
De *La gastalda* (Bettinelli, 1753) à *La locandiera* (1753) : pour une ébauche du *generico* de Maddalena Marliani

Cécile Berger

🔗 <http://interfas.univ-tlse2.fr/lineaeditoriale/2141>

Référence électronique

Cécile Berger, « De *La gastalda* (Bettinelli, 1753) à *La locandiera* (1753) : pour une ébauche du *generico* de Maddalena Marliani », *Line@editoriale* [En ligne], | 2023, mis en ligne le 21 février 2024, consulté le 23 février 2024. URL : <http://interfas.univ-tlse2.fr/lineaeditoriale/2141>

De *La gastalda* (Bettinelli, 1753) à *La locandiera* (1753) : pour une ébauche du *generico* de Maddalena Marliani

Cécile Berger

PLAN

Un répertoire et un portrait d'actrice : Maddalena Marliani
La gifle et le rire

TEXTE

p. 86-103

- 1 Rappelons brièvement le contexte dans lequel s'inscrit le parcours de Maddalena Marliani. Nous sommes au théâtre Sant'Angelo, théâtre où par excellence Goldoni amorce la synthèse entre le texte de l'auteur imposé à l'acteur et la construction des personnages de ses comédies d'après la personnalité des acteurs à disposition¹. Dans cette période du contrat avec Medebach, entre 1750 et 1753, faite d'ajustements permanents entre comédie de caractère (*La serva amorosa*, 1752²) et *topoi* de la *commedia dell'arte* (*La gastalda*³, *I puntigli domestici*⁴), s'accomplit la rencontre de l'auteur avec les acteurs de la compagnie Medebach, telle que la définit Siro Ferrone :

tutta la produzione di Goldoni può essere letta come un vasto *atelier* sperimentale ed ogni sua commedia come il perimetro effimero di quel laboratorio all'interno del quale gli attori sono costretti ad oltrepassare i contorni e i confini dei ruoli consueti⁵.

Un répertoire et un portrait d'actrice : Maddalena Marliani

- 2 Les comédies du Sant'Angelo où est impliquée Maddalena Marliani⁶, de *La gastalda* jusqu'à *La locandiera*, permettent de reconstituer non seulement le répertoire d'une Corallina en constante évolution dra-

maturgique, mais aussi la technique de l'actrice fondée, jusqu'à sa consécration en 1753, sur des traits propres à sa personnalité, en forme de conciliation⁷ entre un théâtre de plus en plus « de caractère » et l'héritage des techniques *dell'arte*. La confrontation horizontale et chronologique des comédies du cycle de Corallina tend à prouver qu'il existe une sorte répertoire de l'actrice où Goldoni ne cesse de puiser, jusqu'à la sublime *Mirandolina*, utilisant ce mécanisme d'horloger remonté à l'infini dont parle Laura Riccò : « si ricordi che dal suo "baule" Goldoni estrae sempre gli stessi ingranaggi, ma li monta in "orologi" diversi »⁸. Il faudrait bien entendu explorer l'intégralité de ces comédies, ce qui permettrait de reconstituer le « generico »⁹ de l'actrice. Mais ici quelques exemples suffiront à indiquer la pertinence et l'intérêt d'une telle recherche qui s'avère une entreprise minutieuse et de plus longue haleine.

- 3 Pressentant les grandes qualités de l'actrice, Goldoni lance et forme Corallina-Marliani dès le personnage de Foresta dans *Il Moliere* (Turin, août 1751)¹⁰ où le personnage éponyme, pour jouer un tour à l'hypocrite Pirlone, songe alors à elle par cette métaphore fortement méta-théâtrale : « un'invenzion bizzarra or mi è venuta in testa, E basta mi secondi con arte la Foresta. Vedrò di lusingarla, le darò l'istruzione, E in questa casa io stesso tornar farò Pirlone »¹¹. Il s'agit bien en effet d'instruire Foresta-Marliani, mais en ménageant toutefois la *prima donna* Teodora Medebach-Rosaura¹². Aussi, à la fin de *La gastalda*, dédiée à la Marliani, Goldoni fait-il dire à Corallina : « andemo donca, andemo siora Rosaura. E la sappia che siben che de gastalda son diventada parona [...] no mi lascerò insuperbir »¹³.
- 4 À l'école de l'expérimental théâtre goldonien, jusqu'à *La locandiera*, le portrait d'une actrice se dessine progressivement, à commencer par les détails physiques. Une insistance particulière est accordée aux yeux ou au regard de Maddalena Marliani. Ainsi, Don Garzia, dans *L'amante militare*¹⁴ :

GAR. In verità non ho veduto una donna, che mi piaccia più di voi (A tutte così) [*da sé*].

