

**NOTES SUR UNE MISE EN SPECTACLE
DE LA SAINTETE PAR UN *COMICO DELL' ARTE*
G.B. ANDREINI E
*LA MADDALENA LASCIVA E PENITENTE (1652)***

Après le Concile de Trente et la Réforme Catholique, qui remirent à l'honneur le culte des saints et des saintes, le saint devint le principal modèle de vie et d'identification offert par l'Eglise aux fidèles, et un des personnages -clef pour comprendre la réalité et l'imaginaire du XVIIe siècle¹. Objet préféré d'une littérature « religieuse » adressée à tout public (sermons d'église, livres de dévotion, hagiographies, romans et poèmes spirituels, etc.), le saint, sa vie, son oeuvre servirent souvent de sujet à nombre de textes théâtraux², sans oublier l'importance que lui accordèrent les peintres, les sculpteurs, etc. Parmi tous les saints et les saintes - témoignages de la mentalité et de l'esprit de l'époque -, Marie-Madeleine occupe une place de choix et revient, en tant que protagoniste, dans maints ouvrages du XVIIe siècle.

Giovambattista Andreini, très célèbre de son temps sous le nom d'acteur de Lelio³, succomba lui aussi, et à plusieurs reprises, au charme que cette

¹ Sur ce lieu commun de l'histoire des idées et de la société au XVIII, voir José Antonio MARAVALL, *La cultura del Barocco*, Il Mulino, Bologna, 1985, p. 29; 144-145; 321; et surtout Jean-Michel SALLMANN, *Il Santo e le rappresentazioni della santità. Problemi di metodo*, in "Quaderni Storici", a. XIV, fasc.II, n° 41, 1979, p. 584-602.

² Pour les oeuvres théâtrales un aperçu, même sommaire, est dans Leone ALLACCI, *Drammaturgia*, per il Mascardi, Rome, 1660; cf. aussi le répertoire de Laura CAIRO - Piccarda QUILICI, *Biblioteca teatrale del '500 al '700. La raccolta della biblioteca Casanatense*, Bulzoni, Roma, 1981.

³ Il appartient à une célèbre famille d'acteurs (son père Francesco fut l'inventeur du fameux personnage du Capitano Spaventa) et de lettrés (sa mère Isabella Canali fut elle aussi actrice,

sainte, chère à la sensibilité baroque⁴, exerça sur les artistes et sur les hommes de lettres. Personnage typique d'une époque dominée par le spectacle et la théâtralité, Andreini assumait à lui tout seul le rôle et la fonction de chef de troupe, d'acteur et d'auteur attentif aux goûts du public. Il se fit aussi connaître et apprécier en tant qu'écrivain, pratiquant tous les genres littéraires, ou presque tous : poème burlesque, tragédie marquée à l'empreinte de Sénèque, comédie érudite, « pastorale », « sacra rappresentazione », panégyrique spirituel, poème sacré, traités théoriques sur le drame, etc. On peut expliquer l'attention portée par Andreini aux thèmes religieux et d'édification par un désir certain, jamais caché d'ailleurs, de se faire considérer comme un auteur sérieux ; il essaya de « compenser », pour ainsi dire, son activité de « *comico dell'arte* » à l'aide d'une dignité littéraire acquise en traitant des sujets austères et en adressant des louanges à des personnalités ecclésiastiques, comme Charles et Frédéric Borromée, qui ne favorisaient certainement pas le monde et les gens du théâtre⁵. Cependant, le fait que Andreini s'intéressa, et même plusieurs fois, au personnage de Marie Madeleine révèle aussi sa capacité de saisir les penchants et les indications des spectateurs et des lecteurs, qui chérissaient la sainte pécheresse à cause de la volupté, du sadisme, de la sainteté présents tout ensemble dans son histoire. Que la Madeleine soit une forme privilégiée où se concrétisent beaucoup des fantasmes propres à la

