

LE MAGGIO : UNE FORME DRAMATIQUE DE LA TRADITION POPULAIRE

*Considero i Maggi come
altrettante scintille cadute dal
fuso o dal razzo che espresse e
portò fino a noi l'episodio di
Paolo e Francesca e il
Trovatore... faville nel gran cielo
della poesia popolare.*

Eugenio Montale

Le Maggio dramatique se présente sous la forme d'un spectacle en plein air où texte de base, mise en scène, chant et accompagnement musical constituent une forme originale de la tradition populaire. Ses zones d'activité se trouvent dans l'Apennin toscano-émilien et ligure (provinces de Pise, de Lucques, de Massa Carrara, de Modène et de Reggio Emilia), avec une concentration des formes archaïques en Garfagnana (LU), en Lunigiana (MS) et dans le Modénais. Loin des grandes voies de communication, repliées sur leur organisation en unités paroissiales, ces régions furent longtemps caractérisées par la pauvreté de leur agriculture, essentiellement fondée sur l'élevage pastoral, la récolte des châtaignes et les micro-productions de la petite propriété en faire-valoir direct. C'est dans ce milieu rural que, dès la fin du XVIIIème siècle et jusqu'à la décadence qui le frappa après la seconde guerre mondiale, le Maggio constitua l'expression artistique locale par excellence. Depuis les années soixante-dix, une vingtaine de localités ont repris la tradition et, depuis, elles continuent de représenter des Maggi de production récente, suscitant encore l'intérêt des spectateurs et des spécialistes du théâtre populaire.

Les origines

Si on accepte de reconnaître la racine *mag* (idée de pousser, grandir, d'où *magis*, *maior*), l'origine du terme *maggio* peut être liée au concept de fécondité. Le terme *maggio* est employé dans l'Apennin toscano-émilien pour désigner un arbuste qui produit des fleurs en grappes semblables à celles du genêt. Dans la civilisation agricole archaïque, la vie de l'homme est liée au rythme des saisons et sa survie à l'obtention d'un équilibre minimum entre le milieu naturel hostile et son exploitation. L'arbre finit par acquérir les caractéristiques d'une divinité naturelle. Une des fêtes de printemps les plus anciennes célébrait la déesse Maja ou Majesta (le nom de *maiale* est resté à l'animal¹ qu'on avait coutume de sacrifier en son honneur). Durant les anciennes fêtes du mois de mai comme le Calendimaggio, l'arbre fait également partie du motif nuptial: le fait de *piantare il maggio* au milieu d'une place ou d'une clairière marque le début de la fête et *portare maggio*² signifie, jusqu'au début de ce siècle, porter en procession un arbuste enrubané, *le majo*, devant la maison de la femme aimée ou lui offrir un rameau fleuri pour lui déclarer son amour (de là l'expression *appicare il majo a ogni uscio* autrefois appliquée aux coureurs de jupons). Encore aujourd'hui, les Maggi dramatiques ont presque tous un prologue: un "page" (*paggio*, *nunzio* ou *corriere*), habillé de blanc et couronné de fleurs, ouvre la représentation en chantant la *lode alla primavera*:

*Torna ogni anno primavera,
a fiorir torna la rosa,
ogni giovane va a sposa,
ogni cuor di nuovo spera.* (*Genoveffa di Bramante*, st.2)³

¹ C'était, plus exactement, une truie gravide.

² De cet usage dérive la composition du plus court *Maggio lirico*, ou *Maggio di questua*, exaltation du retour du printemps, que les jeunes gens allaient chanter sous les fenêtres des femmes durant les fêtes du mois de mai et dont ils étaient récompensés par des offrandes comestibles.

³ *Marco Visconti*, *Maggio di Luigi CASOTTI*, a cura di Candida Canozzi, Lucca, 1981.

*Già cinguettan gli uccellini,
Vedi i boschi e i prati in fiore,
è stagione dell'amore,
che mutare fa i destini.* (Marco Visconti, st.2)⁴

La question des Maggi dramatiques, de leurs origines et de leur chronologie a été affrontée au siècle dernier par Alessandro d'Ancona dans *La rappresentazione drammatica del contado toscano*, ensuite insérée dans son ouvrage *Origini del teatro italiano*⁵. Dans le but de justifier les chaînons manquants de ses conceptions évolutionnistes, d'Ancona avance que le Maggio est né de la dramatisation de la *lauda*, comme une forme jumelle et une survivance de la *Sacra Rappresentazione* en milieu rural (les villes ont été plus sensibles au développement du drame classique). Rencontrant les *maggiolate* paysannes, la *Sacra Rappresentazione* aurait donné naissance au Maggio tout en conservant ses intentions religieuses et son mépris des unités aristotéliennes. La deuxième hypothèse est issue du travail plus récent de Paolo Toschi sur les origines du théâtre italien (1948)⁶ qui affronte son histoire du point de vue de l'ethnologie et du folklore, donnant aux rites initiatiques et propitiatoires des fêtes printanières une importance fondamentale. Il renverse la chronologie de d'Ancona et situe l'apparition du "Maggio sacro" dans une phase relativement récente par rapport au "Maggio epico". La présence d'un prologue, les motifs de la bataille et de la lutte entre le bien et le mal dériveraient directement de la conjuration païenne de l'hiver et de l'ancien.

Les auteurs et les sources

Les auteurs des livrets représentés appartiennent au milieu auquel l'œuvre est adressée. Ce sont des agriculteurs, des mineurs, des marbriers, des artisans dotés d'aptitudes poétiques sans avoir reçu de formation littéraire poussée (la plupart d'entre eux n'ont pas pu

⁴ *Genoveffa di Bramante*, a cura di Gastone Venturelli, Lucca, 1981.

⁵ D'ANCONA Alessandro, *Origini del teatro italiano, libri tre con due appendici sulla Rappresentazione drammatica del contado toscano e sul Teatro mantovano nel secolo XVI*, 2° ed., Torino, 1891.

