastone MARTINI. Décorateur: Ottavio CIONI. Personnages et interprètes: *Maria*, Miranda CAMPA; *Giuseppe*, Otello CAZZOLA; *Angelo Gabriele, Angelo*, Adriana SIVIERI; *Angelo*, Bice MANCINOTTI; *Angelo*, Anna CANITANO; *Angelo, pastore*, Marcello DE SIMONI; *donna di Betlem, pastore*, Ave NINCHI; *uomo di Betlem, pastore, giudeo del Sinedrio*, Eugenio DE CARO; *pastore*, Elda NICCOLINI; *pastore, giudeo del Sinedrio*, Marino COSMA; *pastore, Giudeo del Sinedrio*, Carlo PETRI; *pastore*, Marcello DE SIMONI; *pastore*, Marcello MORETTI; *Isaia, anima del Limbo, Apostolo*, Pietro TORDI; *David anima del Limbo, Giovanni Apostolo*, Giovanni DICRUCCIATI; *Cristo*, Antonio CRAFT; *Apostolo*, Carlo BAGNO; *Maddalena*, Leonarda FINOCCHI; *Marta*, Elisa LOVARI; *donna giudea*, Pia GENNI; *donna giudea*, Anna CARAVAGGI; *voce di Dio padre*, turba.

1940: *Maria Maddalena*, Rome, Théâtre Eliseo, 27 février. Metteur en scène: Corrado PAVOLINI. Éditeur: Mario FEDERICI. Décorateur: Mario CHIARI. Costumier: Emma CALDERINI. Personnages et interprètes: *Maria Maddalena*, Tatiana PAVLOVA; *Marta*, Vanda CAPODAGLIO; *Vergine*, Margherita BAGNI; *Cristo*, Piero CARNABUCI; *medico*, Giacomo ALMIRANTE. Autres interprètes: Nerio BERNARDI; Giovanni DAL CORTIVO; Franca DOMINICI; Arnaldo MARTELLI; Elisabetta NALDI; Nino PAVESE.

1944: *Rappresentazione di Santa Uliva*, Rome, cour de "La Sapienza", 31 août. Metteur en scène: Gualtiero et Beryl TUMIATI. Décorateur: Aldo CALVO. Compositeur: Ildebrando PIZZETTI. Soprano: Gabriella GATTI. Chorégraphe: Bernardo OSTFELD. Danseuse: Giuliana PENZI. Interprètes: *Uliva*, Anna PROCLEMER; *il re di Castiglia*, Tullio CARMINATI; *l'Imperatore*, Annibale BETRONE. Autres interprètes: Angelo Carmelo CALABRESE; Mario FERRARI; Gabriella GATTI; Olga GENTILI; Tullio MANNOZZI; Attilio ORTOLANI; Nico PEPE; Giuliana PONZI; Aldo SILVANI; Vinicio SOFIA.

1947: *Laude Drammatiche* di Iacopone DA TODI et *Il cantico delle creature* di San Francesco D'ASSISI, Rome, San Gregorio al Celio, 26-27-28 juin. Metteur en scène: Ferdinando TAMBERLANI. Musique Polyphonique du "Piccolo Coro di S. Cecilia", directeur: M. Bonaventura SOMMA. Personnages et interprètes: *La veritade piange, la Verità*, Mimosa FAVI; *la Bontà*, Helena WNOROWSKA; *il peccatore*, Augusto DI GIOVANNI; *la Voce di Dio*, Anon. *L'Annunciazione: l'Arcangelo Gabriele*, Michela GIUSTINIANI; *la Vergine... La Natività: la donna*, Rina FRANCHETTI. *Il Pianto della Vergine: La Vergine*, Helena WNOROWSKA; *il Nunzio*, Raffaele GIANGRANDE;

Cristo, Ferdinando TAMBERLANI; *la Maddalena... Il Cantico delle Creature: Francesco*, Ferdinando TAMBERLANI; *frate Elia*, Gastone VENZI; *fra Pacifico*, Giovanni GIACCHETTI; *frate Jacopa*, Mimosa FAVI.

1951: *Il Miracolo del Corporale*, de Ferdinando Tamberlani et D. Titta Zarra.