mais également auteur d'œuvres en vers louées par le Tasse, par Chiabrera et par Marino). On trouvera une bibliographie complète de G. Andreini dans *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, 1954, vol. I, p.558-566 (a cura di A. FIOCCO e C. TANFANI); dans le *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. III, p.133-136 (a cura di Franca ANGELINI-FRAVESE) et dans le *Dizionario critico della letteratura italiana*, U.T.E.T., Torino, 1973, vol. I, p.67-69 (a cura di Carlo OSSOLA). Cf. également Franca ANGELINI, *Il teatro barocco*, L.I.L., vol. 29, Laterza, Bari, 1975, p. 219-222 et les fiches bio-bibliographiques contenues dans AA. VV. *Commedie dell'arte*, a cura di Siro FERRONE, Mursia, Milano, 1986, vol. 2, p.11-16.

⁴ Sur la figure de cette sainte et sur son importance dans la littérature et les arts de la période historique en question, nous nous permettons de renvoyer à nos études précédentes: Silvia FABRIZIO-COSTA, *Edification et érotisme : le personnage de Marie Madeleine dans La Galoria de F. Pona...* dans *Au pays d'Eros*, vol. 14 du C.I.R.R.I., Paris, 1986; IDEM, *Les pleurs et la grâce : La Maddalena de G. Andreini du poème à la pièce théâtrale*, dans *Culture et Société au XVIe siècle*, Université Paris VIII, Paris, à paraître.

⁵ Giovambattista ANDREINI, *La Divina Visione in soggetto del Beato Carlo Borromeo*, in Firenze, per Volcmar Timan Germano, 1604; parmi les autres œuvres d'Andreini à caractère religieux nous pouvons rappeler: *L'Adamo. Sacra rappresentazione*, Milano, ad istanza di Geronimo Bordoni, 1613 ; *Le cinque rose del giardino di Berico. Divoto componimento nell'apparizione della Regina de gli Angeli Maria Vergine alla contadina di Sovizzo* In Vicenza, per gli Heredi di Domenico Amadio, 1623; *La Tecla, Vergine e martire, poema sacro...*, in Venetia, appresso Paulo Guerigli, 1623; *Il penitente, alla santissima Vergine del Rosario*, in Bologna, presso Clemente Ferroni 1631; *Cristo sofferente, poetiche meditazioni, in tre discorsi divise, sopra tutti i misteri della...Passione*, in Roma, appresso Michaelae Corbellini, 1651.

sensibilité baroque est un lieu commun désormais reconnu⁶, et Andreini, en correspondance parfaite avec son temps, avoue son attirance personnelle pour cette sainte qui, protagoniste de bien quatre oeuvres, ponctue des moments différents de sa vie et de sa production littéraire⁷. Il utilise Marie Madeleine une première fois en 1610 dans un poème structuré en trois chants, comptant au total 364 octaves riches en pointes théologiques et en métaphores hardies où la sainte est célébrée surtout comme « la Martyre des pleurs », et ce thème des larmes sera repris dans un petit ouvrage, élogieux et dévot ensemble, très court (onze pages en tout) et publié en 1643. Entre-temps il avait composé *La Maddalena* (1617), une « *sacra rappresentazione* », où les structures classiques du genre subissent une altération due à l'influence des formes du mélodrame, dont il avait suivi avec attention les premières manifestations à Florence et à Mantoue⁸.

« L'action sacrée et dévote » de *La Maddalena lasciva e penitente* (1652) clôt la série des œuvres d'Andreini ayant pour sujet la Madeleine et est aussi sa dernière production mise en scène avant sa mort en 1654 à Reggio

⁶ Voir surtout *La Maddalena tra sacro e profano*, (a cura di Marilena MOSCO), Mondadori-La Casa Usher Editori, Firenze 1986, catalogue de l'exposition homonyme, tenue à Florence - Palais Pitti - du 24 mai au 7 septembre 1986.