⁶ TOSCHI Paolo, *Le origini del teatro italiano*, Torino, 1955, pp. 442 et suiv.

poursuivre leurs études). Autodidactes, ils n'ont pas toujours ce sens critique qui leur permettrait de distinguer la légende de l'histoire qu'ils rencontrent au fil de leurs lectures. Par le passé, ils oubliaient de signer leurs Maggi ou s'ils le faisaient, la signature ne figurait plus dans les différentes copies du livret, dont on ne conservait que la dernière version utilisée. Parce que c'était l'usage, le copiste pouvait très bien, après avoir modifié quelques strophes, supprimer quelques scènes, introduire des vers d'un autre Maggio, mettre sa propre signature sur le nouveau manuscrit avant de le distribuer aux exécutants. Le Maggio s'élaborait sans cesse, devenant peu à peu une œuvre collective, populaire et anonyme. On ne connaît ainsi les auteurs de Maggi que pour les productions les plus récentes, ou pour celles qui n'ont pas beaucoup circulé, mais ce dernier cas ôte son intérêt au texte, puisque la communauté n'y a pas exercé son goût par la réélaboration collective qui fait le propre d'un tel genre.

Les vieux livrets de Maggi retrouvés se présentent sous la forme de cahiers d'école déchirés et tachés, truffés de fautes d'orthographe et de corrections dans différentes calligraphies, avec des morceaux de papier collés sur le texte. Le copiste cultivé se reconnaît en général à des corrections qui ne modifient que la forme, c'est à dire les incorrections de langue, les vers imparfaits ou les expressions dialectales. Aujourd'hui, le manuscrit original, parfois un texte tapé à la machine et susceptible d'être photocopié plutôt que prêté aux compagnies, est recueilli et conservé avec un soin peu habituel. Cette modification dans la tradition a sans doute pour cause la conscience que le *revival* reste précaire et que les textes produits de nos jours sont peut-être les derniers du genre, mais aussi le grand intérêt que les chercheurs ont manifesté pour les auteurs, devenus, de ce fait, moins effacés dans la production collective et plus soucieux de leur individualité créatrice. La renaissance du Maggio, cependant, ne pouvait que passer par la publication de textes anciens et modernes. En Emilie Romagne, la revue *Il cantastorie* a publié, dès la fin des années soixante, des Maggi en collaboration avec la *Società del Maggio Costabonese* qui a ensuite développé sa propre activité éditoriale. En Toscane, le *Centro per la Raccolta, lo Studio e la Valorizzazione delle Tradizioni Popolari* de la province de Lucques publie un livret pour chaque Maggio représenté, pourvu d'une introduction, d'un appareil critique sur la troupe, l'auteur, les textes recueillis, les problèmes philologiques rencontrés et les critères d'édition.

D'Ancona soutenait que l'imagination des auteurs, comme celle des spectateurs, était nourrie par les légendes chevaleresques et l'histoire

des saints et des martyrs, le patrimoine littéraire du petit peuple au XVIIIème siècle ne se différenciant pas énormément de ce qu'il était au XVème siècle. Mais les auteurs se sont également laissé imprégner par des compositions d'ascendance classique, baroque, arcadique ou romantique (le goût pour les évocations moyenâgeuses vient plus vraisemblablement du XIXème siècle). Quoi qu'il en soit, le patrimoine culturel des auteurs est le fait d'une déformation ou réappropriation de la source littéraire, parfois parvenue jusqu'à eux sous forme de récits populaires ou d'adaptations romanesques. Sophocle, Dante, l'Arioste, Metastase ou Alfieri ne sont plus que des sources d'inspiration capables de faire vibrer l'imagination collective et modifiables à volonté. Les titres des Maggi ne sont d'ailleurs pas perçus comme un aveu de plagiat parce que, d'une part, le public ne connaît pas toujours les sources et que, d'autre part, elles n'ont pas d'importance en soi, dans ce genre. Seules comptent l'histoire racontée et les émotions produites: *Edipo re*, *Conte Ugolino*, *Orlando matto*, *Filippo re di Spagna*, *Antonio Foscarini*, *La forza del destino* côtoient dans la meilleure entente *La caduta di Rodi*, *La strage degli innocenti*, *Santa Uliva*, *Ginevra di Scozia* et *Bovo d'Antona*. Aujourd'hui, un film vu au cinéma ou à la télévision peut faire l'objet d'un Maggio et personne ne se formalisera du manque de fidélité à la source d'inspiration. Peu importe, donc, la nature des sources d'inspiration, seule compte pour ce public la reproduction de critères et de schémas invariables.

Formes et contenus

Les Maggi se composent de vers réunis en stances. Les livrets comprenaient autrefois jusqu'à 400-450 stances, c'est à dire environ l'équivalent de six heures de représentation. Aujourd'hui, les livrets ne contiennent plus que 150 à 200 stances. La diminution de l'attention du public et du nombre des interprètes impose une limitation temporelle de la représentation - elle dure aujourd'hui de trois à quatre heures - et une relative simplification des intrigues. L'auteur n'est pas libre de traiter la forme comme il l'entend, car le genre exige une métrique conditionnée par une forme musicale fixe. Les Maggi les plus anciens sont en quatrains d'octosyllabes à rime embrassée (abba):

*Gallicano: Da gran tempo io serbo in seno
Un ardor per te costante
Ed è giunto il dolce istante*

*Sultano: Che esser lieto posse appieno. (Santa Flavia, st.36)*⁷

Depuis le début de ce siècle, on a eu tendance à remplacer cette *quartina* par une strophe de cinq vers, la *quintina*, préférée par les chanteurs parce qu'elle offre de plus grandes possibilités d'ornementations vocales. Le premier octosyllabe est à rime libre, les quatre autres à rime plate (abbcc):

*Amarano: Troppo breve è questa vita
Pur vissuta nel piacere
Io mi voglio il ciel godere
E di te piango la sorte.*

*Sultano: Temerario a morte a morte. (La caduta di Rodi, st.87)*⁸

De plus, à l'inverse des Maggi anciens, les Maggi modernes possèdent un grand nombre d'*ariette*, quatrains aux vers de sept pieds dont le dernier vers est un oxyton. Les *ariette* rompent la monotonie des récitatifs et soulignent les moments d'intensité émotionnelle:

*Re Filippo: O miei diletti figli
Dove vi troverete!
Per me certo sarete
In mezzo a gran dolor. (Re Filippo d'Egitto, st.127)*⁹

Les *ariette* elles-mêmes sont en concurrence avec des huitains d'endécasyllabes à rimes alternées ou plates, les *ottave*, qui ont la même fonction dramatique. Elles constituent une suspension lyrique de l'action et se prolongent par la répétition des deux derniers vers. Elles servent à mettre l'accent sur les moments de grande intensité émotionnelle. Il n'en existe pas plus d'une dizaine par Maggio mais elles sont particulièrement soignées par les interprètes qui peuvent accomplir des prouesses vocales¹⁰:

⁷ *Maggio di Santa Flavia*, a cura di Daniela Menchelli, Buti-Pisa, 1978.