1961: *Tornate a Cristo, con paura*, Milano, Basilique de Sant’Ambrogio, Portique de Ansperto, 28 juin. Metteur en scène: Mario MISSIROLI. Assistant du metteur en scène: Raffaele ORLANDO. Costumier: Luciano DAMIANI. Décorateur: Leonardo RICCHELLI. Musique médiéval: Don Giuseppe BIELLA. Directeur: Don Giuseppe BIELLA, Gianfranco SPINELLI. Technicien: Mario MEZZANI. Assistant: Eufemia BRANCATO. Personnages et interprètes: *il povero*, Roberto HERLITZKA; *i ricchi*, Claudio CASSINELLI, Mario MARIANI, Corrado NARDI; *Cristo* Tino CARRARO; *Pietro*, Gianni MANTESI; *Giuda* GIANFRANCO MAURI; *Caifa*, Enzo TARASCIO; *Pilato* Ottavio FANFANI; *Erode*, Cesare POLACCO; *i farisei*, Vincenzo DE TOMA, Mario GIORGETTI, Raffaele MAIELLO; *il diavolo* Mario ERPICHINI; *il morto*, Roberto HERLITZKA; *l’Anticristo*, Mario ERPICHINI; *l’Angelo*, Bruno CATTANEO; *il popolo*, Luciana BARBERIS, Clelia BERNACCHI, Ildebrando BIRIBÒ, Bruno CATTANEO, Silvana CESCA, Rina CUCCO, Donatella GEMMÒ, Guido GHEDUZZI, Livia GIAMPALMO, Mario GIORGETTI, Lia GIOVANNELLA, Nicoletta LANGUASCO, Raffaele MAIELLO, Ezio MARANO, Mario MARESCA, Franco MORALDI, Roberto PISTONE, Anna PRIORI, Alessandro QUASIMODO, Cecilia SACCHI, Luigi TRANI, Remo VARSICO, Nicola VINCITORIO; *tre mimi*, Ezio MARANO, Roberto PISONE, Nicola VINCITORIO. “Polifonica Ambrosiana”: *soprano*, Luciana TICINELLI FATTORI; *contralto*, Nelly CRESCIMANNO; *tenori*, Adriano FERRARIO, Giordano MAULINI; *basso*, Teodoro ROVETTA; *flauto*, Gastone TASSINARI; *organo*, Gianfranco SPINELLI.

1965: *Il Mistero della Natività, Passione e Resurrezione di Nostro Signore Gesù Cristo*, Milano, Théâtre Lirico, 11 février. Metteur en scène: Orazio COSTA GIOVANGIGLI. Décorateur et costumier: Tullio COSTA GIOVANGIGLI. Musique: Raoul CERONI, Giulio SANI. Chorégraphe: Rosita LUPI. Personnages et interprètes: *Maria* del Pianto di Jacopone, Anna MISEROCCHI; *l’angelo* e poi *Maria Maddalena*, Rita DI LERNIA; *Maria giovane*, Nicoletta LANGUASCO; *le altre Marie*, Maria Teresa BAX, Claudia DI LULLO; *Gesù*, Mariano RIGILLO, Massimo FOSCHI, Romeno MALASPINA; *Giuseppe*, Pino MANSARI. Autres interprètes: Silvio ANSELMO; Mino BELLEI; Arnaldo BELLOFIORE; Vera BERTINETTI; Pietro BIONDI; Vito CIPOLLA; Bruno CIRINO; Vilda CIURLO; Romeno GHINI; Gabriella GIACOBBE; Michele KALAMERA; Anna Laura MASSERI; Giorgio PRESSBURGER; Maira TORCIA.

1976: *Momenti liturgici del Triduo Sacro*, Viterbo, Eglise de San Sisto, 31 mai–1^{er} juin. Metteur en scène: Orazio COSTA GIOVANGIGLI. Assistant du metteur en scène: Qurino GALLI. Choeur des pères bénédictins de l’Abbaye de S. Anselmo de Rome dirigés par: Notker WOLF.

1979: *Rappresentazione della Passione* de anonyme, Rome, Eglise de sant’Ignazio, 12 avril. Metteur en scène: Antonio CALENDIA. Décorateur: Francescangelo CIARLETTA. Compositeur: Germano MAZZOCCHETTI. Costumier: Ambra DANON. Personnages et interprètes: *Maria*, Elsa MERLINI; *Christo*, Sergio SALVI; *Juda*, Giampiero FORTEBRACCIO; *il povero, il povero comico, poi il povero Nicodemo, poi il povero uomo, poi il povero diavolo*, Aldo PUGLISI; *Joanni*, Antonio SCALENI; *Petro*, Raffaele UZZI; *Magdalena*, Igea SONNI; *Marta*, Vera VENTURINI; *Caifas*, Giorgio LOPEZ; *Satrapas Benjamin*, poi *il centurione*, Simone MATTIOLI; *Rabi Moises poi Pilato*, Giuseppe CARUSO; *l’angelo*, Loredana GREGOLO; *Fisarmonica*, Germano MAZZOCCHETTI. Percussioniste: Enrico GIANFORTE.

