



Theatre Programs and Creative Research: Nine International Views

Edited by / Sous la direction de / Editado por
Mária S. Horne, Elka Fediuk, Dennis Beck, Dorothée Polanz

Theatre Programs
and Creative Research:
Nine International Views

Programmes de théâtre
et recherche créative:
neuf points de vue internationaux

Programas en teatro
e investigación-creación:
nueve miradas internacionales

Edited by / Sous la direction de / Editado por
Maria S. Horne, Elka Fediuk, Dennis Beck, Dorothée Polanz

Foreword / Avant-propos / Prologo
Vito Minoia



THEATRE *and*
UNIVERSITY



First published in September 2022 by Edizioni Nuove Catarsi, Urbino (Italia)
Publisher of the European Review *Theatres of Diversities*
Websites: www.edizioninuovecatarsi.org, www.teatridellediversita.it

Copyright

© AENIGMA Associazione Culturale Cittadina Universitaria
Registered office: Via Giancarlo de Carlo n° 5, 61029 Urbino, Italia
Organizational address: Via Peschiera n° 30, 61030 Cartoceto, Pesaro e Urbino (I)
e.mail: aenigma@uniurb.it – website: www.teatroaenigma.it
and
© IUTA/AITU (International University Theatre Association)
e.mail: iinfo@iuta-aitu.org - website: www.iuta-aitu.org
Art directors: Antonio Cioffi and Ludovico Cioffi
Logo “Theatre & University” by Ludovico Cioffi

Cover image

The Canoe by Jacyan Castilho. Teatro Vila Velha, City of Salvador, Bahia, 2009. Claudio Machado.
Photo credit: Danilo Canguçu

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in any retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior written permission of the copyright holder for which application should be addressed in the first instance to the publisher. No liability shall be attached to the author, the copyright holder or the publishers for loss or damage of any nature suffered as a result of reliance on the reproduction of any of the contents of this publication or any errors or omissions in its contents.

The volumes of this series are subjected to a double-blind referee system.

Edizioni Nuove Catarsi
AITU / IUTA
Printed in Italy © 2022 in Open Access

DOI: 10.57626/TandUvol2.2022
ISBN: 978-88-942461-3-1

Table of Contents
Table des matières
Tabla de contenidos

Foreword / Avant-propos / Prólogo <i>by Vito Minoia</i>	9
Introduction / Introduction / Introducción <i>by Elka Fediuk and Maria S. Horne</i>	19
Part I / Partie I / Parte I Programs Responding to Change / Comment les programmes réagissent face aux changements / Programas respondiendo al cambio	
Luigi Rasi et l'École Royale de Déclamation de Florence (1882-1918). Relations inédites entre théâtre, culture et institutions académiques <i>by Leonardo Mancini</i>	41
Mise-en-scène technique in Moscow Open Student Theatre's productions <i>by Anatoly Safronikhin</i>	55
Le Théâtre Universitaire Liégeois de 1941 à 1983. Les premiers jalons de son institutionnalisation <i>by Alain Chevalier</i>	83
El teatro en las políticas de cultura. Mirada desde la universidad mexicana <i>by Elka Fediuk</i>	101

Part II / Partie II / Parte II
Creative Research in Relation to Theory and
Teaching Methods / La recherche créative
en relation avec la théorie et les méthodes
d'enseignement / Investigación-creación
relacionada con teorías y pedagogía teatral

- La otredad escénica en cuatro provincias argentinas**
by Ana Seoane 125
- Dramaturgismo - soporte conceptual de investigación-creación en la puesta en escena de Descripción de un cuadro de Heiner Müller**
by Grimanesa Madeleine Loayza Cabezas 139
- The Crucial Body of Working**
by Jacyan Castilho 159
- Evolution of a Pedagogy: Holding Oneself Accountable**
by David Hugo 181
- Saber o no-saber, he aquí la cuestión. Reflexiones sobre práctica artística e investigación universitaria**
by Narcisco Telles 199

Introduction

Elka Fediuk

Maria S. Horne

*Translated to English by Chelsea L. Horne**

The general theme of the scholarly research presented in this book is framed by the objectives of our series dedicated to University Theatre, which studies the wide range of theatre pedagogy, creation, research, and the management of performance activities, processes, and meetings. It addresses theatre activities, both student and professional, developed under the umbrella of the university system. The creative research processes that take place in classrooms, in student groups, or in professional companies sponsored by these institutions are guided by university principles and by the knowledge of theatre practice and study. In these last decades, university theatre has also developed projects addressing a more inclusive society.

University theatre, as aligned with UNESCO's mission, includes marginalized and vulnerable groups, as well as those in specific contexts such as hospitals, prisons, and more. These projects that go beyond performance and are carried out as community actions are called by José Antonio Sánchez (2007) "theatre in the expanded field," while Rubén Ortiz (2015) calls this phenomenon the "expanded stage." In both cases, they address on one hand, the exhaustion of the *mise-en-scène* and, on the other, the great opportunity of using theatre techniques and resources as tools for a sensitive mediation, with the goal of facilitating the individual and collective empowerment of vulnerable communities.

Consequently, university theatre can be carried out through companies (professional or not) subsidized by the university, research, undergraduate and postgraduate programs in theatre, non-formal education with professors and students of any discipline, and projects of a social nature that apply theatrical tools. Diverse university theatre meetings and academic forums generate thematic nuclei that begin at the local level but reach greater impact in the international dialogue between colleagues, teachers, and researchers who intend to better carry out their teaching or research practices, focusing on the training of university students and artists.

* Chelsea L. Horne is a Senior Professorial Lecturer in the Department of Literature at American University in Washington DC.