⁸ *La caduta di Rodi*, di Giuseppe COLTELLI, a cura di Daniela Menchelli, Buti-Pisa, 1978.

⁹ *Re Filippo d'Egitto*, a cura di Gastone Venturini, Urbino, 1974.

*Lisena: Parti scudiero amato e generoso
 lasci nel cuor mio grande tristezza.
 Credevo conquistarti e farti sposo
 Resto delusa e piena d'amarezza.
 Fui vanitosa assai con duro cuore
 Sol perché figlia son d'Imperatore.
 Or parti per cercare il genitore
 lasciandomi sommersa nel dolore.* (Guerrino detto
Il Meschino, st.144)¹¹

Le registre de langage des Maggi se veut littéraire. L'auteur recherche la formulation classisante, le mot précieux et désuet: comme dans les livrets d'opéra, on trouvera les termes *brando*, *germanno*, *donzello* à la place de *spada*, *fratello*, *ragazzo*. Le style est académique, la phraséologie a des teintes épiques, souvent composée de formules toutes faites (*ora tosto partirai*) et de comparaisons consacrées (*tu fossi Achille...*) qui rendent difficiles la datation des livrets. Mais on trouve aussi parmi ces vers solennels, des phrases au style familier, aux termes courants, aux "déficiences" grammaticales et syntaxiques (*quelli alberi, che tu fosti, nessun orecchio non mi sente, ne sia tosto imbavagliata e inel bosco tralasciata*) ainsi que les phénomènes dialectaux les plus courants: dégémination (*publico*, *carieta*), dissilation (*fallo* pour *farlo*), aphérèse (*spezioni* pour *ispezioni*), hypercorrection (*volian*), etc.

Le Maggio s'ouvre par un prologue et finit par un épilogue-envoi (la *licenza*). Du point de vue dramatique, le premier a, entre autres fonctions, celle d'informer le public sur les péripéties que vont vivre les personnages; le second, prononcé par tous les interprètes, sert de "fixation" mythologique et moralisante de l'histoire dans sa fonction d'*exemplum*. La trame est en général très compliquée (bien qu'elle le soit moins qu'autrefois) mais rarement originale, car le public aime à retrouver des circonstances et des expédients connus, conventionnalisés par la tradition. La stylisation est extrême, elle frôle parfois le fabuleux et en récupère les éléments: puissances célestes ou diaboliques, hommes doués de vertus thaumaturges,

¹⁰ Il arrive enfin que le huitain apparaisse sous la forme d'une de ses variante, le sizain, appelé *ottavina*.

¹¹ *Guerrino detto Il Meschino*, a cura di Dino Magistrelli, Lucca, 1985.

sortilèges, prodiges qui accompagnent la naissance des héros, onguents miraculeux, médailles protectrices, armes invulnérables, prophéties et sortilèges sont intégrés aux rebondissements les plus romanesques: déguisements, enlèvements, exposition d'innocents aux bêtes féroces, coups de foudre à la vue de portraits, lettres interceptées, etc.

Les livrets n'ont pas de véritable répartition scénique. Le changement de lieu ou l'arrivée d'un nouveau personnage sont indiqués par de courtes didascalies. Ce n'est que dans les Maggi "contaminés" par le théâtre "littéraire" et souvent représentés sur une véritable scène en milieu fermé (surtout dans l'aire des villes de Lucques, de Pise et de Massa) qu'on trouve une division en actes et en scènes. Toutefois, la description scénique n'est jamais très rigoureuse, car le Maggio est par définition détaché des unités et des principes unificateurs classiques. L'action se passe dans une atmosphère de simultanéité qui exclut le réalisme. Les personnages passent de Paris à Constantinople dans l'espace-temps qui sépare deux strophes. Les péripéties s'étendent sur une durée qui peut atteindre trente ans et plus. Il arrive qu'un personnage qui est un enfant au début de la représentation soit un vieillard lorsque le spectacle s'achève. Tout est raconté, montré selon la ligne cohérente du récit dans un présent qui remplit à la fois la scène et l'esprit des spectateurs (rien ne se passe hors de la scène). De là découlent, sans contradiction avec les habitudes et la structure des anciennes communautés rurales, la longueur des spectacles, la présence de nombreux personnages secondaires et la représentation d'épisodes peu importants pour l'action: on voit toujours les messagers recevoir leur commission, l'accomplir auprès du destinataire et ramener la réponse à l'expéditeur; de même, un personnage ne part jamais sans saluer et n'obéit jamais sans le notifier.

Sesto Fontana¹² a tenté une classification des Maggi par thèmes: il distingue les Maggi "héroïques" des Maggi "historiques" et des Maggi "spirituels", réservant la catégorie des Maggi "mixtes" aux productions qui ne peuvent entrer dans aucune des trois autres catégories. Plus récemment, Anna Barsotti¹³ a distingué deux grands types: la composition "itérée-itinérante", caractérisée par le passage d'un équilibre à un autre après l'intervention d'un élément de

¹² FONTANA Sesto, *Il Maggio*, Firenze, 1964, pp.67-68.