1980: *Guarda bene disciplinato*, Viterbo, Salles des Congrès du Palais des Papes, 23-24-25 mai. Metteur en scène: Luigi TANI. Assistant du metteur en scène: Serena SOAVE CONSIGLIO. Décorateur et costumier: Luca BRAMANTI. Consultation musical: Agostino ZIINO. I “Devoti della Fraternalità”: Aide ASTE; Romolo BARBONA; Paolo CECCARELLI; Massimo DE PAOLIS; Claudio DELLA SETA; Duccio DUGONI; Rita FORZANO; Giuseppe LELIO; Franco MORILLO; Sandro SARDONE. “Coro dell’Accademia Filarmonica Romana”, directeur: Pablo COLINO.

1982: *Cena Cypriani*, Viterbo, Rocca Alborno, 27-28-29 mai. Metteur en scène: Franco MOLÈ. Assistants du metteur en scène: Angelo GUIDI, Carla SCASSELLATI, Tommaso ONOFRI. Décorateur: Peter BISSEGER.

Consultation musical: Aldo SALVI. Consultation de peinture: Carlo MOSCA. Chorégraphe: Sophie URBAIN. Avec "La Compagnia alla Ringhiera".

1983: *Dittico di Erode*, Viterbo, Cloître de S. Maria del Paradiso, 10-11-12-13-14-15 juillet. Metteur en scène: Giuseppe ROCCA. Décorateur: "Laboratorio Teatreria", directeur: Giuseppe GAUDINO, Roberto LONGO. Musique originale: Domenico MAZZINIANI. Consultation musical: Agostino ZIINO. Chorégraphe: Laura DELFINI, Sybille SEDAT. Interprètes: Susanna CAPURSO; Roberto CIACCHI; Laura DELFINI; Roberto LONGO; Laura MANCINI; Lorenzo MONCELSI; Gianpaolo PODDICHE; Gianpaolo SACCAROLA; Sybille SEDAT; Rosa Maria TAVOLUCCI. Musiciens: Ambrogio SPARAGNA, Aurora BARBATELLI, Teresa BARBATELLI.

1985: *Il Miracolo di Bolsena*, Viterbo, Eglise de S. Martino al Cimino, 31 mai-1-2 juin. Metteur en scène: Luigi TANI. Assistant du metteur en scène: Serena SOAVE CONSIGLIO. Scène: Giorgio BERTOLINI. Décorateur: Renato MERCURI. Costumier: Chiara FABBRI. Musique: "Schola Cantorum Romana" del Pontificio Istituto Musica Sacra Cooperativa "Il Baraccone". Personnages et interprètes: *il prete forestiero*, Lorenzo PIANI; *il confessore*, Franco MORILLO; *l'albergatore di Bolsena*, Romolo BARBONA; *il sacristano di Santa Cristina in Bolsena*, Massimo DE PAOLIS; *il Romeo*, Pietro LONGHI; *il prete di Santa Cristina*, Amerigo SALTUTTI; *secondo prete di Santa Cristina*, Marcello FELICI; *terzo prete di Santa Cristina*, Antonio VIZZINI; *il vescovo di Orvieto*, Francesco, Lorenzo MONCELSI; *il papa*, Franco MORILLO; *il cardinale*, Romolo BARBONA; *uno dei Sette di Orvieto*, Massimo DE PAOLIS; *il messo*, Andrea BORGNA; *San Tommaso D'Aquino*, Luigi TANI.

1987: *Rappresentazione dei SS. Giovanni e Paolo* di Lorenzo DE'MEDICI, Rome, Théâtre Valle, 30/31 octobre-1^{er} novembre. Metteur en scène: Franco MOLÈ. Assistant du metteur en scène: Gabry GAZZETTI, Tommaso ONOFRI. Décorateur: Vinicio SORIA. Costumier: Daniela REMIDDI. Musique originale: Claudio LUPO, Gianni SILANO. Chorégraphe: Martine BROCHARD. Personnages et interprètes: *angeli e nunzi*, Gianni SILANO, Carmelo CANTO, Monica ROSSI, Silvia FRATARCANGELI, Gianni PALA; *I parente di S. Agnesa*, Guido QUINTOZZI; *Il parente di S. Agnesa*, Antonella CECCHI; *Costanza, figlia di Costantino*, Marina ZANCHI; *servo*, Paola CAMPANILE; *Costantino*, Luigi TANI; *Gallicano*, Teodoro CORRÀ; *danzatrice-schiava*, Susanna GALLUCCI; *Artemia, figlia di Gallicano*, Alessandra COMERIO; *Attica, figlia di Gallicano*, Paola CAMPANILE; *Giovanni, consigliere*, Bruno ZENI; *Paolo, consigliere*, Angelo GUIDI; *re dei Daci*, Guido QUINTOZZI; *figlia del re dei Daci*, Antonella CECCHI; *Costantino II, figlio di Costantino*, Sebastiano FILOCAMO; *Costanzio, secondo figlio di Costantino*, Maurizio GRECO; *Costante, terzo figlio di Costantino*, Piero BROGI; *Giuliano*, Franco MOLÈ; *Terenziano, ufficiale*, Guido ROSSI; *San Basilio, vescovo*, Bruno ZENI; *astrologo*, Angelo GUIDI; *Vergine Maria*, Marina ZANCHI; *Soldati*, Vinicio SORIA, Antonio PROTANO; *Popolane*, Daniela REMIDDI, Gabriella GAZZETTI.