A main point of discussion in our field is to overcome the remnants of the dichotomy between theory and practice. We assume that artistic practice, understood as creation-production, both informs and generates knowledge in the areas of culture and human life. In this sense, we can assert that university theatre functions in the binary of research-creation. The importance of the dialogue between those who teach or perform and those who advance and research university theatre is that it allows for the cross-pollination of knowledge and experience from different university cultures. Likewise, the research created at the intersection of education and theatre praxis derives from the interest and need of scholars and teachers in university spaces seeking to promote the best pedagogical practices in theatre. In addition, they become laboratories for aesthetic proposals and serve as observatories – from a critical perspective – of the complex relationships between the theatre, the university, and the society where they take place.

In general, academic meetings – at least those organized by the International University Theatre Association (IUTA-AITU) – are often accompanied by festivals or select productions that, on numerous occasions, amaze for the quality of their acting and directing, as well as for the depth in the treatment of themes and the conceptualization of the staging. In addition, they offer creative solutions, displaying a great commitment to art and humanity. University theatre assumes as its own the mission projected by UNESCO for this century, which guides theatre projects of the “expanded field” or “expanded stage” types and promotes democratization, social inclusion, human rights, and sustainability. Not all the topics that university theatre can cover are the object of study and reflection in this current volume. The authors were free to define the theme and its treatment within a general topic.

This new volume that we place in the hands of the reader, *Theatre Programs and Creative Research: Nine International Perspectives*, focuses specifically on two aspects of the general theme: Part I, titled *Programs Responding to Change*, brings together research on the past and present of theatre training centers or companies with a longstanding history; and offers a look at the relationships between cultural policies, theatre, and the university. Part II, *Creative Research in Relation to Theory and Teaching Methods*, concentrates on texts that deal with the poetics of groups, the processes of research-creation and presents proposals for theatre pedagogy.

Programs Responding to Change begins with Leonardo Mancini’s investigation of the origins of theatre education in the figure of the teacher Luigi Rasi, whose name was adopted by the Royal Declamation School of Florence be-

tween 1882 and 1918. Mancini presents an analytical approach that highlights the work of Luigi Rasi as director of a program where the pedagogical practice incorporated new European experiences, without underestimating the theatrical tradition of the past, contributing to professionalization and theatrical renewal. Subsequently, Anatoly Safronikhin examines the trajectory of director Evgeny Slavutin based on documents, images, video recordings, and news reviews. From the analysis of his *mise-en-scène* at the Moscow Open Student Theatre (MOST) the author concludes with Slavutin's own technique in his directorial work.

Next, Alain Chevalier offers a historicist study of Théâtre Universitaire Royal de Liège (TURLg), whose uninterrupted development began in 1941, situated in the context of Université de Liège, but operating on the margins in a non-academic area. The questions that guide his study deal with the strategies of its sustainability over so many decades, as well as the factors that supported its relevance and development. Finally, Elka Fediuk's work closes this first part with a panoramic look at the models of cultural policies that impact theatre, which emerged at the beginning of the 20th century. Likewise, she points out subsequent updates, and in particular, the neoliberal ones. From there, she reviews the cultural policies in Mexico and focuses on the relationship between the university and the theatre, highlighting the specific case of Universidad Veracruzana, which contains all aspects of university theatre.

Part II, *Creative Research in Relation to Theory and Teaching Methods*, begins with the work of Ana Seoane, who posits the persistence of a centralist gaze in the context of Argentina and places in the post-dictatorship the impact of the exile, return, and visits of the theatre creators who modified the conceptions of theatre and, consequently, the production of performances. In addition, she focuses her gaze on the "otherness" that she exemplifies in four provinces, analyzing the theatrical field of each one as she presents the artists in relation to their performance. Next, Grimanesa Madeleine Loayza Cabezas presents the research-creation work and the teaching-learning process linked to the production of the performance *Description of a Picture* (Bildbeschreibung) by Heiner Müller, produced at the Faculty of Arts of the Central University of Ecuador. In her study, she reviews the concept of *dramaturgismo* that served as a theoretical framework to mediate between the play and the staging as a process-result influenced as much by the theory (analysis of the play) as by the identity and subjectivity of its participants.

Meanwhile, Jacyan Castilho points out in her contribution the main elements of the pedagogy she has developed in her work as a creator and teacher with

acting and stage direction students. Her interests are focused on movement techniques, the guidelines for text analysis, and the composition of psycho-physical scores. This results in an analysis adapted to work on the dramatic text, based on the concepts of the Laban Movement Analysis (LMA) system and on the union of somatic techniques and staging composition. In his part, David Hugo describes and bases his theatrical pedagogy focused on “being accountable,” which motivates the development of his methods and techniques. This piece documents his acting research as applied in his pedagogy, in which he aims to put himself in his students’ “shoes.”

Lastly, Narciso Telles’ reflection begins by questioning the trajectory from artistic research to written text. The author presents his concerns as an artist-teacher-researcher in an ongoing research process in which the relationship between practice and theory is reconsidered and problematized through the university education system and the artistic practice of the Colectivo Teatro da Margem, Uberlândia, Brazil.

As with previous books in this series, the authors come from different languages and countries. However, our publication – following the UNESCO mandates – only accepts texts in Spanish, French, and English, which brings forth specific challenges to the editing process. As a result, our multilingual editorial team has been sensitive to the work of authors writing in their non-native language. Further, we have considered the linguistic forms adopted by countries that have English, French, or Spanish as their official language but that present differences in vocabulary, grammar, and syntax.

Academic dialogue builds bridges between cultures and increases understanding of historical and current processes of the “other.” We must not forget the value of language for each culture and the need to distinguish between the language of a culture and the official language of a country. We note that the wide territories of each of the languages that appear in this book cover the countries and academic cultures that create their own expressions, their rules of writing, and the use of punctuation and graphic symbols.

Acknowledging the limitations of the editors, the necessary corrections were made, endorsed by the authors whose text was written in their second language. Regarding vocabulary, idiomatic expressions and other idiosyncrasies of writing, the uses of the author’s country were respected. However, regarding punctuation and graphic symbols, it was agreed to use a single model for each language.