¹³ BARSOTTI Anna, *Il teatro dei maggi in toscana*, Roma, 1983, pp.56-94.

déséquilibre (cas des Maggi biographiques ou hagiographiques) et la composition "centripète-spiroïdale", fondée sur un motif central (celui de la guerre) autour duquel gravitent les épisodes et qui engage tous les personnages. L'interférence entre motifs privés et publics n'est cependant pas exclue. Les éditeurs des textes actuels continuent à définir les Maggi selon des critères thématiques mais sans trop de rigidité.

Dans les Alpes apuanes, un proverbe assez répandu dit que *il Maggio non è bello, se non c'è guerra o duello*. Les faits d'armes et le motif de l'amour impossible, de la fidélité exemplaire à un être humain, à un idéal ou à une religion se mêlent à l'inévitable lutte entre les païens (souvent des musulmans) et les chrétiens. L'intrigue traditionnelle suit, à quelques variantes près, le même schéma: les païens déclarent une guerre injuste aux chrétiens; ces derniers s'arment pour se défendre mais les premiers combats leur sont défavorables; leur princesse est faite prisonnière et doit être exécutée parce qu'elle refuse de renier sa foi; le prince païen tombe amoureux d'elle, il se convertit et reçoit le baptême; le roi païen ordonne l'exécution des jeunes gens, qui n'a pas lieu à cause de la bataille décisive gagnée par les chrétiens; alors le roi païen se suicide en lançant des imprécations contre Mahomet. Lorsque deux chevaliers ennemis se battent, ils le font aussi verbalement et procèdent à l'autoexaltation:

*Artabano: Delle donne il seduttore
cedi l'armi.*

Leonildo: A me ti arrendi.

Artabano: Chi sarà che ti difende?

Leonildo: Mi difende il mio valore.

*Racchiso: A me credi in modo acerbo,
te privar di vita voglio.*

*Tigrane: Or frenar cotanto orgoglio
ben vedrai, pagan superbo.*

*Artabano: Stolto imberbe, in pasto a cani
voglio darti il corpo rio.*

*Leonildo: Non ti può salvar che un Dio
dalle mie robuste mani. (Leonildo, st.204-206)¹⁴*

¹⁴ *Maggio di Leonildo*, a cura di Maria Elena Giusti, Lucca, 1981.

Les sujets strictement religieux ou "dramatiques" (terme employé par les éditeurs) sont moins répandus en Toscane, où l'on préfère les sujets épiques et héroïques. En Emilie Romagne, l'accent est mis davantage sur les drames individuels: le traditionnel chevalier errant, défenseur des opprimés, réapparaît sous la forme du saint martyr dont l'enfance est marquée par une précocité extraordinaire. La figure féminine est particulièrement exaltée (saintes apocryphes comme Santa Flavia, héroïnes poétiques comme Pia de' Tolomei). Une intrigue à étapes met en évidence les tribulations de l'innocente persécutée, exposée à tous les dangers, son inébranlable intégrité l'exposant aux situations les plus pathétiques, jusqu'à sa reconnaissance ou à son retour en grâce.

Les personnages, entiers, sans complexité psychologique, sont des "caractères" ou des "types" plus que des individus. Cette fixité fait abstraction de tout ce qui ne révèle pas immédiatement de l'alternative entre le bien et le mal. Deux groupes s'opposent toujours clairement: celui des tyrans et des vicieux et celui des vertueux et des justes. Chaque histoire est ramenée à ce schémas manichéen: *Il Conte Biancamano*, qui narre la naissance de la maison de Savoie, rappelle certains faits historiques, mais ce qui fut le résultat d'une politique d'alliances devient une manifestation de la volonté divine et l'inévitable victoire du bien sur le mal. Un Maggio qui traiterait de la première guerre mondiale pourrait opposer les Italiens, devenus les bons et les chrétiens, aux Autrichiens, adorateurs d'Allah et destinés à la défaite.

L'archétype du "méchant" est cependant traité de différentes façons. L'implacable vengeance justicière peut être nuancée par la confession et le repentir. Si le Maggio se rattache au genre tragique, la convention de la fin heureuse est scrupuleusement respectée. Ainsi, dans *Paolo e Francesca*, c'est la mort de Lanciotto qui conclut l'action, permettant aux amants de se marier et de vivre heureux. Toutefois, chez certains auteurs contemporains, la tradition côtoie l'innovation. Dans *Marco Visconti*¹⁵, comme dans le roman historique, Bice meurt, mais Marco reste en vie; dans *La regina della Dacia*¹⁶, la mort de l'héroïne, inhabituelle, sublime la figure féminine

¹⁵ *Marco Visconti*, di Luigi CASOTTI, a cura di Candida Canozzi, Lucca, 1981.

et l'amour; dans *La caduta di Rodi*¹⁷, les Turcs sont vainqueurs et s'emparent de la ville tout en laissant à ses habitants la liberté de choisir leur culte et dans *Rossana*, le sultan éclairé renonce à la femme qu'il aime pour sauvegarder la paix générale. Ces deux derniers Maggi sont d'un auteur qui préfère fonder le dénouement de l'intrigue sur la victoire de la raison plutôt que sur celle de la force, sur la persuasion de l'adversaire plutôt que sur sa destruction. Ils ont été représentés par une troupe¹⁸ qui n'aime pas les Maggi guerriers. Il s'agit là peut-être d'exceptions dans la composition des Maggi, mais la tendance pourrait se généraliser. Il est admis que le public préfère l'action à l'étude psychologique et une vision polarisée du monde des Maggi à l'ambiguïté d'une problématique philosophico-morale. Il n'en reste pas moins vrai que, partout, les scènes de guerre ont été réduites pour des raisons plus complexes que la simple diminution du temps de représentation.