1988: *Infernus* d'un auteur anonyme de Perouse du XIVème siècle, Rome, Théâtre Sala Umberto, 1-2-3 juillet. Metteur en scène: Luigi TANI. Assistant du metteur en scène: Serena SOAVE CONSIGLIO. Scène: Renato MERCURI. Décorateur: Laura IANNELLI, Monica PIRONI. Costumier: Marianna DE LEONI. Musique originale: Antonio DI POFI. Chorégraphe: Aurelio GATTI. Personnages et interprètes: *Jesus*, Dario PENNE; *Infernus*, Luigi TANI; *Dymas*, Franco MORILLO; *Satan*, Lorenzo PIANI; *Gabriel*, Rosalbe AMMENDOLEA; *Johannes Baptista*, Dino RUGGIERO; *Isaya*, Efisio CABRAS; *David*, Cesare APOLITO; *Unus Demon*, Stefano TOZZI; *angeli*, Andrea ORLANDO, Titta TANI; *Adam*, Luigi TANI; *Abraam*, Lorenzo PIANI; *Simeon*, Stefano TOZZI; *demoni*, Gianna BEDUSCHI, Claudio JURMAN, Dominic PORTIER; *santi e profeti*.

1990: *Ordo Rachelis* drame liturgique du XIIIème siècle, Rome, Eglise de Santa Maria sopra Minerva, 5 mai. Metteur en scène: Marco BROGI. Scène: Pier Paolo DATI. Costumier: Alessandra TOMMASI. Musique: Laura ALTIERI. Personnages et interprètes: *Giuseppe*, Massimo CAPOBIANCO; *Maria*, Anna Maria D'ANDREA; *Archelao*, Pier Paolo DATI; *Armigero*, Augusto GARAY GONZALES; *Rachele*, Paola GHIGO; *consolatrice*, Vania LONGHI; *Erode*, Silvano MARCONATO; *Angelo*, Luigi PETRONI; *consolatrice*, Lucilla TUMINO; *Lector*, Stefano DI PIETRO. Chœur: "Associazione Corale Una Voce" et "Ragazzi cantori del Coro dell'Assunzione". Directeur: Carmelo G. PICONE.

1990: *Ista laus pro nativitate et passione Domini*, Spoleto, Théâtre Nuovo, 1 février. Metteur en scène: Nanni GARELLA. Décorateur: Antonio FIORENTINO. Costumier: Alessandro CHITI. Interprètes: Gaetano ARONICA; Paolo BESSEGATO; Lazzaro CALCAGNO; Monica CONTI; Anna DEGO; Maria Antonietta DE SANTIS; Carlo DI

MAIO; Riccardo MARANZANA; Andrea NICOLINI; Fabio PASQUINI; Beatrice RIPOLI; Paola SALVI; Anna STANTE; Roberto TRIFIRO.

1992: *Storia di S. Onofrio* di Castellano CASTELLANI, Viterbo, Cloître de S. Onofrio, 18-19 juin. Metteur en scène: Salvo BITONTI. Décorateur: Lorenzo CONCIA, Salvo BITONTI. Costumier: Gabriella LO FARO. Musique: Dario ARCIDIACONO. Consultation musicale: Francesco LUISI. Interprètes: Antonio BRANCATI; Elena CROCE; Adriano EVANGELISTI; Paolo LORIMER; Sandro PALMIERI; Daniele PETRUCCIOLI; Edoardo SIRAVO; Alfredo TRAVERSA; Aldo VINCI.

1993: *Rappresentazione del viaggio di Uliva*, Rome, Théâtre Argentina, 26 janvier. Metteur en scène: Mario MISSIROLI. Décorateur et costumier: Sergio D'OSMO. Musique: Benedetto GHIGLIA. Chorégraphe: Hal YAMANOUCHE. Personnages et interprètes: *L'Imperatore, il Siniscalco*, Ivo GARRANI; *Uliva*, Manuela KUSTERMANN; *il Re di Castiglia*, Edoardo SIRAVO; *narratore*, Ivan POLIDORO; *Rinaldo*, Augusto PODEROSI; *Gruffagna*, Alberto SCALA; *l'Oste*, Giorgio LI BASSI; *l'Ostessa*, ISA GALLINELLI. Autres interprètes: Valentina BARRESI; Anna DE MARTINI; Enzo FISICHELLA; Clara GALANTE; Franco MIRABELLA; Andrea AMOS NICCOLINI; Mario PODESCHI; Laura RESTIVO; Dino RUGGIERO; Alberto SCALA; Elena STANCANELLI; Mario TRICAMO; Marco VILLARINO.