All the texts included in this volume have gone through a double-blind peer review process to ensure the academic quality of the publication.

Works Cited

Sanchez, J.A. (2008). "El teatro en el campo expandido" (The theatre in the expanded field). *Quaderns portàtils*, 16, 4–30. https://img.macba.cat/public/uploads/20140204/QP_16_Sanchez.pdf

Ortiz, R. (2015). *Escena expandida. Teatralidades del siglo XXI*. (Expanded scene. Theatricalities of the 21st century). CITRU-INBA.

Luigi Rasi et l'École Royale de Déclamation de Florence (1882-1918). Relations inédites entre théâtre, culture et institutions académiques

Cet article se concentre sur l'activité d'enseignement de Luigi Rasi, directeur de l'École Royale de Déclamation à Florence entre 1882 et 1918. Dans le contexte d'un système théâtral hétérogène et décentralisé, l'École de Florence a ouvert une troisième voie entre dilettantisme et « enfants de la balle », en conjuguant une formation artistique riche en connexion avec d'autres expériences européennes contemporaines, tout en restant attentive aux traditions culturelles du passé. Entre art oratoire, lecture à haute voix et renouvellement du répertoire, Rasi marqua une étape fondamentale, encore sous-estimée, vers la professionnalisation de la pédagogie théâtrale en Italie.

Luigi Rasi and the Royal Declamation School of Florence (1882-1918): The Unpublished Relations between Theater, Culture and Academic Institutions

This article focuses on the teaching activity of Luigi Rasi, director of the Royal Declamation School in Florence between 1882 and 1918. In the context of a heterogeneous and decentralized theatrical system, the School of Florence proposed a third option, between working as dilettantes or “enfants de la balle” (actors being born into a family of artists who got an early start in the profession as children), for artists to choose. Indeed, the School of Florence not only offered artistic training while encouraging connections and experiences in a contemporary European context, but at the same time was attentive to the cultural traditions of the past. Between public speaking, reading aloud and renewing the repertoire, Rasi's role provided a fundamental step, though still underestimated, toward professionalization of theatrical pedagogy in Italy.

Luigi Rasi y la Real Escuela de Declamación de Florencia (1882-1918). Relaciones inéditas entre teatro, cultura e instituciones académicas

El ensayo se centra en la actividad docente de Luigi Rasi, director de la Real Escuela de Declamación de Florencia entre 1882 y 1918. En el contexto de un sistema teatral heterogéneo y descentralizado, la Escuela de Florencia abrió una tercera vía entre el dilettantismo y “niños del balón”, combinando una formación artística rica en conexiones con otras experiencias europeas contemporáneas, pero al mismo tiempo atento a las tradiciones culturales del pasado. Entre hablar en público, leer en voz alta y la renovación del repertorio, Rasi marcó un paso fundamental, aún subestimado, hacia la profesionalización de la pedagogía teatral en Italia.

Leonardo Mancini

Doctorant en Lettres à l'Université de Turin (spécialisation en « Spectacle et musique » en cotutelle avec l'Université de Paris 8-Vincennes-Saint-Denis (école doctorale « Esthétique, Sciences et Technologie des Arts, Spécialité Théâtre et Danse »). Son projet de recherche aborde la *phonè* dans les spectacles musicaux de Carmelo Bene. Dans le cadre de ses études sur l'histoire du théâtre, il a aussi publié une édition du texte de 1890 *L'art du comédien* de Luigi Rasi (Mimesis Edizioni, 2014) et des articles autour de la déclamation dans le théâtre italien et le théâtre français du XIXème siècle.

Luigi Rasi et l'École Royale de Déclamation de Florence (1882-1918). Relations inédites entre théâtre, culture et institutions académiques

Leonardo Mancini

Dans le panorama théâtral italien du XIX^e siècle, varié et hétérogène, l'une des expériences les plus significatives d'enseignement de l'art dramatique en Italie, dans un contexte académique et institutionnellement reconnu, se distingue à Florence : l'École Royale de Déclamation dirigée par Luigi Rasi entre 1882 et 1918. Dans la richesse de cette expérience, je soulignerai quelques éléments de nouveauté par rapport à la scène théâtrale de l'époque et de discontinuité en relation aux développements, plus proches de nous, dans la constitution du système théâtral italien du XX^e siècle. Enfin, je mentionnerai quelques ouvertures que l'activité de Luigi Rasi promut, rapprochant la sphère du théâtre aux autres domaines de la culture d'une manière inédite; l'envergure innovante qui résulta de ces rencontres fructueuses, dans un réseau de relations étendu au-delà des frontières nationales et à l'échelle européenne, emmena à de nouvelles expérimentations artistiques après peu valorisées. Leur redécouverte pourrait offrir une nouvelle inspiration pour la conception d'un système théâtral plus ouvert à la collaboration avec d'autres sujets et d'autres institutions qui peuvent participer à la vie du théâtre dans notre société.

À la fin du XIX^e siècle, le théâtre italien était encore majoritairement composé de troupes axées sur les figures des « capocomici » (directeurs de troupes) et des « enfants de la balle », dans un tissu culturel hétérogène et encore décentralisé.¹ Peu de temps après, une transition rapide vers de nouvelles formes d'organisation et de nouveaux paradigmes changera profondément le monde du théâtre et l'art des acteurs. Dans ce contexte, l'École Royale de Déclamation de Florence dirigée par Luigi Rasi fut le centre le plus important pour l'enseignement de l'art dramatique en Italie après l'Unification et jusqu'à la Première Guerre Mondiale, en jouant un intéressant rôle intermédiaire dont l'héritage est encore aujourd'hui d'importance fondamentale. Il suffit de penser, tout d'abord, à sa précieuse collection dramatique,² accueillie à Rome depuis 1932

1 Pour une description de la scène théâtrale italienne du XIX^e siècle cf., entre autres, Claudio Meldolesi, Ferdinando Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento* (Bari-Rome : Laterza, 1988), 136-137.