La "scène"

A l'origine, le Maggio était représenté au début du printemps (le lundi de Pâques ou le premier dimanche du mois de mai ouvrait la saison) et les représentations duraient jusqu'à la fin du mois de septembre. Aujourd'hui, si elles ont encore lieu le dimanche après-midi ou les jours de fête, elles ne durent plus que de juillet à la mi-septembre. Le spectacle, gratuit, peut être intégré à l'organisation d'une foire ou d'une kermesse durant laquelle on vend à boire et à manger (par exemple, des galettes de farine de châtaignes pour la *sagra del neccio*). Tout se passe en plein air, dans une clairière ombragée ou un pré. Le public s'installe à même le sol ou sur les sièges dont il se pourvoit lorsque le lieu n'est pas aménagé, mais toujours sur 360 degrés. L'espace qui lui est réservé n'implique aucune contrainte: il peut le quitter et y revenir quand bon lui semble. Le cercle des spectateurs délimite lui-même la "scène" (la *pista* ou l'*aia*) où il est implicitement interdit d'entrer. L'absence d'une véritable différenciation matérielle entre le lieu scénique et le public (il n'y a pas de parterre, pas de rampe, pas de rideau ni de "quatrième

¹⁶ *La regina della Dacia*, di Giuliano BERTAGNI, a cura di Daniela Menchelli, Lucca, 1981.

¹⁷ *La caduta di Rodi*, di Giuseppe COLTELLI, op. cit.

¹⁸ Celle de Gallicano, dans la région de la Garfagnana (province de Lucques).

paroi" de la scène) favorise le contact direct entre les différentes composantes humaines du Maggio, qui est, par cet aspect encore, une œuvre chorale.

La fiction scénique est ici très particulière. Si une tente provisoire ou une cabane cache les acteurs pendant qu'ils s'habillent pour le spectacle, les coulisses n'existent pas et le décor à proprement parler reste rudimentaire, à la limite de l'inexistant. L'imagination doit suppléer à la réalité. Sur cette scène multiple où temps et espace sont franchis comme par enchantement, les éléments du décor suivent la même répartition symbolique que dans la trame: deux tables placées aux extrémités du cercle de représentation délimitent les camps adverses (autrefois, on faisait en sorte que le royaume chrétien se trouve à l'ouest et le royaume turc à l'est). En Emilie Romagne, cette disposition se complique: les deux cours rivales topographiquement opposées sont représentées par des tentes de type romain, les troupes se disposent sur les parties latérales du rectangle ainsi formé. L'espace possède d'autres "marquages" plus élaborés qu'en Toscane comme la prison (un box métallique, la plupart du temps), la tour, le château d'un allié, la maison d'un hôte. Pour que l'héroïne puisse se jeter dans un fleuve, on utilise un long coupon de tissu bleu, une barque sans fond que l'on peut faire avancer en y introduisant une jambe permettra aux pirates de fuir dans leur navire, l'échaffaud est rendu par une grande boîte en carton recouverte d'un drap noir dans laquelle le condamné tient une tête en papier mâché qu'il laisse dépasser. Cette recherche visuelle est absente chez les *maggianti* de la montagne toscane: une chaise est un trône, une chaîne une prison, un faisceau de petit bois un bûcher, un journal en feu une ville incendiée, un morceau de tôle sur une chaise renversée le Saint Sépulcre, un peu de vin sur un mouchoir une atroce blessure, des gants sur un plateau les mains que la Vierge rend à l'héroïne amputée.

Les costumes sont la plus grande concession faite au regard. Si le costume féminin est assez sobre (une robe longue en satin, de couleur unie, une couronne ou un diadème en laiton, imitation de l'habillement féminin médiéval), le costume masculin est aussi chargé que caractéristique: de type "guerrier grec", il est composé d'une tunique courte boutonnée dans le dos, d'une jupe portée sur un pantalon qui peut être rendu moins quotidien par un liséré vertical de couleur vive et d'une cape plus longue. Les tissus aux couleurs vives sont recouverts de passements lumineux, en motifs géométriques, de chaînettes, de pompons, de cocardes et de rubans. Autant d'éléments qui rappellent l'arbre décoré des rites agrestes printaniers. C'est en Toscane que les costumes, confectionnés par les acteurs à peu de

frais, sont l'objet de la plus grande inventivité artisanale: les casques à cimier, surmontés d'un panache de plumes et toujours pourvus d'une touffe de longs rubans multicolores, sont fixés sur un support qui n'est autre qu'un casque d'ouvrier recouvert de peinture argentée, les cuirasses écailleuses et étincelantes sont fabriquées avec des fonds de boîtes de conserve. En Emilie Romagne, les couturières des villages cousent des costumes plus raffinés, en velours noir avec des décorations exclusivement dorées ou argentées, les couvre-chefs ressemblent à de vrais casques militaires de gala, les armes sont en métal et grandeur nature. Au contraire, en Toscane, et tout particulièrement dans les régions de la Garfagnana, de la Lunigiana et de la Versilia, le souci de vraisemblance passe au second plan: personne ne s'étonne que le costume ne fasse pas disparaître l'individu-acteur: le col de chemise, le pantalon, la montre ou les lunettes ne sont pas "vus" par ceux qui suivent les gestes du héros antique ou médiéval. Pour habiller les acteurs qui jouent le rôle d'animaux, on a recours à des bleus de travail recouverts d'un peu de laine. Les armes, quant à elles, relèvent d'une stylisation très ancienne qui va de pair avec les gestes presque rituels des duels et des combats: les épées sont de petite taille, en bois peint; les boucliers, en bois eux aussi mais en forme de cœur, de pique (et parfois de croissant de lune pour les guerriers païens), ne dépassent pas les vingt centimètres de diamètre et sont tenus par une sorte de manche fixé perpendiculairement à la surface.

La représentation

La dimension chorale du Maggio est présente dans la préparation même du spectacle. Autrefois, toute la communauté participait au travail de la troupe et le Maggio finissait par devenir l'un des événements les plus importants de la vie du village. Le *capomaggio* ou *campionista* (celui qui garde et remanie le texte original, le *campione* ou *copione*) appelé aussi *guida* (plus exactement, l'organisateur et le metteur en scène) commençaient dès l'hiver à transcrire le texte et à consulter les *maggianti* les plus experts pour le choix des interprètes. Les vieillards, très estimés pour leurs conseils, pouvaient, lorsqu'ils savaient lire, aider les analphabètes à apprendre leur rôle. Les répétitions duraient des mois (une trentaine de répétitions étaient nécessaires à l'apprentissage mnémotechnique des rôles). Elles avaient lieu dans une salle paroissiale ou dans une école, jusqu'à ce qu'on puisse jouer dehors, à la belle saison, ce qui obligeait

les plus jeunes à s'habituer à un public restreint¹⁹. Aujourd'hui, les répétitions commencent vers le mois de février ou mars, la première représentation s'effectuant toujours en été.