⁷ Les oeuvres d'Andreini qui traitent de la Madeleine sont au nombre de quatre : *La Maddalena, poema sacro*, in Venetia 1610; *La Maddalena, sacra rappresentazione*, Mantova, Aurelio e Ludovico Osanna 1617; *Le Lagrime, divoto componimento e contemplazione della vita penitente e piangente della gran protettrice della Francia, Maria Maddalena...* A Paris, de l'imprimerie Noel Charles, rue S. Jacques, aux trois couronnes, 1643; *La Maddalena lasciva e penitente, azione drammatica e divota...*, Milano, per Gio.Battista e Giulio Cesare fratelli Malatesta stampatori, 1652. Andreini justifie lui-même son intérêt évident pour Madeleine dans la dédicace au lecteur de *La Maddalena*, (1617), p.2-3; cf. Silvia FABRIZIO-COSTA, *Les pleurs et la grâce...*, cit. notes n° 13 et 15.

⁸ Dans sa vie nomade d'acteur, Andreini sembla choisir ces deux villes comme points d'ancrage et de repère. Très lié à sa ville natale, il signa toujours ses compositions en ajoutant à son nom l'adjectif "florentin", et il en dédia plusieurs aux représentants de la maison des Médicis. Il fut surtout très sensible aux thèmes et produits de la culture élaborée à Florence et à Mantoue, où il rencontra la faveur et la protection des Gonzague et où vivaient plusieurs membres de sa famille. Les rapports privilégiés entre Andreini et ces deux villes sont confirmés par ses portraits peints respectivement à Florence par Bernardo Poccetti (1604) et à Mantoue par Domenico Fetti. A ce dernier peintre, auteur de nombreuses toiles représentant Madeleine, Andreini dédia en 1619 la comédie *La Veneziana*. Voir AA. VV. Mantova. *Le Arti*, (a cura di E. MARANI e C. PERINA), Mantova, 1962, vol. III, p. 460 et suiv.; note n° 170, p. 499; G. COZZI, *Tra un comico-drammaturgo e un pittore del Seicento : G. Andreini e D. Fetti*, in "Bollettino dell'Istituto di Storia della società e dello stato veneziano", Venezia, 1959, 1, p. 193-205. A propos des rapports entre la famille Andreini et les Gonzague, on peut ajouter que le duc Guillaume (mort en août 1587) accepta d'être le parrain d'une des soeurs de Giovambattista; voir la lettre envoyée par Isabella Andreini au Duc à la date du 14-1-1587, relatée par Alessandro D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, Loescher, Torino, 1891, vol.II, p. 490-491.

Emilia. L'écart temporel de trente-cinq ans entre les deux textes théâtraux et le changement de titre, avec l'ajout du couple d'adjectifs en antithèse et la nouvelle définition (« *Sacra rappresentazione* » disparaît, remplacée par « action dramatique et dévote ») indiquent déjà qu'il ne s'agit pas d'une simple réduction de 5 à 3 actes. Si l'intrigue raconte la même histoire sans aucune variation importante en utilisant les mêmes personnages⁹, une comparaison, même rapide, des deux oeuvres théâtrales fait ressortir la différence profonde entre la première et la deuxième Madeleine, objet de cette étude.

Tout d'abord, la genèse des deux pièces, rapportée à la vie d'Andreini et replacée dans le contexte général de sa production, peut expliquer partiellement leur diversité. Il parvient à la création de la première *Madeleine* (1617) après le succès remporté par le poème homonyme (1610) et à la demande de Marie de Médicis lorsqu'il se trouvait, avec sa troupe, à la cour de France. Fort de l'expérience positive de *L'Adamo* (1613), dont la deuxième édition paraît justement en 1617, il conçoit une autre « *sacra rappresentazione* » qui met également en scène une situation spirituelle de péché et de grâce, étoffée cependant de détails comiques, réalistes et licencieux, absents dans *L'Adamo*. Tout en gardant la structure canonique en 5 actes et les personnages « nobles » de la tradition, il entoure Madeleine de figures populaires, dont le langage et les actions sont assurément tirés de « *La Commedia dell'Arte* », et il entrecoupe la suite des scènes sérieuses, où la théologie domine, de scènes ridicules, où l'élément comico-satirique l'emporte¹⁰. De plus, il enrichit l'action de morceaux musicaux, composés exprès pour la pièce¹¹, qui, au-delà du but apparent et avoué de la représentation, laisse paraître le dessein sous-entendu de prouver ses capacités