2 Luigi Rasi, *Catalogo generale della raccolta drammatica italiana di Luigi Rasi* (Florence : Landi, 1912).

dans la Bibliothèque du Théâtre du Burcardo et considérée, à juste titre, comme une mine d'informations extraordinaire sur l'histoire du théâtre italien.³

Qui était Luigi Rasi ? Un portrait efficace est offert par les mots d'un article publié dans la revue franco-belge *Le Guide Musical* en 1906. Dans une critique de son dictionnaire monumental sur les *Comédiens italiens*,⁴ le travail de Rasi était présenté comme le « remarquable travail de cet érudit, de cet artiste, si prodigieusement actif et qui n'est pas seulement, en son pays, un maître renommé en l'art de dire, un « réciteur » universellement applaudi, mais un écrivain, un historien des plus compétents et des plus informés du théâtre et des comédiens ».⁵ Comme il ressort de cette brève présentation, on pourrait affirmer que Rasi fut essentiellement une figure hybride: acteur et écrivain, il s'était formé et opérait dans une double position de créateur et de spectateur privilégié, actif simultanément sur le plan théorique et pratique à la fois. À partir de cette condition particulière, assez rare dans le panorama italien de ces années, Rasi cultiva l'enseignement de l'art dramatique dans le cadre d'un programme plus vaste de réforme du théâtre italien. Cette perspective, grâce aussi à l'ampleur de ses intérêts, présenta de nombreux avantages : entre autres, celui d'être capable de travailler en continuité avec le monde des acteurs dont il était lui-même issu et de stimuler la reprise en Italie des formes théâtrales oubliées ou jusque-là encore méconnues, au-delà des exigences commerciales du circuit théâtral. Dans cette direction, il réussit à susciter un regain d'intérêt pour la déclamation conçue comme « une véritable science »⁶ sur la scène et, tout aussi important, les premières représentations italiennes du *Manfred* de Schumann, en 1894, et d'*Egmont* de Beethoven, en 1902, dans le genre du mélodrame (autrement dit, en Italie, « *melologo* »), un genre de spectacle réalisé sous le signe de « l'alliance entre les mots et la musique »⁷ et qui se considère avoir eu un moment de commencement en France avec la scène lyrique de *Pygmalion* de Rousseau (1763).⁸

3 Après avoir récemment perdu son siège historique du Palais Burcardo au centre de Rome, en 2017 la Bibliothèque a changé nom en Biblioteca Museo Teatrale SIAE.

4 Luigi Rasi, *I comici italiani* : biografia, bibliografia, iconografia (Florence : Bocca, 1898-1905).

5 Henri de Curzon, « Bibliographie », *Le Guide musical*, vol. LII, no. 9 (1906) : 178-179.

6 Luigi Rasi, *La lettura ad alta voce. Dichiarata con nuovi esempi* (Florence : Paravia, 1883).

7 Nathalie Kremer, « Le Pygmalion moderne de Rousseau », *Acta. Revue de parutions*, vol. 14, no. 6 (2013), <http://www.fabula.org/acta/document8067.php>.

8 Jean-Jacques Rousseau, « Pygmalion », in *Collection complète des œuvres de J.-J. Rousseau*, dirigé par P. A. de Peyrou (Genève, 1780-1781, vol. 8, in-4°), 191-200. Pour une étude récente sur le mélodrame en tant que genre théâtral et musical, cf., entre autres, Jacqueline Weber, *En musique dans le texte; le mélodrame, de Rousseau à Schoenberg* (Paris : Van Dieren Éditeur, 2005).

Pendant presque quarante années d'enseignement, Rasi établit également de nombreuses collaborations avec des représentants de la culture externes à la sphère théâtrale, appartenant parfois au monde universitaire. Les influences générées par ces échanges, au sein de l'École, apportèrent un nouvel enrichissement aux activités et à la formation des élèves. Entre autres, je me limiterai ici à ne citer que quelques-uns des noms les plus célèbres : Benedetto Croce, qui s'adressa à Rasi en premier pour lui demander des informations historiques lors de la rédaction de son premier livre, l'histoire des *Théâtres de Naples*;⁹ de Croce et de la lecture de son *Esthétique*,¹⁰ Rasi, à son tour, emprunta des sources et des informations précieuses sur le comique pour son étude sur la caricature théâtrale.¹¹ Parmi les auteurs littéraires de premier plan, je rappelle ici la relation avec l'écrivain Edmondo De Amicis, ami de Rasi depuis 1875 et le poète Giovanni Pascoli, qui avait travaillé sur une trilogie en vers pour l'actrice favorite de Rasi, Teresa Franchini, intitulée *Elena* mais restée inachevée (l'esquisse de l'œuvre a été publiée à titre posthume).¹² Dans le contexte de la critique littéraire, Rasi avait de nombreux interlocuteurs, dont Giovanni Alfredo Cesareo, professeur de littérature italienne à l'Université de Palerme. En Russie, Rasi eut un échange avec l'écrivain Pyotr Dmitriyevich Boborykin (1836-1921), membre honoraire de l'Académie des Sciences de Russie depuis 1900. En Suède, il fut en contact avec Emma Atterbom, traductrice de James Joyce, et discuté avec elle de la réalisation possible d'une mise en scène à Florence de *Kong Midas* de Gunnar Heiberg (1890).

9 Benedetto Croce, *I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo* (Naples : Pierro, 1891).

10 Pour l'ordre des citations et des passages choisis, il me semble plausible de supposer que Rasi ait tiré de *L'estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* de Benedetto Croce; notamment, de la discussion sur les catégories de laid et de comique contenues dans le chapitre sur les « Esthètes allemandes mineures » : Benedetto Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (Bari : Laterza, 1908), 385-402. De Croce, Rasi aurait emprunté les théories de Schelling, Schlegel, Ast et Hegel, pour lequel, à son avis, « le comique est la négation de la vie infinie, la subjectivité, qui se met en contradiction avec elle-même et avec l'objet, et manifeste ainsi ses facultés infinies de détermination et libre arbitre » : Luigi Rasi, *La caricatura e i comici italiani* (Florence : Bemporad, 1907), 9.