1995: *Jeu de Saint Nicolas* ovvero *El Miracol de Santo Nicolao*, Piacenza, Théâtre San Matteo, 6 mai. Metteur en scène: Mario PROSPERI. Décorateur et costumier: Elena RICCI POZZETTO. Technicien: Mattia VIGO. Interprètes: Mario PROSPERI; Giuseppe MARINI; Antonio FABBRI; Natale RUSSO; Rocca MORTELLITTI; Maurizio CASTE'; Giorgio MONARI.

1997: *La Conversione di Maria Maddalena e la Resurrezione di Lazzaro* di Castellano CASTELLANI, Piacenza, Dôme de Piacenza, 6 septembre. Metteur en scène: Ezio Maria CASERTA. Assistant du metteur en scène: Cinzia BRUNETTO. Décorateur: Ezio Maria CASERTA. Costumier: Romeo LICCARDO. Musique: Aldo PIUBELLO. Personnages et interprètes: *Maria Maddalena*, Isabella CASERTA; *Gesù*, Bindo TOSCANI; *Lazzaro e Innamorato di Maddalena*, Raffaele GANGALE; *Marta*, Silvia SARTORIO; *Maria*, Jana BALKAN; *Simone Fariseo e frate incappucciato*, Giuseppe SAVIO; *innamorato respinto e dottore*, Luigi ARREGHINI; *dottore*, Filippo DALLE PEZZE; *dottore e serva*, Claudia VITRELLA; *Marcella*, Stefania GIANNICI; *danzatrice e serva*, Lorenza PACHERA; *convitate*, Paola SALATINO, Giorgia ACCORDINI; *convitato*, Andrea PASETTO. Avec la participation des "Ottoni di Sona" directeur: Fabrizio OLIOSO.

1999: *Storie di Pellegrini*, Anagni, Place de la Paix, 10-11-12 septembre. Metteur en scène: Salvo BITONTI. Repliques: 2000, Elche, Cour de Palais d'Altamira, 27-28 octobre. Metteur en scène: Salvo BITONTI. Costumier: Salvo BITONTI. Musique: Dario ARCIDIACONO. Interprètes: Renato ALBANI; Giuseppe BAMBAGINI; Mauro BATTISTONI; Mauro BELLARDINI; Walter CAPUTI; Fabrizio CROCI; Cinzia DI MAI; Luca DRESDA; Mita MEDICI. Avec la participation de Elena CROCE.

1999-2000: *Rappresentazione della Passione*, Théâtre Stabile d'Abruzzo. Metteur en scène: Antonio CALENDIA. Décorateur et costumier: Bruno BUONINCONTRI (peinture: Francescangelo CIARLETTA et Ambra DANON). Musique original: Germano MAZZOCCHETTI. Technicien: Claudio SCHMID. Personnages et interprètes: *Maria*, Piera Degli Esposti; *Cristo*, Maximilian Nisi; *Juda*, Giampiero FORTEBRACCIO; *Joanni*, Stefano SCANDELETTI; *Petro*, Stefano ALESSANDRONI; *Caifas*, Giancarlo CORTESI; *Rabi Moises*, poi *Pilato*, Stefano GALANTE; *Satrapas Beniamin* poi *il centurione*, Marco CASAZZA; *il povero: il povero comico*, poi *il povero Nicodemo*, poi *il povero sbandato*, Bruno BOSCHI; *Magdalena*, Lucia MASCINO; *Marta*, Valentina ROSARONI; *l'angelo*, Flaminia FEGAROTTI; *il diavolo*, poi *il centurione*, Federigo CECI; *fisarmonica*, Fabio CECCARELLI; *percussioni*, Fabrizio PACCAGNINI.

2000: *La Rappresentazione di Santo Alesso*, Anagni, Place Innocenzo III, 7-10 septembre. Metteur en scène: Giuseppe ROCCA. Collaboration: Francesco MANETTI, Alessandro BERTOLAZZI, Anna Maria BALDINI. Assistants du metteur en scène: Agnese CORNELIO, Michele BRANCA, Andrea BARACCO, Tommaso ROSSI. Personnages et interprètes: *angelo*, Emanuela GALLIUSSI, Daina Margherita PIGNATTI; *Eufemiano*, Francesco GERARDI; *sua*

moglie, Emanuela SCIPIONI, Manuela CONGIA; *scalco*, Paolo CIVATI, Simone TADDEI; *Alesso*, Giandomenico CUPAIUOLO, Marco DELL'ACQUA; *sua moglie*, Alessandra PAOLETTI, Olivia MAGNANI; *Arcadio*, Roberto MANZI, *Onorio*, Alessandro LUCIANO; *Papa*, Daniele FIOR; *comare*, Ilaria TUCCI; *Madonna*, Mariasole MANSUTTI.