COR. Ella mi mortifica.

GAR. Avete due occhi che incantano¹⁵.

- 5 La référence aux yeux de la Marliani est en revanche supprimée dans la version Pasquali de *La locandiera* (« ho certe manierine, [certe occhiatine], certe smorfiette, [che bisogna che caschino, se fossero di macigno] »¹⁶. Ce regard et ses yeux ont pour corollaire l'effet produit en scène par l'actrice, comme le souligne le père de Corallina (Brighella-Giuseppe Marliani, son mari à la ville) dans *La figlia obbediente* (1752)¹⁷, qui fait d'elle cet éloge méta-théâtral comme « ballerina »¹⁸, à un an seulement de *La locandiera* :

Oh! Arlecchin, se ti vedessi che figura che fa le mie vissere sul teatro!
Oh che roba! I omeni i casca morti co i la vede; i se butta fora dei palchi. Un sora l'altro; casca el teatro, el precipita. No se pol star saldi¹⁹.

- 6 La vivacité des yeux de la Marliani et sa grande présence en scène sont confirmées par Antonio Piazza en 1771 : « la vivezza degli occhi, che brillano in fronte »²⁰, détail rappelé à maintes reprises également dans *La gastalda* (« ha due occhi che son due disastri »²¹). À ce stade, l'Olivetta de *La figlia obbediente* n'est déjà plus la « serva » méta-théâtrale de Teodora Medebach, alias Rosaura. La Marliani entame déjà son ascension « sociale » progressive dans la troupe, en « ballerina » parvenue dans cette scène significative où elle apparaît couverte de bijoux :

Brighella ed Olivetta in abito di gala, con due ballerini che le danno braccio; e detti.

OLIV. Serva di lor signore.

ROS. Olivetta, vi riverisco. Ben ritornata.

OLIV. (Olivetta! Crede ch'io sia ancora una serva) [*da sé*].

- 7 Brighella-Giuseppe Marliani conclut d'ailleurs la scène par une réplique qui anticipe l'irrésistible progression de l'actrice : « Bagattelle, védela, bagattelle. La vederà po' col tempo »²². La vivacité du regard dénote aussi son intelligence car la femme Marliani est aussi une « femmina più accorta di molte altre », dotée d'une grande « prontezza di spirito » selon les mots mêmes de Goldoni²³. Et du côté de l'actrice, son aptitude à l'improvisation verbale et à l'art de la répartie apparaît comme un premier trait caractéristique avec pour conséquence « un possesso di scena, che la rende padrona di tutto » (A.Piazza)²⁴.

8 Seconde caractéristique essentielle de la Marliani, son aptitude à la transformation :

[...] è capace di tutto. Nel serio, nel ridicolo, nel feroce, nel patetico, a meraviglia ella riesce, trasformandosi così bene, a tenore delle parti ond'è incaricata, che l'arte in lei sembra natura »²⁵

9 si bien que – troisième caractéristique – la Marliani sait feindre la sincérité de façon magistrale²⁶. Or, en lui dédiant entièrement *La gastalda*, véritable *pre-scenario*²⁷ de *La locandiera*, Goldoni valorise, autant qu'il la met à l'épreuve, l'actrice en chacune de ces trois qualités. Tout d'abord, il est notable que Goldoni l'y confronte en « duo » successivement à l'intégralité des « ruoli » de la compagnie Medebach, autrement dit à toute la hiérarchie de la troupe du Sant'Angelo²⁸, excepté à la 1^o donna (Rosaura-Teodora Medebach) avec laquelle, nous l'avons dit, l'enjeu est aussi en partie concurrentiel.