Si l'auteur du Maggio à représenter est le principal artisan du *copione*, la tournure du texte est cependant le fruit d'un travail collectif, il commence par une lecture approfondie de la part du *capomaggio*. De cette lecture découle l'adéquation des chanteurs aux rôles. Le principe du vedettariat est inexistant, bien qu'il ne soit pas impossible de trouver des auteurs dont le défaut consiste à créer un rôle plus long que les autres pour leur propre interprétation. Mais l'auteur n'est jamais considéré comme un artiste indépendant; il est un des membre d'une équipe, présent aux répétitions et au spectacle, même lorsqu'il n'est pas acteur. Les acteurs ont le droit de discuter avec lui de leur rôle ou de le faire modifier, car un acteur mécontent de son rôle peut, s'il y renonce, mettre en danger la viabilité du spectacle, déjà largement soumis aux contingences de la vie professionnelle et familiale de chaque membre de l'équipe.

La "hiérarchie" des rôles n'est que le reflet des contenus du Maggio. Elle est mise en évidence avant le début de l'action. Une fois habillés, les acteurs-chanteurs se dirigent en procession vers la scène selon un ordre précis: en tête, le violoniste, sans l'accompagnement duquel rien ne serait possible, jouant le thème du Maggio; derrière lui, le page, qui ouvrira la représentation; ensuite, les Chrétiens par ordre d'importance (le roi, la reine, les princes, les chevaliers, les ambassadeurs, etc.) et les Païens selon le même ordre. La *sfilata* est un très vieil élément du rituel printanier dont les *rogazioni* religieuses (processions champêtres qui se maintiennent dans quelques villages des Alpes apuanes) seraient une dérivation. En Emilie Romagne, la troupe fait encore le tour du village avant d'atteindre la clairière où aura lieu le spectacle. Sur scène, les acteurs poursuivaient ce défilé avec deux tours rituels appelés *tonde*; ils s'arrêtaient ensuite sur un demi-cercle au centre duquel le page chantait le prologue. Si la *sfilata* est encore effectuée, on fait aujourd'hui abstraction des *tonde*: les acteurs se divisent en entrant dans l'aire de représentation et vont rejoindre leur camp pendant que le page seul occupe l'attention.

Le public a une attitude fondamentalement originale. Le Maggio constituait, au début du siècle, une occasion de retrouver parents et

¹⁹ Pour un récit vivant des répétitions, BARONI Leopoldo, *I Maggi* (pref. Eugenio Montale), Pisa, 1954, pp. 87-97.

dirige vers les stands de restauration, on se salue, on bavarde tout en suivant d'un œil ce qui se passe sur la *pista*, on revient au bruit d'une bataille sur le lieu scénique qui est comme délimité par les spectateurs les plus passionnés (assis et attentifs d'un bout à l'autre de la représentation). Mais le public participe aussi à la représentation de façon directe par un processus d'identification naïve et spontanée. Il le fait malgré le manque de vraisemblance dans la fiction scénique. Si on ne pleure plus à chaudes larmes devant les scènes les plus émouvantes, les interventions à voix haute sont fréquentes: elles concernent les prestations vocales des chanteurs, mais aussi le caractère des personnages et les coups de théâtre. Les répliques brillantes qui prèchent pour l'honneur, la pitié ou l'amour reçoivent les mêmes ovations qu'une *ottava* vigoureuse et bien menée. Inversement, des invectives sont lancées à l'acteur dont le rôle est de jouer la vilénie ou le vice²².

Un personnage déterminant a disparu. C'est le bouffon, figure emblématique des anciens Maggi. Il servait à la fois de lien entre le drame et le public tout en assurant la distanciation. Élément dissipateur, il introduisait la force libératrice du rire dans l'atmosphère épico-tragique et se situait à la limite de la représentation et de son objet. Il courait continuellement sur la scène, s'immisçait dans les intrigues, il tapotait débonnairement les bons chevaliers, envoyait des taloches au diable ou à la bête féroce (autres figures démoniaques qui ont disparu), il fuyait devant les guerriers "méchants" qu'il avait provoqués. Le bouffon commentait tout ce qui se disait sur scène, ramassait les fruits que les spectateurs lui jetaient pour apaiser sa faim légendaire, fouettait avec des verges les jambes des audacieux qui osaient franchir le cercle de la *pista*. Son rôle était d'autant plus divertissant qu'il n'était pas écrit et dépendait de la plus libre improvisation. En outre, il faisait contrepoids au personnage idéalisé du page (appelé aussi ange) en exprimant la morale du bon sens frileux et intéressé. Son rôle se prolongeait durant la pause constituée par la *questua* ou *elemosina*. Le bouffon effectuait la quête en chantant des strophes à forme fixe:

*Buffone: Riverenza o miei signori
Io vi faccio a tutti quanti*

²² C'est en Garfagnana que nous avons enregistré les apostrophes les plus colorées: "Mostro, vergogniti!", "Eh, ma, verà il diavol a portatti via!", "Ti ni sta ben, mascalzon!", "Canti ben, ma sei un rospo!".