2004: *La Rappresentazione di Stella*, Rome, Basilique de San Saba, 7-8-9-10 octobre. Metteur en scène: Luciano ALBERTI. Décorateur: Massimo CAROTTI. Musique: Gian Luca LASTRAIOLI, Andrea BENUCCI, Marco CASTAGNOLI, Martino NOFERI. Personnages et interprètes: *Stella*, Teresa FALLAI; *il Figliuolo del Duca di Borgogna*, Maurizio LOMBARDI; *la Regina*, Elena D'ANNA. Autres interprètes: Marcello ALLEGRINI; Fabio BARONTI; Sandro CAROTTI; Marco CASTAGNOLI; Margherita CAVALLI; Eskandar HADDADI; Silvia VETTORI.

Bibliographie italienne (par ordre chronologique):

1. D'ANCONA Alessandro (a cura di), *La rappresentazione di Santa Uliva riprodotta sulle antiche stampe*, Pisa, Fratelli Nistri, 1863.
2. DE BARTHOLOMAEIS Vincenzo, *Origini della poesia drammatica italiana*, Bologna, Zanichelli, 1924.
3. TOSCHI Paolo, *L'antico dramma sacro italiano*, 2 Voll., Firenze, LEF, 1925, 1926.
4. *La rappresentazione di Santa Uliva* di Anonimo Fiorentino, libero rifacimento di Corrado D'ERRICO, Rome, Edizioni Sud, 1936.
5. D'AMICO Silvio (a cura di), *Mistero della Natività, Passione e Resurrezione di Nostro Signore*, Rome, Edizioni Rome, 1937.
6. D'AMICO Silvio, *Dramma sacro e profano*, Rome, Tumminelli, 1942.
7. TAMBERLANI Ferdinando, ZARRA Titta (a cura di), *Il Miracolo del Corporale. Sacra Rappresentazione del XIV secolo*, pref. LAZZARINI Andrea, in "Il Dramma Sacro", Anno II n. 5-6 maggio-giugno 1951.
8. APOLLONIO Mario, *Storia del teatro italiano*, Firenze, Sansoni, 1954.
9. D'AMICO Silvio, *Rinascita del dramma sacro*, San Miniato, Istituto del Dramma Popolare, 1955.
10. SIMONI Renato, *Trent'anni di cronaca drammatica, IV (1933-1945)*, Torino, Ilte, 1958.
11. MELE Giuseppe Luigi (a cura di), *Estate di Sant'Ambrogio. Tornate a Cristo, con paura. Composizione di laudi drammatiche perugine dei Secoli XIII e XIV*, Milano, Ente Manifestazioni Milanesi, 1961.
12. AA.VV., *Enciclopedia della Spettacolo*, Rome, Le Maschere, 1962.
13. TOSCHI Paolo, *L'antico teatro religioso italiano*, Matera, F.lli Montemurro, 1966.
14. BARBINA Alfredo (a cura di), *Cronache e scritti teatrali di Corrado Alvaro*, Rome, Abete, 1976.
15. TOSCHI, *Le Origini del teatro italiano* (Einaudi, 1955), Torino, Bollati Boringhieri, 1976.
16. DOGLIO Federico, *Il teatro postconciliare in Italia*, Rome, Bulzoni, 1978.
17. ALIVERTI Maria Ines, *Copeau Jacques*, in *Visualità del Maggio: bozzetti, figurini e spettacoli 1933-1979: Firenze, Forte di Belvedere, 2 maggio-7 ottobre 1979*, Catalogo a cura di MONTI Raffaele, Rome, De Luca, 1979.
18. MANCINI Andrea, *La maschera e la grazia. La politica teatrale dei cattolici attraverso le feste del teatro di San Miniato*, Bologna, Patron Editore, 1979.
19. DOGLIO Federico, *Riscoperta e fortuna del teatro Medioevale*, in "Il MedioEvo", Rome, 1980.
20. DOGLIO Federico, CHIABO' Miriam (a cura di), *Le laudi drammatiche umbre delle origini, Atti del V Convegno di studio – Viterbo, 22-25 maggio 1980*, Viterbo, Union Printing, 1981.
21. MELDOLESI Claudio, *Fondamenti del teatro italiano*, Firenze, Sansoni, 1984.
22. DOGLIO Federico, *Il teatro scomparso. Testi e spettacoli fra il X e il XIII secolo*, Rome, Ente dello Spettacolo, 1990.