⁹ La vie de luxe et les amours de Madeleine avant sa conversion occupent les trois premiers actes dans *La Maddalena* (1617) et les deux premiers dans l'autre (1652). Plus exactement, il s'agit de l'histoire d'un rendez-vous galant qu'elle a donné à Angelo, son amant préféré, par le moyen d'un billet doux que Stella, une servante, perd et que David, un autre soupirant, découvre par hasard. D'où les scènes de désespoir de la servante et de jalousie de David et de Samson, le troisième soupirant et la ruse de Rachel, demoiselle de Madeleine qui s'accuse de l'envoi du billet à Angelo, dont elle feint d'être secrètement amoureuse. Les deux derniers actes (éd. 1617) comme le troisième et dernier acte (éd. 1652) relatent la conversion de Madeleine et ses effets sur tous les autres personnages.

¹⁰ On peut citer les tirades oenologiques de Mordacai le caviste; les prises de bec entre les servantes et les nains, au ton vulgaire; les divagations des nains, souvent axées sur des sous-entendus grivois; les lamentations misogynes de Baruch le page qui s'apitoie sur sa condition de domestique etc.; voir Giovambattista ANDREINI, *La Maddalena*, 1617, act.I, sc. V, p. 37-40; act.I, sc.III, p. 20; act.II, sc. VI; ac.III, sc.I.

¹¹ Les parties musicales avaient été composées par Claudio Monteverdi, Scipione de' Rossi, Muzio Efreem, Alessandro Guinizzoni, et imprimées sous le titre : *Musiche da alcuni eccellentissimi Musici composte per La Maddalena ... di Giovan Battista Andreini*, Gardano, Venezia, 1617.

littéraires. Le souci et l'ambition d'Andreini de s'affirmer en tant qu'homme de lettres attiré et non seulement en tant qu'acteur renommé et à la mode expliquent l'attention et le soin portés à la rédaction du texte, un amalgame savant d'éléments et de langages différents (le comique et le sérieux, le rire et l'édification, etc.). Sans complètement mettre de côté une certaine liberté d'expression qui tenait de la « *Commedia dell'Arte* », Andreini contrôle et peaufine son écriture, d'une façon significative de son état d'esprit en 1617¹². Cette importance accordée à la parole, aux valeurs littéraires constitue la différence la plus frappante entre le texte de la première Madeleine, dont la publication précède la représentation et semble la préconiser, et celui de la deuxième (1652), qui paraît à Milan tout de suite après un succès retentissant, et dont l'édition conserve le témoignage¹³. Apparemment cette pièce aussi se présente à la lecture comme le résultat adroit d'un mélange surveillé où « le réalisme sanguin à l'épaisseur caricaturale », propre à la « *Commedia dell'Arte* », côtoie les artifices et la préciosité du mélodrame, qui influence l'organisation de *l'azione sacra e divota* d'une manière plus évidente que la *sacra rappresentazione* de 1617¹⁴. Les trois actes, précédés par un prologue, sont entrecoupés par des intermèdes et, par moments, la musique y est employée comme unique support structural¹⁵. Cela explique l'avis unanime de la critique qui, en négligeant un peu le texte de 1617, a cité davantage *La Maddalena lasciva e penitente* considéré comme le dernier stade de transformation de la *sacra rappresentazione* en mélodrame¹⁶.