11 Cf. aussi Luigi Rasi, « La caricatura e i comici vecchi e nuovi », *La Lettura. Rivista mensile del Corriere della Sera*, VI (1906) : 516-523.

12 Dans deux lettres entre 1898 et 1899, Pascoli informait Rasi qu'il s'était mis au travail sur une trilogie en vers intitulée *Elena*, conçue aussi sur la base des aptitudes de « l'élève de Romagne ». La trilogie, cependant, restée inachevée, a été publiée plus tard par Maria Pascoli dans l'édition posthume Giovanni Pascoli, *Nell'Anno Mille. Sue notizie e schemi di altri drammi* (Bologne : Zanichelli, 1923), 44. Pour une analyse de l'échange de lettres entre Rasi et Pascoli et l'histoire de l'échec du travail théâtral, voir l'étude récente de Annarita Zazzaroni sur la correspondance de Rasi avec Carducci et Pascoli : Annarita Zazzaroni, « Luigi Rasi tra Giosuè Carducci e Giovanni Pascoli: carteggi e letture teatrali », *Studi e problemi di critica testuale*, no. 79 (2009) : 201-213. Les lettres de Giovanni Pascoli à Luigi Rasi ont également été publiées par Tamara Rinaldi dans un numéro spécial consacré à Luigi Rasi dans la revue *Ariel*. Cf. Tamara Rinaldi, « Il Rapporto col Pascoli », *Ariel*, no. 6 (1991) : 209-212.

En France, Rasi put profiter de la collaboration de Charles Nuitter, archivist à la bibliothèque de l'Opéra de Paris, pour conduire ses recherches historiques sur le théâtre italien. À Vienne, il établit une relation avec Edgardo Maddalena, spécialiste de Goldoni et animateur de la vie culturelle de la ville ; par son intermédiaire, il entra en contact avec Edward Joseph Dent, illustre professeur de musicologie à l'Université de Cambridge. L'intérêt pour la musique, facilité par la proximité et la collaboration avec l'Institut Royal Musical de Florence (aujourd'hui, conservatoire « Luigi Cherubini »), conduisit Rasi justement aux spectacles du genre du mélodrame que j'ai mentionné plus haut.

L'approche théorique pour l'étude de la déclamation fut empruntée par Rasi des traités français sur la *Lecture à haute voix et La lecture en action* d'Ernest Legouvé, auteur dramatique et professeur au Collège de France.¹³ S'appuyant sur son expérience théâtrale et sur son éducation littéraire, Rasi adapta la théorie de Legouvé et élaborait un système de règles pour la langue italienne; en particulier pour la métrique barbare, recevant l'approbation du poète Giosuè Carducci, l'un des principaux partisans de ce système métrique qui visait à reproduire le son et les mesures des vers latins dans la poésie italienne. Sur la base de la compréhension de la scansion métrique et de la pratique scénique, la déclamation était enseignée par Rasi comme un ensemble de notions pratiques et théoriques, théâtrales et littéraires, fusionnées dans une conception du métier d'acteur plus tard résumé par lui dans son traité sur *l'Art du Comédien* de 1890. Publié en Italie en quatre éditions (1890, 1906, 1914, 1923 – cette dernière à titre posthume),¹⁴ l'œuvre fut également traduite en hongrois par l'écrivain et spécialiste de la langue et de la culture italiennes Radó Antal, diplômé en philologie classique et moderne à l'Université de Budapest.¹⁵

Ne pouvant pas entrer ici dans le détail de cette discipline, je voudrais simplement mentionner que l'enseignement de la déclamation avait été lancé en France en 1806 au Conservatoire de Paris, avec un décret impérial, et en Italie justement à Florence chez l'Académie des Beaux-Arts en 1811, lorsque le Grand-Duché de Toscane avait confié l'enseignement à l'acteur tragique Antonio Morrocchesi, auteur plus tard de ses précieuses *Leçons de déclama-*

13 Ernest Legouvé, *L'art de la lecture* (Paris : Hetzel, 1877) ; Id., *La lecture en action* (Paris : Hetzel, 1881).

14 Luigi Rasi, *L'arte del comico*, ed. Leonardo Mancini, 5ème éd. (Milan-Udine : Mimesis Edizioni, 2014).

15 Luigi Rasi, *A színész művészete*, traduit par Radó Antal (Budapest : Lampal, 1904).

tion et d'art théâtral.¹⁶ Dans ce domaine, Luigi Rasi avait donc recueilli un héritage qui, au XX^e siècle, ne fut pas plus suivi. Sauf quelques exceptions, l'enseignement de la déclamation à l'École de Florence resta un cas isolé et ce n'est que dans ces dernières années que nous avons commencé à assister à un certain retour d'intérêt dans les programmes didactiques des académies théâtrales en Italie. Carmelo Bene, l'une des personnalités les plus importantes du théâtre italien du XX^e siècle, mais presque toujours en contre-courant avec son époque, dénonça ces lacunes dans un entretien réalisé lors des répétitions de son *Manfred*, interprété avec un grand succès unanime critique et public dans les théâtres italiens de 1979 à 1982. Interrogé par Sandro Bolchi sur la façon dont les acteurs apprennent à déclamer, Carmelo Bene répond :

Sandro Bolchi : « Qui apprend aux acteurs à utiliser la voix d'une certaine manière? »

Carmelo Bene : « Aujourd'hui, personne. Tout d'abord, l'acteur italien néglige le vers. L'hendecasyllabe, l'octonarium, le décasyllabe, le pentasyllabe double ... ils ne savent pas ce qu'ils sont. Un heptasyllabe ? Quoi ? En conséquence, il a disparu, même dans les académies, qui sont faux – je ne parle pas de diction ou d'orthophonie – le son est perdu ».¹⁷