23. ANGELINI Franca, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Rome-Bari, Laterza, 1991.
24. ALIVERTI Maria Ines, *La Rappresentazione di Santa Uliva (1933). Il manoscritto di regia di Jacques Copeau*, in *Teatro italiano*, a cura di CARRIGLIO Pietro, STREHLER Giorgio, Rome-Bari, Laterza, 1993.
25. D'AMICO Alessandro, *Memoria di una memoria. Dialogo tra Mario Missiroli e Alessandro d'Amico*, in *Teatro italiano*, a cura di CARRIGLIO Pietro, STREHLER Giorgio, Rome-Bari, Laterza, 1993.
26. LUCCHESINI Paolo, *Messinscena e dintorni*, in *Teatro italiano*, a cura di CARRIGLIO Pietro, STREHLER Giorgio, Rome-Bari, Laterza, 1993.
27. COSTA Orazio, *Il Mistero irrealizzato*, in BOGGIO Maricla (a cura di), *Mistero e Teatro. Orazio Costa, regia e pedagogia*, Rome, Bulzoni, 2004.
28. COSTA Orazio, *Come angeli d'angeli*, in BOGGIO Maricla (a cura di), *Mistero e Teatro. Orazio Costa, regia e pedagogia*, Rome, Bulzoni, 2004.
29. FALLETTI Clelia, *Le grandi trazioni teatrali, il Medioevo*, Rome, Bulzoni, 2004.
30. PROSPERI Giorgio, *Sinceramente preoccupato di intendere. Sessant'anni di critica teatrale*, a cura di PROSPERI Mario, Rome, Bulzoni, 2004.
31. D'AMICO Silvio, *Cronache 1914-1955*, a cura di D'AMICO Alessandro, VITO Lina, Palermo, Novecento, 2004-2005.

• **Publications dans les journaux quotidiens et les revues:**

1. D'AMICO Silvio, *Santa Uliva a Santa Croce*, dans "La Tribuna", 7 juin 1933.
2. TRANQUILLI Vittorio, *Il Mistero della Natività, Passione e Resurrezione nella piazza di San Nicolò a Padova*, dans "Il Piccolo di Trieste", 20 juin 1937.
3. MILANO Paolo, *Lunga variazione intorno a un "Mistero"*, dans "Scenario", VI n. 7 juillet 1937.
4. Anon., *Il II saggio della R. Accademia d'Arte Drammatica e la rappresentazione di un "Mistero" a Padova*, dans "Rivista Italiana del Dramma", I, juillet-novembre 1937.
5. ALVARO Corrado, *"Maria Maddalena". Sacra Rappresentazione di Anonimo del XV secolo*, dans "Il Popolo di Rome", 27 février 1940.
6. BORELLI Aldo, *Il Mistero "Maria Maddalena" al teatro Eliseo di Rome*, dans "Corriere della Sera", 27 février 1940.
7. Anon., *'Marie Madeleine' d'Autour Inconnu du XV Siècle à l'Eliseo*, dans «L'Italie», 28 février 1940.
8. VICE, *"Maria Maddalena" di anonimo del XV secolo*, dans "Il Giornale d'Italia", 28 février 1940.
9. CHIARELLI Luigi, *La Rappresentazione di Santa Uliva*, dans "Il Tempo", 1 septembre 1944.
10. ESPERO, *"Santa Uliva alla Sapienza"*, dans "Il Messaggero", 1 septembre 1944.
11. PROSPERI Giorgio, *"Santa Uliva" rappresentata nel Cortile della Sapienza*, dans "Domenica", 10 septembre 1944.
12. Anon., *Le "Laude drammatiche ombre" a San Gregorio al Celio*, dans "Il Messaggero", 28 juin 1947.