¹² Ce n'est pas par hasard qu'avant de fournir la liste des personnages de *La Maddalena* (1617), il se réclame de l'autorité de Francesco Petrarca et il fait précéder le début du texte par : "*Versi composti dal famoso poeta immortale FRANCESCO PETRARCA, in lode di Santa MARIA MADDALENA, i quali furono trovati nella Grotta dove fece penitenza scolpiti*".

¹³ Par exemple : les vers de louange composés par le frère de Giovambattista, Domenico Andreini ou le petit poème d'un "*gentilhuomo cremonese*", qui flatte l'actrice protagoniste de la pièce, Eulalia Coris; mais c'est G.Andreini même qui, après avoir adressé un éloge enthousiaste à la "*primadonna*" E. Coris et & Virginia Ramponi sa femme, interprète de Marthe, se lance dans un dithyrambe de remerciement au public de Milan : "*Lo stesso alle due COMICHE le medesime le due sorelle divote rappresentando, ET all'applauso universale dato alla stessa opera dal nobilissimo auditorio di Cavaglieri MILANESI*".

¹⁴ Voir Cesare MOLINARI, *Le nozze degli dei*, Bulzoni editore, Roma, 1968, p. 114.

¹⁵ Significative est la présence d'un chœur qui, en chantant, souligne l'action : Giovambattista ANDREINI, *La Maddalena lasciva e penitente...*, cit., act.I, sc.VII,p.35; act.II, sc.IV, P.57; sc.VII, p.78; sc.IX, P.89; etc. Parmi les autres "drames en musique" ayant pour sujet Madeleine et parus avant 1652 on peut citer : Anello SARRIANO, *La Madalena Afflitta, Scena Musicale* ... Napoli, Renato Mollo, 1645; IDEM, *Madalena piangente a Pié di Cristo Morto, Idilio musicale...*, Napoli, Renato Mollo, 1645.

¹⁶ Voir, par exemple Claudio VARESE in *Storia della Letteratura Italiana* a cura di E. CECCHI-N. SAPEGNO, Garzanti, Milano, 1976, p. 487-491 et surtout : Mario APOLLONIO, *Storia del teatro italiano*, vol.III, Firenze, 1947, p. 316-317.

Cependant ni la fonction plus importante de la musique ni la vague rythmique des formes métriques, à mi-chemin entre la poésie et la prose chantée, rendent cette oeuvre sur Madeleine vraiment différente de l'autre; son caractère distinctif est le dessein réfléchi, de la part de l'auteur, de mettre « en spectacle » un sujet dont il avait déjà expérimenté les possibilités littéraires. Andreini semble vouloir oublier les soucis de donner une forme très bien écrite à son texte; sans négliger complètement les règles du « beau langage » de l'époque, il vise à faire du texte littéraire un grand spectacle qui prime sur le texte même. Toute son attention se concentre sur les problèmes et le déroulement de la mise en scène, soignée dans les moindres détails. Même si la réduction accomplie par Andreini de 5 à 3 actes conserve, à l'oeuvre de 1652, à peu près le même nombre de scènes¹⁷, le remaniement des contenus est opéré en fonction du rôle essentiel donné aux indications de l'auteur concernant la mise en scène et contenue dans les didascalies. Celles-ci fournissent, comme nous le savons, les éléments qui permettent la construction du lieu scénique, sans lequel le texte ne peut trouver son monde d'existence concret; il resterait de la simple littérature et il ne deviendrait jamais théâtre, si les indications (des noms, des personnages, des gestes, des mouvements, des endroits, etc.) ne contribuaient à mettre en acte la théâtralité de la parole, entendue ici comme l'activité qui fait naître la représentation¹⁸.

Un premier exemple suffira peut-être à mettre en évidence le procédé adopté par Andreini : la première scène de *La Maddalena* de 1617 est constituée par un dialogue entre Marthe, sœur de Madeleine et sa fidèle servante Massimilla. Le discours des deux femmes, aux tournures très ampoulées, court pendant quelques huit pages et, en se déroulant lentement, offre au lecteur une description, par images recherchées et par allusions éparpillées, de la vie de luxe menée par Madeleine. Les lieux, le faste de la maison de la pécheresse, l'heure du jour où l'action commence (le matin assez tôt), le va-et-vient des soupirants de la protagoniste, etc., sont traités d'une façon tellement « littéraire », c'est-à-dire sans aucun relief dramatique, qu'ils n'arrivent pas vraiment à ressortir du contexte général.