Né en 1937, Bene avait fréquenté, quand il était jeune, l'Académie Nationale d'Art Dramatique « Silvio D'Amico » de Rome, fondée un an auparavant (dix-huit ans après la mort de Rasi), par le critique théâtral italien dont l'école porte encore le nom. Sans prétendre procéder ici à une comparaison systématique, il est intéressant de se pencher brièvement sur le point de vue de Silvio D'Amico à l'égard de Luigi Rasi. D'Amico, employé par le ministère de l'Instruction Publique depuis 1911, ne montrait pas d'intérêts particuliers envers Rasi, qui était plus âgé que lui de trente-cinq ans. Bien qu'en le reconnaissant initialement comme « un excellent érudit et enseignant »¹⁸, dans un article paru en 1918, il minimisait sa contribution et, en même temps, anticipait une certaine hostilité contre la catégorie des acteurs ; surtout, il se déclarait opposé à leur rôle dans les académies, en faveur des

16 Antonio Morrocchesi, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale* (Florence : All'insegna di Dante, 1832).

17 Cf. l'entretien de Sandro Bolchi à Carmelo Bene se trouve dans le bref documentaire « Carmelo in Musica », 1980. (Sandro Bolchi : « Chi insegna agli attori a usare la voce, in un certo modo ? ». Carmelo Bene: « Oggi, nessuno. Innanzitutto, l'attore italiano trascura il verso. L'endecasillabo, l'ottonario, il decasillabo, il quinario doppio... non sanno cosa siano. Un senario ? Cos'è ? Di conseguenza si è persa, anche nelle accademie, che sono fasulle – non parlo di dizione o di ortofonia – si è perso proprio il suono »). Traduction en français de l'auteur.

18 Silvio D'Amico, « La scuola di Santa Cecilia ». In Id., *Cronache 1914/1955*, v. I, t. I (Palermo : Novecento 2001), 147-149.

auteurs et des critiques de théâtre. Ainsi il écrivait le 20 mars 1918, mettant en cause l'autre École d'art dramatique de l'époque, établie en 1893 à la suite d'un détachement du conservatoire de musique de Santa Cecilia :¹⁹

Quelques lignes plus avant, j'ai nommé un excellent érudit et enseignant, Rasi, que je ne connais pas directement et qui, vu le peu de moyens dont il dispose, ne pourrait pas faire grand chose. Pourrait-il faire plus maintenant que son école de théâtre florentine, où il est le seul enseignant, fusionnerait avec celle de Rome ? Je ne sais pas ; on va étudier le problème (mais en attendant excluons a priori toute candidature des vieux histrions).²⁰

Si, pour D'Amico, la préoccupation était donc de retirer les « vieux histrions » des écoles de théâtre, pour Rasi, les acteurs étaient les principaux dépositaires d'une tradition devenue un sujet d'étude. Tandis que Eleonora Duse, une enfant de la balle, fait tout pour « expulser son héritage » (je cite ici une formule utilisée par Ferdinando Taviani),²¹ Luigi Rasi, qui n'était pas un enfant de la balle, il s'engageait dans une œuvre passionnante et monumentale de collection, mémoire et catalogage de ce même héritage, en le systématisant et le transmettant pour la postérité.²² Au contraire, en plaçant la figure de l'auteur dramatique au-dessus de l'acteur, la position de D'Amico impliquait le renoncement inévitable à un héritage historique qui, non par hasard, se réaliserait peu après dans le « coucher du soleil du grand acteur », ainsi qu'il théorisa dans son célèbre livre de 1929.²³

Plus qu'à l'activité et à la figure de Rasi, D'Amico s'intéressa davantage à sa

19 L'« école de déclamation et de geste » se détacha de l'académie Santa Cecilia en 1893 et devint l'École de théâtre « Eleonora Duse ». L'école avait été dirigée jusqu'à 1918 par Virginia Marini, une actrice italienne qui avait défendu Luigi Rasi chez le ministère de l'Instruction Publique lors d'une dispute avec l'acteur Ernesto Rossi, Inspecteur à l'école de Florence.

20 Silvio D'Amico, « La scuola di Santa Cecilia ». In Id., *Cronache 1914/1955*, v. I, t. I (Palermo : Novecento 2001), 147-149 (« Poche righe più su ho nominato uno studioso ed insegnante egregio, il Rasi, che non conosco direttamente, e che dati gli scarsi mezzi di cui dispone non ha potuto far molto; potrebbe egli fare di più di quanto fa adesso, se la sua Scuola di Recitazione fiorentina, dov'è unico maestro, si fondesse con quella di Roma? Io non lo so; studiamo il problema. Ma intanto escludiamo a propri ogni candidatura di vecchi istrioni »). Traduction de l'auteur.

21 Ferdinando Taviani, *Dizionario biografico degli italiani* (Roma : Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 42, 1993), s.v. « Duse, Eleonora ». Voir aussi Roberto Cuppone, « *Io fui Giulietta*. La prima volta di Eleonora », en *Voci e anime, corpi e scritture. Atti del Convegno internazionale su Eleonora Duse*, ed. Maria Ida Biggi et Paolo Puppa (Rome : Bulzoni, 2009), 28.

22 À cet égard, je rappelle le livre de Rasi de 1901 sur la Duse (la première étude sur la figure de la grande actrice) : voir Luigi Rasi, *La Duse* (Florence : Bemporad 1901) ; nouvelle édition dirigée par Mirella Schino (Rome : Bulzoni, 1986) ; Id., *Die Duse* (Berlin : Fischer 1904).