13. Anon., *Laude Umbre a S. Gregorio*, dans "Il Tempo", 28 juin 1947.
14. O. TR., *Le Laudi Umbre a San Gregorio al Celio*, dans "Il Popolo", 28 juin 1947.
15. Anon., *Domani al Celio le Laudi Umbre*, dans "Osservatore Romano", 29 juin 1947.
16. L.G., *Stupende musiche commentano l'azione*, dans "L'Italia", 29 juin 1961.
17. MANZELLA Domenico, *Il drammatico misticismo delle laudi medievali in "Tornate a Cristo con paura"*, dans "L'Italia", 29 juin 1961.
18. POSSENTI Eligio, *Tornate a Cristo, con paura. Laudi perugine a cura del regista Missiroli*, dans "Corriere della Sera", 29 juin 1961.
19. REBORA Roberto, *"Tornate a Cristo con paura" in S. Ambrogio*, dans "Sipario", n. 184-185, août-septembre 1961.
20. RADICE Raul, *Il "Mistero" di Silvio d'Amico*, dans "Corriere della Sera", 12 février 1965.
21. TIAN Renzo, *Il "Mistero" di Silvio d'Amico*, in "Messaggero", 12 février 1965.
22. PROSPERI Giorgio, *Applaudito esordio del Teatro Romeo. Possono fare spettacolo anche le laudi medioevali. Orazio Costa ha presentato all' "Olimpico", con un'acuta messa in scena, "Il Mistero" elaborato da Silvio d'Amico*, dans "Il Tempo", 6 avril 1965.
23. TIAN Renzo, *Inaugurato ieri il "Teatro Romeo" con il "Mistero" di Silvio d'Amico*, dans "Il Messaggero", 6 avril 1965.
24. DOGLIO Federico, *La Passione teatrale. Lo Stabile dell'Aquila fra Medioevo e Resistenza*, dans "Il Gazzettino" 13 avril 1979.
25. PROSPERI Giorgio, *Rappresentazione della Passione a S. Ignazio. Teatro Stabile dell'Aquila*, dans "Il Tempo", 13 avril 1979.
26. TIAN Renzo, *Il calvario in Chiesa tra sacro e profano*, dans "Il Messaggero", 13 avril 1979.
27. GARRONE Nico, *E la Madonna lavorava alla macchina da cucire*, dans "La Repubblica", 14 avril 1979.
28. ALIVERTI Maria Ines, *Note e documenti sulla Santa Uliva di Jacques Copeau (1932-1933)*, dans "Teatro Archivio", 6 janvier 1982.
29. VENTRONE Paola, *Inframessa e intermedio nel teatro del Cinquecento*, dans "Quaderni di teatro", VII, 25 août 1984.
30. Anon., *Cristo a teatro, pensando a Caravaggio*, dans "L'Unità", 27 janvier 1990.
31. LUCCHESINI Paolo, *Antiche laudi narrano. In scena una storia del Cristo sul filo di testi trecenteschi umbri*, dans "La Nazione", 27 janvier 1990.
32. TIAN Renzo, *Il cuore antico del teatro tra parabola e fantasia*, dans "Il Messaggero", 28 janvier 1990.
33. BERTANI Odoardo, *Lauda per far la polvere al Medioevo. Tre testi della Confraternita dei Disciplinati di Perugia*, dans "Avvenire", 1 février 1990.
34. QUADRI Franco, *Jacopone e i suoi fratelli. Ecco le Madonne del Trecento umbro*, dans "La Repubblica", 14 février 1990.
35. CORDELLI Franco, *Opere di fede*, dans "Europeo", 10 mars 1990.
36. NERI Carmela, *Ista laus pro Nativitate et Passione Domini*, dans "Sipario", XLV, mars-avril 1990.

37. COSTANTINI Emilia, *Per ritrovare Uliva. Il regista Missiroli: "Questo testo era troppo dimenticato"*, dans "Corriere della Sera", 26 janvier 1993.
38. PROSPERI Giorgio, *La Rappresentazione di Santa Uliva*", dans "Il Tempo", 28 janvier 1993.
39. RABONI Giovanni, *Storia di Uliva e la virtù trionfa. L'antico testo secondo Missiroli*, dans "Corriere della Sera", 28 janvier 1993.
40. SALA Rita, *Torna la "Passione" scritta da suor Jacopa Fioria nel 1524, regia di Calenda. Lo spettacolo, ambientato nell'Italia centrale anni '40, scelto dalla commissione vaticana per il Giubileo. Un Madonna contadina tra i pellegrini dell'Anno Santo*, dans "Il Messaggero", 20 mars 1998.
41. SALA Rita, *La Passione, un'avventura senza tempo. Piera Degli Esposti toccante protagonista dello spettacolo diretto da Antonio Calenda*, dans "Il Messaggero", 9 avril 1998.
42. M.D.R., *Emozioni nel Duomo cividalese. Un gesto di pietà che viene da Cristo*, dans "Messaggero Veneto", 20 mai 1998.

- **Sites Internet**

1. *IlRossetti-Stagioneteatrale-Archivospettacoli*, <http://www.ilrossetti.com> (vu le 20-12-2006).
2. *Aprite il sipario*, [http://www.aprite il sipario.it/archivio/panoramica99-00/schede](http://www.apriteil sipario.it/archivio/panoramica99-00/schede) (vu le 5-1-2007).
3. *EnteTeatraleRegionaleTeatroStabile d'Abruzzo:leproduzioni*, <http://www.teatrostabile.abruzzo.it> (vu le 6-1-2007).