Andreini semble ici être complètement pris par le souci d'un agencement précieux des paroles et des phrases : en effet, il relègue au second plan les exigences du spectateur pour privilégier le goût d'un lecteur avisé¹⁹.

¹⁷ L'ouvrage de 1617 compte au total 36 scènes; dans celui de 1652 figurent 33 scènes en tout. Par souci de précision, on peut ajouter que le personnage de Madeleine se produit sur scène treize fois tant dans le premier texte que dans le second.

¹⁸ A propos des problèmes de définition et d'analyse du texte littéraire par rapport au texte théâtral, cf. Anne UBERSFELD, *Lire le Théâtre*, Editions Sociales, Paris, 1987, 4ème éd., p. 139 et suiv.

¹⁹ Giovambattista ANDREINI, *La Maddalena, Sacra Rappresentazione*, in Mantova appresso Aurelio e Ludovico Ossanna, 1617, Acte I, sc.I, p.5-12 passim :

Dans *La Maddalena...* de 1652, il met en scène les mêmes personnages qui discutent du même sujet : la vie de Madeleine pécheresse avec le même objectif : résumer les événements antérieurs et préparer le début de l'action; mais le texte, très court (deux pages et demi), expose simplement la succession des faits et il ne contient aucune référence au lieu scénique qui existe déjà, créé par les indications précises données par l'auteur dans l'« apparato » au début de la pièce et reprises par la suite²⁰. La façon dont les didascalies jalonnent chaque scène met en évidence la nature essentiellement théâtrale du texte qui prend vie, justement grâce à une quantité de petits détails visant à régler le jeu des acteurs et à le visualiser. Nous arrivons ainsi à « voir » en action les trois vieilles servantes de Madeleine, lesquelles - chacune avec un balai dans la main - amorcent une sorte de ballet comique, en compagnie de deux esclaves maures qui brandissent des arrosoirs²¹! Ou encore la didascalie souligne le

"(Marthe) ... Godi pur Maddalena / Di tua pompa superba e spiega appunto / Qual lascivo pavon manti superbi, / Ch'al fin s'il guardo al piede / Di lor fragil lavoro fia che tū volga, / Ben richiamar piangendo / T'odo il tempo perduto./...(Massimilla)...Mira almen com'hor tutti, / E de l' aura e del Sole / Godon felici e danno / A la prima cagion de i lor contenti / Lo spirital vivente; / E tu fra molli plumi, / E fra candidi bissi, al sonno in preda / Fai Cielo un padiglion, le stelle e'l Sole / Gli argentati trapunti, i fregi d'oro, / E l'Ozio al fine il Nume /...Frena il pianto Signora, alza le luci / Ove la man t'accenna e langue il core, / Che ben lassa vedrai / Qual cagion di diletto / Sorg'a noi da quel tetto, / Ov'il nido ha l'error, la Reggia Amore./ Ecco mira, ecco vedi, / Che sonnacchiasi ancora, / E mal vestiti appena, / Servi mille ed ancelle / Fan lor cura adornar portici e logge, / Ed aurati balconi, / Di bel fior colorato, / Di bel verde odorato / D'aranci e di mortelle / D'auree gabbie, ove chiuso / Stassi usignol cantor, calandra eletta, / Caponero gentile, / E pappagallo al fine / De la favella humana / Imitator loquace./ O vanità di donna; / Che per giovar'al senso / Tanto l'alma danneggia, /... Meglio sarà prima ch'l Sole / Porga più luce al giorno, Che altrove il passo rivolgiam Signora: / Già rimiro le strade, / Ch'à questa soglia aurata / Corrono tutte come Fiumi al Mare, / Colmar di vani amanti / Di Maddalena vana..."