*Date un soldo per i pianti
Per cagion dei miei dolori.*

*Come fiocca la palanca
Pare neve in mezzo inverno
Benedetta sia in eterno
Quella man che non si stanca.*

*(Le furie di Olinto,
st.90-91)²³*

Aujourd'hui, ce sont des personnages "positifs", sympathiques aux spectateurs, qui passent dans le public avec un casque de guerrier, pour recueillir les dons destinés à payer le souper auquel la troupe, non rémunérée, a droit après le spectacle. La quête peut aussi être faite à la fin du spectacle lorsqu'il se prolonge avec la danse guerrière appelée *moresca*. Plusieurs guerriers chantent alors ces vers traditionnels, où réapparaît l'élément comique:

*Primo cantore: Donne deh non vi rincresca
un cinquin per la moresca.*

*Secondo cantore: Forse lui non lo vuol dire
date pure dieci lire.*

*Terzo cantore: Ma se lui non è contento
date pure fino a cento.*

Chant, musique et jeu scénique

Les *maggianti* (également appelés *cantamaggio*, *maggisti*, *maggiarini*) sont tous des connaisseurs de la tradition, ils viennent souvent de familles qui lui ont fourni des générations de chanteurs. On peut même dire que seul peut devenir un vrai *maggiante* celui qui, outre ses qualités vocales, possède une oreille accoutumée dès l'enfance aux figures sonores si particulières du Maggio. A l'origine,

²³ *Le furie di Olinto*, elaborato da Andrea BERTEI, Lucca, 1986. Pour la ree présentation d'1986, le rôle du bouffon n'a pas été attribué; ces strophes sont précédées d'un astérisque dans le vieux manuscrit.

tous les rôles étaient chantés par des hommes et les plus jeunes, affublés de perruques, interprétaient les rôles féminins. Ce n'est que vers 1920 que les femmes, passant outre les principes de respectabilité, purent faire partie des troupes, même si elles étaient exclues des banquets de fin de représentation ou de fin de saison. La voix reste le critère de sélection car elle doit être juste et assez puissante pour être entendue dans un lieu sans résonance et peu silencieux.

Le Maggio de la province de Reggio Emilia développe des phrases musicales fondées sur le répertoire mélodramatique du XIX^{ème} siècle et les motifs instrumentaux rappellent la valse, la polka et la mazurka. L'accompagnement y est composé d'un accordéon, d'une ou deux guitares et d'un violon. Ce petit orchestre intervient entre chaque strophe, comme c'était le cas au sud de l'aire toscane du Maggio où le chant semble également avoir subi une évolution par "contamination" (de la *lauda* et de la *romanza* plus anciennes). Dans les Alpes apuanes, où le chant perpétue des modèles plus archaïques, seul le violon est admis comme accompagnement, donnant le ton et servant à *tenere le voci insieme* (on dit qu'il ne faut pas *andare fuori di violino*), car les voix des chanteurs appartiennent à toutes les échelles possibles. Le motif musical du chant, fait de mélodies assez discontinues, y est beaucoup moins *cantabile*: les altérations chromatiques sont nombreuses, avec un net contraste entre notes longues et notes brèves.

Le rythme et les mesures ne sont pas clairement définis, ils se mêlent et, à la lecture de la transposition sur partition, ne laissent apparaître aucune structure. L'impression générale est celle d'un chant assez peu consonnant, presque oriental, dominé par une broderie d'ornementations aux valeurs temporelles peu équilibrées autour de quelques notes principales. En fait, le Maggio ne lie les chanteurs à aucune transposition musicale écrite. Pour eux comme pour les musiciens autodidactes (spécialistes de la *sviolatina* ou *sonatina* de rigueur), tout est question d'oreille et de reproduction fidèle d'une tradition. Qualifiée de *cantilena uniforme* et de *nenia assai stucchevole* par Sesto Fontana²⁴, la mélodie n'en reste pas moins reconnaissable dans ses variations et fait les délices des auditeurs. Les chanteurs et les musiciens reprennent sans cesse le même thème dans les récitatifs constitués par les *stanze* (le chanteur peut commencer la *stanza* comme il l'entend mais le deuxième et le quatrième vers ont une forme fixe). Le thème se modifie lorsque le type de vers et de

²⁴ FONTANA Sesto, *Il Maggio*, op. cit., p.94.

strophe change, c'est à dire lorsqu'il y a passage de la *stanza* à l'*arietta* ou à l'*ottava*, sorte d'aria plus lent, plus mélodique mais aussi plus ornementé (le premier vers seulement doit toujours être chanté de la même façon).

Cette forme permet aux chanteurs d'être musicalement autonomes et de concentrer leurs efforts sur la mémorisation du texte et la mise en scène. Le *capomaggio* ou *guida*, lors de la représentation, a un rôle de premier ordre. Il est sans cesse présent sur scène, en habits civils, le livret à la main. Sous le regard de tous mais comme invisible, il suit pas à pas les exécutants, s'agenouille ou se relève avec eux pour leur souffler leurs répliques (on l'appelle aussi, pour cette raison, *leggitore* ou *indettatore*). C'est lui qui veille à ce que les guerriers soient correctement placés pour les combats. Les duels et les batailles s'effectuent selon des critères de symétrie et de classement des personnages par ordre d'importance. Les combattants se tiennent face à face presque sans bouger. L'art du *maggiante* guerrier (qui peut être aussi une femme) réside dans son habileté à mener un combat: le bruit sec des épées et les boucliers entrechoqués ponctuent la fin du deuxième vers de la *stanza*; le duel véritable n'a lieu qu'à la fin de la strophe, en figures codifiées et par petits coups très rapides qui soulignent le discours rythmique des instruments de musique. En Emilie Romagne, la facilité rythmique et musicale permet de soigner la chorégraphie des batailles: les mouvements sont amples, les sauts accompagnent le choc des grands boucliers en métal.

La gestualité générale des acteurs se caractérise par l'emphase et la répétitivité. Partout, le *maggiante* chante les deux premiers vers de la *stanza* sans bouger. Pendant que le violon joue sa *sviolinata*, il fait quelques pas, l'air très concentré, puis revient chanter les vers suivants. Les genoux sont souples, les mains animées, les mots *onore* ou *vendetta* accompagnés d'un appel du pied à l'ancienne. Dans le jeu scénique comme dans les décors et les costumes toscans, les exigences d'une fiction parfaite ne sont pas respectées. Les acteurs, ne sortant jamais tout à fait de leur personne, hésitent en général à toucher le sol, même lorsque les didascalies indiquent la chute. On fait alors appel aux *servi* ou *aiutanti di scena* qui s'occupent de disposer les maigres éléments du décor sur scène mais aussi d'apporter une chaise à l'acteur titubant pour qu'il puisse "mourir" décemment. Un autre individu parcourt l'espace scénique sans gêner le moins du monde le public: c'est le *mescitore di vino* qui, une fiasque et un verre à la main, est chargé d'adoucir et de rafraîchir les gorges sèches.