23 Silvio D'Amico, *Tramonto del grande attore* (Milan : Mondadori, 1929).

bibliothèque de théâtre. Dans un article de 1919, un an après la mort de Rasi, il souhaitait que la bibliothèque fût prise en charge par le gouvernement italien et la municipalité de Rome. Compte tenu des difficultés actuelles de la bibliothèque, ses paroles pourraient résonner aujourd’hui comme un appel toujours d’actualité :

Si le gouvernement, donc, veut honorer son engagement, énoncé parfois par quelque haut fonctionnaire, d’intervenir dans le sort de notre théâtre, nous pensons que cela pourrait bien commencer par doter l’École d’Art Dramatique juste renouvelée – autour de laquelle on pense de rappeler des jeunes énergies jeune et des sympathies du public et des érudits – de la collection de théâtre de Luigi Rasi. [...] Il est donc seulement une question de bonne volonté : d’autant plus que, nous n’en doutons pas, même la mairie de Rome, directement intéressé au sort de l’institut de Santa Cecilia, ne pouvait pas rester indifférent à une telle initiative. Et si le gouvernement restait indifférent, cette fois il n’aurait vraiment pas d’excuse.²⁴

D’Amico suivit les développements de l’affaire et joua effectivement un rôle dans l’arrangement final de la bibliothèque après son acquisition par la Société Italienne des Auteurs, à l’époque présidée par le dramaturge et critique Marco Prague, et dans son expansion avec les acquisitions ultérieures.²⁵ Dans ses quatre volumes sur *l’Histoire du théâtre dramatique publiés* en 1940, Luigi Rasi et l’École de Florence sont complètement absents; en revanche, celles qui apparaissent nombreuses sont les reproductions photographiques des estampes et des œuvres conservées à la Bibliothèque, désormais transférées à Rome, avec la mention suivant: « Raccolta Burcardo Rasi ».

Mais quand il faudra poser les bases du nouveau théâtre italien après la Seconde Guerre mondiale, D’Amico aurait déjà oublié l’expérience de Rasi et s’intéressera de plus au cas du critique dramatique Eduardo Boutet (1856-1915), qui à Rome avait créé et dirigé la Compagnia Stabile Romana chez le Teatro Argentina en 1905, anticipant la vision d’un système de théâtres stables contre les compagnies itinérantes d’acteurs. Dans la vision de D’Amico, le nouveau théâtre italien devait être fondé sur un système de type monarchique présidé par la figure de l’auteur-écrivain; le rôle des anciens directeurs de troupe n’aurait été que de diriger techniquement la mise en scène.

24 Silvio D’Amico, « Per un museo teatrale italiano » in Id., *Cronache 1914/1955*, anthologie dirigée par Alessandro d’Amico et Lina Vito, v. I, t. II (Palerme : Novecento 2001), 341-345.

25 Sur ce sujet, voir aussi Alessandro Tinterri, « Silvio d’Amico e la nascita del Burcardo », *Drammaturgia*, 12 (2015) : 141-150

La pierre angulaire des réformes que nous invoquons doit être bien sûr la création d'un théâtre d'Art. Théâtre d'Art ne signifie pas nécessairement théâtre d'Etat. On ne demande pas la constitution d'une autre Comédie-Française [...]. En termes simples, un théâtre d'Art ne doit avoir autre but que de *retirer l'hégémonie de la scène auprès des acteurs, pour les ramener à leur bureau d'interprètes*. [...] Dans un théâtre d'art, *nous voulons aller écouter non les acteurs, mais les auteurs*. Donc, le principe absolu et impératif d'une institution comme celle-ci, comme Boutet l'avait vu (même si il ne sut pas la mettre en œuvre), doit être celui-ci: que la direction du théâtre soit soustraite aux acteurs. [...] Le directeur doit être un homme de culture, d'intelligence et d'énergie constructive; à la Comédie-Française c'est un homme de lettres, et c'est peut-être la seule norme de l'institut parisien que nous pouvons adopter. On comprend alors qu'il aura sous lui, comme à Paris, un ou plusieurs metteurs en scène, pour la direction technique des acteurs : mais dépendant de lui de manière absolue. C'est lui qui, tenant dans ses mains la somme de tous les pouvoirs, doit choisir le répertoire, distribuer les pièces sans appel, donner les directives pour leur interprétation, dessiner les scénographes, les vestiaires, les machinistes, leur tâche; tout en vue d'un seul but, dans la ferme intention de coordonner tous les efforts pour les réduire à un instrument de volonté, le sien, à rien d'autre subordonné sinon à la vision de l'auteur, qu'il doit essayer de comprendre et faire, avec religion. C'est ça le grand théâtre.²⁶

Le « grand théâtre », donc, ne devait plus prévoir la présence des « grands acteurs », dont la mémoire aurait été moins préservée sans la précieuse activité de documentation menée par Luigi Rasi. Son école à Florence fut maintenue en activité par le ministère de l'Instruction Publique jusqu'en 1926 et fut ensuite remplacée par la création du Groupe Universitaire Fasciste et, après la guerre, par le Centre Universitaire du Théâtre, mais celui-ci ne resta active que jusqu'en 1959.

Lors d'une conférence au Circolo Filologico de Florence en janvier 1884, intitulée « Des conditions actuelles du théâtre en Italie », de même, Rasi rejeta l'idée que le théâtre fût mort ou mourant (un cliché répandu dans le théâtre italien), mais invoqua pour tous les protagonistes du spectacle (à partir de la critique) une étude plus rigoureuse et une culture plus approfondie de l'histoire du théâtre, des textes, des personnages. A son avis, la partie la plus faible du système théâtral était la dramaturgie nationale, souvent confiée à des personnes externes au théâtre. Rasi aussi rejeta la position, exprimée également par Ferdinando Martini, futur Ministre de l'Instruction Publique dans

26 Silvio D'Amico, « Lo stato per l'arte moderna. Il dopoguerra del teatro drammatico - II », en Id., *Cronache 1914/1955*, v. I, t. II : 380-381.