²⁰ Giovambattista ANDREINI, *La Maddalena lasciva e Penitente, Azione drammatica et divota*, in Milano, nella Reg. Duc. Corte, per Gio. Battista e Giulio Cesare fratelli Malatesta Stampatori Reg. Cam. 1652, APPARATO : "*L'apparato tutto esser dovrà Mare e Scogli; e nel lontano dello stesso Mare, alcuna barchetta vedrassi, prima però che apparisca il Prologo, come parimente guizzare varij Pesci; ma poi non mai questi Pesci vedransi se non quando le sinfonie risuoneranno : ma pero di rado. Dovrà tutto il Cielo essere stellato e'n mezo alle stelle esser dovrà la Luna in plenilunio situata; e'n così fatta congiuntura, apparirà il favor Divino in Prologo, sovra Carro luminoso in eccesso e tutto à stelle ornato; retto il carro da nubi e d'oro e d'argento e le nubi parimente sostenute saranno da duo Angioli ; e qualhora il Prologo, trà questi trè musicalmente al fine farà ridursi, così a poco a poco spariranno le stelle e, dal Mar sorta l'Aurora e poi, doppo l'Aurora, il Sole, partito il Prologo all' usanza di Sinfonie melodiose, l' Apparato, che Marittimo tutto era, rappresenterassi dalle parti in Palazzi sublimi e nel mezo poi la Residenza di Maddalena superbissima al possibile". ; Ibidem, act.I, sc.I, p.14-16.*

²¹ IBIDEM, act.I, sc.V, P.25 : "*Ciascuna con iscopa in mano, con duo Schiavi Mori, con innaffiatori faranno una danza spazzando e innaffiando, al ritmo de'seguenti versi : Spazziam pronte, o Vecchiarelle / Questo suolo / Vaghe solo / Far d'augei prede più belle, / Spazziam*

trait caractéristique d'un personnage et indique à l'acteur, moment par moments, les gestes à accomplir pour mettre en valeur ses répliques, comme dans le cas de Mordacai le caviste. Son amour démesuré pour le vin, qui justifie d'ailleurs son rôle théâtral, le porte à vider plusieurs fois sur la scène son verre et à s'attaquer à une bouteille dont l'auteur précise qu'elle est vide afin d'éviter un enivrement éventuel de l'acteur !²². Par le moyen des avertissements, placés avant le début des scènes, Andreini arrive à en évoquer tant le décor que le ton (sérieux, comique, sentimental, etc.), sans négliger de conseiller au comédien la manière d'exprimer certains sentiments liés aux contenus du texte qu'il va jouer. Lorsqu'au cours du premier acte la protagoniste s'apprête à paraître pour la première fois sur la scène pour vaquer à sa toilette matinale, son entrée est préparée, du point de vue spectaculaire, par quatre esclaves dont la fonction est d'amener les parures nécessaires. Ensuite les mouvements de Madeleine, qui regarde ici et là et qui se tourne vers le ciel, veulent suggérer, avant qu'elle amorce sa tirade, son état d'âme de pécheresse en proie à l'ennui²³.

Seule une analyse ponctuelle et approfondie, élargie à l'ensemble de la pièce, permettrait de donner sa juste valeur à cet emploi habile des didascalies qui, enchaînées les unes aux autres tout au long du texte, font ressortir le projet unitaire qui sous-tend cette mise en scène; offrir au public une histoire de sainteté, mais sous la forme d'un spectacle varié, capable, en même temps, de charmer et d'éblouir, de faire rire et d'inviter à la réflexion. Andreini, qui partage complètement les principes de la poétique théâtrale de son époque, essaie surtout d'impliquer les sens du spectateur et de l'entraîner dans la dimension fictive du théâtre en usant du merveilleux. Il arrive à transformer le péché et le repentir en une machinerie scénique, tellement bien agencée, qui éveille et capture toute attention. Par exemple: le commencement de la scène IV de l'acte II acquiert un ton fabuleux grâce à la didascalie initiale, qui a une fonction précise: rappeler l'énoncé de l'« aparato » initial et créer un nouveau décor. Le lecteur spectateur potentiel est dépaysé et dérouté par l'apparition

pronte, o Vecchiarelle./ Al bel suon di Maddalena / Qui volante / Vien l'Amante, / Già la pania il piè gli affrena, / Al bel suon di Maddalena /...