Jusqu'à l'immédiat après-guerre, le motif de la lutte était exacerbé dans la danse de l'épée appelée *moresca*, exécutée à la fin du Maggio toscan comme clôture spectaculaire. Combat propitiatoire et dramatisation de la fête de mai, la *moresca* rappelle le modèle agonistique en donnant aux *mori* la valeur des anciennes figures démoniaques. La *moresca* est indépendante de la trame du Maggio représenté et requiert la présence d'acteurs/danseurs (toujours des hommes) qui ont une grande maîtrise du maniement de l'épée de bois et du petit bouclier. Elle dure jusqu'à quinze minutes, accompagnée par un violon jouant une marche (*entrata*) qui évoque la procession initiale du Maggio. Les guerriers se placent en cercle et doivent croiser le fer simultanément avec leurs voisins, en sautant pour effectuer des rotations complètes et se battre, de face, puis de dos, avec chacun des voisins. Les figures du combat sont au nombre de sept. Un guerrier, au centre du cercle, scande leur nom (*moresca - puntata - a terra - in alto - strusciata - parata - moresca*) et, pour chacune des figures, les chiffres de un à sept, dont les trois derniers sur un rythme plus rapide. Aujourd'hui, cette danse ne survit plus que dans quelques rares villages ou comme manifestation folklorique coupée de son contexte (celui du Maggio). Le Maggio s'achève par un chœur qui mêle peu à peu les acteurs au public: chanteurs, metteur en scène, serviteurs de scène, verseurs de vin et même anciens *maggianti*, trop vieux pour soutenir vocalement un spectacle entier, se rassemblent pour chanter les dernières strophes du livret.

Déclin ou renouveau?

La production des Maggi a été très intense jusque vers 1950, mais à partir de cette période, elle a subi une interruption quasi générale d'environ vingt ans. Les bouleversements économiques d'après-guerre, l'arrivée de nouveaux moyens de transport, l'émigration des montagnards vers les villes et vers l'étranger ont émietté l'homogénéité du milieu socio-culturel où vivait la tradition du Maggio. Les jeunes gens, pour qui le bouquet de fleurs de fenouil avait perdu sa raison d'être, y virent l'image d'un monde arriéré et patriarcal, quand ils ne le dénoncèrent pas comme le symbole d'une oppression sociale et morale. La tradition semblait toutefois plus assoupie que morte: à chaque repas de fête, quelqu'un entonnait une strophe et parfois, après les applaudissements des convives, une autre voix lui répondait comme en tenson. Si les enfants n'avaient pas une expérience directe du spectacle, ils savaient jouer à la *moresca* et connaissaient ces chants particuliers, avec leur mélodie, leurs

intonations, leur langue et jusqu'à des ébauches de gestualité dramatique.

C'est grâce à l'action de chercheurs passionnés que les textes des Maggi oubliés dans les greniers purent être recueillis, étudiés et imprimés. Les premiers balbutiements du renouveau commencèrent alors. De 1974²⁵ à 1978, dans le cadre de colloques sur les traditions populaires (Urbino, Montepulciano, Buti), quelques extraits de Maggi enregistrés ou filmés auprès des rares troupes encore existantes ou à peine reconstituées ont fait connaître le phénomène à un public d'universitaires quelque peu étonnés. Presque simultanément, les municipalités encouragèrent les initiatives locales jusqu'à la Rassegna Nazionale de 1979 (province de Lucques). L'idée de contribuer à la continuité du Maggio à l'aide de festivals organiques naquit à cette période: on publia des calendriers annuels des spectacles avec une carte des villages où les Maggi sont représentés, et, pour chacun d'eux, une édition critique des textes utilisés. Lors des premières représentations, un certain intérêt se manifesta dans le milieu journalistique, et la télévision (Canale primo) diffusa même une série de documentaires sur le théâtre populaire toscan. Dans la province de Reggio Emilia, quelques groupes s'étaient organisés puis dissouts durant les années cinquante, mais dès 1962, la localité-bastion de Costabona reprit la tradition, alors qu'en Toscane, seulement trois troupes (deux en Garfagnana, une en Lunigiana) proposaient, mais pas toutes les années, quelques représentations. Aujourd'hui, une vingtaine de localités sont concernées par le phénomène.

Toutefois la nécessité d'une diffusion écrite semble être le signe d'une renaissance éphémère. La vitalité des troupes reste aléatoire, car elle ne dépend souvent que d'une personnalité dynamique ou de la présence d'un musicien. En fait, la coupure de vingt ou trente années de silence semble avoir été fatale pour la zone des Maggi. Le spectacle, même s'il est effectif, n'a été "récupéré" dans la culture et la vie des villages que comme un fait marginal, une curiosité, voire un exotisme. Le spectacle attire un public disséminé et assez homogène: la tranche d'âge des membres actifs a pour limite inférieure les quarante ans, car ceux qui trouvent un véritable plaisir à la représentation sont des anciens *maggianti* ou certains de leurs enfants. En 1986, une expérience nouvelle a été tentée par l'institutrice et les élèves enthousiastes de l'école de Sillico (Versilia). Un Maggio a été monté mais il s'agissait, en quelque sorte, d'une transposition trop

²⁵ En 1974 est également publié le disque sur le Maggio chez Albatros.

"culturelle" de la tradition populaire (emploi de flûtes, recherche de vraisemblance dans les costumes). En Emilie Romagne, les jeunes gens sont plus nombreux dans des troupes qui, chaque année, créent des Maggi dans plusieurs localités (régions de Reggio et de Modène) avec une vitalité surprenante. Le problème principal reste cependant celui de savoir si le Maggio se maintiendra ou s'il tendra à devenir un fait purement folklorique. Reparu grâce à une intervention extérieure, sa survie ne peut être assurée que si elle répond à l'attente des communautés intéressées et seulement par leurs membres.

Lucie COMPARINI