les années 1892-1893, selon laquelle les multiples matrices linguistiques et culturelles de l'Italie constituassent un obstacle à la formation d'un théâtre national. Par contre, dans la vision de Rasi, non seulement à Rome, mais aussi à Milan, Florence, Turin, Venise, Gênes et dans d'autres grands centres, il était nécessaire de créer « des entreprises et des écoles en alternance, avec la concurrence morale et matérielle du gouvernement ».²⁷

Après la mort de Rasi, la tradition de l'École de Florence ne s'éteignit complètement. Elle resta vivante dans la mémoire et le travail de ceux qui, acteurs et écrivains, anciens élèves et amis, ont continué à considérer cette expérience comme un moment précieux pour leur carrière et pour l'histoire du théâtre italien. Pour certains, poètes et écrivains, il s'agissait « d'un rassemblement de poètes à la recherche du nouveau »;²⁸ pour d'autres, acteurs et critiques de théâtre, « l'école où le grand chêne des acteurs se ramifiait fièrement en donnant continuellement de nouvelles feuilles ».²⁹ Alors que les « vieux histrions » trouvaient de nouveaux lieux d'accueil avec leurs histoires et leurs anciens métiers de théâtre en voie d'extinction, l'arbre des acteurs du passé ne cessa de se revitaliser en attendant un nouveau printemps.

Oeuvres citées

Croce, Benedetto. *I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*. Naples : Pierrò 1891.

---. *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*. Bari : Laterza, 1908.

Cuppone, Roberto. « *Io fui Giulietta*. La prima volta di Eleonora ». En *Voci e anime, corpi e scritture. Atti del Convegno internazionale su Eleonora Duse*, ed. Maria Ida Biggi et Paolo Puppa, 21-38. Rome : Bulzoni, 2009, 21-38.

Curzon, Henri de. « Bibliographie », *Le Guide musical*, vol. LII, no. 9 (1906) : 178-179.

D'Amico, Silvio. « La scuola di Santa Cecilia ». En Id., *Cronache 1914/1955*. Édité par Alessandro d'Amico et Lina Vito. v. I, t. I. Palerme : Novecento 2001 : 147-149.

---. « Per un museo teatrale italiano ». En Id., *Cronache 1914/1955*, v. I, t. II : 341-345.

27 Le texte de la conférence de Rasi est conservé au « Fonds Rasi » à la Biblioteca Museo Teatrale SIAE (dossier des autographes).

28 Marino Moretti, *L'ultima estate*. 1965-1968. Milan : Mondadori, 1969 : 116.

29 Lucio Ridenti, « Caro, caro Racca », *Il Dramma*, CX, 1 giugno 1950 : 57.

- . « Lo stato per l'arte moderna. Il dopoguerra del teatro drammatico – II ». En Id., *Cronache 1914/1955*, v. I, t. II : 380-381.
- . « Tramonto del grande attore ». Milan : Mondadori, 1929.
- Kremer, Nathalie. « Le Pygmalion moderne de Rousseau », *Acta. Revue de parutions*, vol. 14, no. 6 (2013). <http://www.fabula.org/acta/document8067.php>
- Legouv , Ernest. *L'art de la lecture*. Paris : Hetzel, 1877.
- . *La lecture en action*. Paris : Hetzel, 1881.
- Meldolesi, Claudio and Ferdinando Taviani. *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*. Bari-Rome : Laterza, 1988.
- Moretti, Marino, *Il libro dei sorprendenti vent'anni*. 3 me ed. Milano : Mondadori, 1944.
- Morrocchesi, Antonio. *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*. Florence : All'insegna di Dante, 1832.
- Pascoli, Giovanni. *Nell'Anno Mille. Sue notizie e schemi di altri drammi*.  dit  par Maria Pascoli. Bologne : Zanichelli, 1923.
- Rasi, Luigi. *La lettura ad alta voce. Dichiarata con nuovi esempi*. Florence : Paravia, 1883.
- . *I comici italiani: biografia, bibliografia, iconografia*. Florence : Bocca, 1898-1905.
- . *Die Duse*. Traduit par Maria Gagliardi. Berlin : Fischer, 1904.
- . *A sz n sz m v szete*. Traduit par Rad  Antal. Budapest : Lampal, 1904.
- . « La caricatura e i comici vecchi e nuovi », *La Lettura. Rivista mensile del Corriere della Sera*, VI (1906), 516-523.
- . *La caricatura e i comici italiani*. Florence : Bemporad, 1907.
- . *Catalogo generale della raccolta drammatica italiana di Luigi Rasi*. Florence : Landi, 1912.
- . *L'arte del comico*.  dit  par Leonardo Mancini. 5eme  d. Milan-Udine : Mimesis Edizioni, 2014.
- Ridenti, Lucio. « Caro, caro Racca », *Il Dramma*, CX (1950) : 57.
- Rinaldi, Tamara. « Il Rapporto col Pascoli », *Ariel*, no. 6 (1991), 209-212.
- Rousseau, Jean-Jacques. « Pygmalion ». In *Collection complète des  uvres de J.-J. Rousseau*, dirig  par P. A. de Peyrou, 191-200. Genève, 1780-1781, vol. 8, in-4 .
- Taviani, Ferdinando. *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*. Bari-Rome : Laterza, 1988.
- . *Dizionario biografico degli italiani*. Rome : Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 42, 1993, s.v. « Duse, Eleonora ».
- Tinterri, Alessandro. « Silvio d'Amico e la nascita del Burcardo ». *Drammaturgia*, 12 (2015) : 141-150.

Weber, Jacqueline. *En musique dans le texte; le mélodrame, de Rousseau à Schoenberg*. Paris : Van Dieren Éditeur, 2005.

Zazzaroni, Annarita. « Luigi Rasi tra Giosuè Carducci e Giovanni Pascoli: carteggi e letture teatrali », *Studi e problemi di critica testuale*, no. 79 (2009) : 201-213.