²² IBIDEM, Act.I, sc.IX, p.38-41 passim : "(Mordacai) ... non vi rispondo / Ch'aride hò sì le labbra / Così il palato asciutto, / Ch'è forza al fin, ch'io beva (Qui pone vin nero entro il bicchiere) ... per la sete / Tutte inferme hò le membra, L'iterar Medicina ancor convienmi. (Qui pon vin bianco nel bicchiere)...A chi hà sete sputare unqua non giova, / Né giova à l'assetato alcun piacere / Porger, se non gli porgi ancor da bere. (Qui beve al fiasco vuoto per non s'imbricare) ... ogni Parvulo / Vuol sempre in bocca il zezzolo./ Quind'io Bambin piagnevole / Vò due mammelle spremere. (Qui con duo fiaschi bee)".

²³ IBIDEM, Act.I, sc.VII, p.28 et suiv.: "Qui li quattro Schiavi, in bacini d'argento, porteranno gli acconciamenti per acconciar la testa a Maddalena la quale, giunta in Theatro, dimostrandosi tutta infastidita, in quà, in là mirando, rivolta al Cielo così dirà. . . "

soudaine de fontaines et jardins, accompagnée par le chant des oiseaux ²⁴. Ce recours au merveilleux de la « machina », qui intègre et amplifie la parole et le jeu théâtraux, trouve son triomphe dans la grande scène finale de l'extase glorieuse et de la mort sainte de Madeleine, semblable à une des ingénieuses « descentes en gloire » à la Torelli. Toute l'emphase et la force du texte sont déjà bien apparentes dans les didascalies qui le ponctuent savamment et qui mériteraient une étude particulière²⁵.

La dernière oeuvre d'Andreini ayant pour sujet Madeleine est aussi sa réussite théâtrale la plus complète; en employant tous les matériaux scéniques à sa disposition et bien conscient de ses moyens d'homme de théâtre chevronné, il n'hésite pas à reposer un des mythes fétiches du théâtre, lieu de toutes les illusions : le pouvoir d'éloigner du réel. Encore une fois, il présente aux spectateurs de son temps, habitués à voir sur la scène Madeleine, l'histoire de cette sainte pécheresse, mais il la métamorphose en action fastueuse, grand spectacle, servi par une mise en scène riche en trouvailles et en métier.

S. FABRIZIO-COSTA

²⁴ IBIDEM, Act.II, sc.IV, p.57 : "s'aprirà il Theatro in Giardino, con fontane, uccelli sù gli arbori finti e, potendosi, far sentir canti d'augelli, con quelli ingegni di terra, con entro acqua, come di quei Cucchi quagliaruoli saria adornamento non poco. Poi al suono della seguente canzonetta Maddalena, Rachel, Iudit, Aron, Lion, il quattro Schiavi raccorran fiori, per lo stesso giardino...".

²⁵ IBIDEM, Act.III, sc.IX, p.137 et suiv.: "*Maddalena di Ciliccio vestita, a piè nudo, scapigliata, cinta di nodosa e grossa fune, nella sinistra mano una testa di morte portando...Ahi, ch'io languisco, ed à Feretri io vado, / Salvami Salvator, ahi, cedo, ahi, cado. / (Subbito Maddalena sarà sollevata da terra con ingegno sotterraneo alquanto in alto e, in quell'istante, duo Angioletti di quà e di là la sosterranno; e, nello stesso tempo, il Theatro deserto asprissimo apparir dovrà),..*".