10 Néanmoins, dès cette première Corallina du cycle dédié à l'actrice, Goldoni n'a de cesse de lui créer un rôle qui se fonde, mimétiquement, sur son « eloquenza fiorita, che all'improvviso le mette in bocca le parole più scelte »²⁹. La Marliani, « gran parlitrice aggiustata e concettosa. Motteggiatrice vivace qual'era » laisse tout interlocuteur assuré « di restar seco perdente nell'aringo delle scene »³⁰. Dès *La gastalda*, le texte paraît suivre une mimésis de l'improvisation d'éloquence propre à l'actrice. Il suffit de s'attarder sur les duos en forme de joute verbale (11 sur les 17 où intervient Corallina³¹) pour s'apercevoir que cet art spirituel et rhétorique, qui s'adapte impitoyablement à son interlocuteur pour le mettre scéniquement à terre, est récurrent chez Corallina, notamment avec les « ruoli » qui socialement – dans la pièce – ou hiérarchiquement – dans la troupe –, lui sont supérieurs.

11 Par exemple, dans le dialogue Ottavio-Corallina (I,3), Corallina redouble d'esprit rhétorique pour affronter Ottavio. Elle se risque à jouer sur les mots, puisant dans la réplique de son adversaire-interlocuteur ce qui va lui servir soit d'impertinence, soit à minimiser habilement l'offense verbale :

COR. Oh, e sì son innocente come l'acqua.
OTT. Come l'acqua dei maccheroni.

COR. Oh giusto, quell'acqua che vususstrissia se lava el viso.

OTT. Siete un'impertinente.

COR. Dasseno? No me cognosso miga, sala. Ho gusto che la me l'abbia dito, che da qua davanti me saverò regolar ».

- 12 Par cette dernière réplique, Corallina fait amende honorable en feignant de reconnaître qu'elle est allée un peu loin, mais cela n'en signifie pas moins, méta-théâtralement : « vous faites bien de me le dire, je ne savais pas que j'avais ce talent d'impertinente, aussi à l'avenir m'en servirai-je dans mon art », conclusion à laquelle elle arrive par ailleurs à la fin de la scène où elle s'en félicite : « son dretta la mia parte. Della lingua e dei occhi faccio quello che voggio » ³².
- 13 La seconde qualité citée précédemment - l'aptitude à la transformation - se manifeste aussi déjà clairement dans *La gastalda*. Dans la scène (I,10), pour se moquer de ce « pazzo » de Lelio, Beatrice ³³ impose, à l'impromptu, à Corallina de se faire passer pour Rosaura ³⁴ en une brève aparté (il vous prend pour la fille de Mr Pantalon, confortez-le si vous voulez vous amuser) et Beatrice applaudit alors, par un « oh bellissima » en aparté, à la répartie « improvisée » de Corallina : « LEL. Signora permetta che io consacri la longitudine del mio rispetto alla profondità del di lei merito. COR. Cara ela, se la me parlerà in volgar, ghe risponderò » ³⁵. La suite de la scène est un morceau de bravoure, entre Lelio qui déclare immédiatement sa flamme, et Maddalena Marliani-Corallina à laquelle Goldoni confie en quelque sorte le rang de 1^o donna, le temps d'une parodie de « scena di maniera » (uomo prega / donna scaccia ³⁶), déformée en « uomo prega / donna schernisce ».
- 14 Enfin, l'art du mensonge avec un air de vérité est la troisième technique, présente dans *La gastalda*, et caractéristique de l'actrice. Dans la scène (I,2), la « fumée » sert à Corallina de subterfuge-mensonge pour détourner Ottavio de la critique qu'elle lui adresse ironiquement (« Oh che fumo! ») alors qu'il vient de se vanter d'une imaginaire légion de serviteurs. Pour dissimuler son ironie impertinente, Corallina ajoute alors : « I fa lissia, sala, vien un fumo che no se pol star » ³⁷, puis « sto fumo me fa pianzer i occhi », diluant le « che fumo » ironique initial dans le prétexte de la fumée dégagée par la lessive toute proche ³⁸. Or, dans *La locandiera*, Mirandolina passe par le même subterfuge mais avec un net affinement de l'art du mensonge, pui-

sque le prétexte de la fumée dans les yeux lui sert alors de fiction du mensonge au coeur de la sincérité feinte. En effet, à la scène (II,17), Mirandolina s'arrange pour que le mensonge de la fumée dans les yeux soit pris pour tel par Ripafratta, c'est-à-dire comme un masque de fiction, puisqu'elle sait d'une part que le Cavaliere pense que les femmes ne sont que fiction patente³⁹ et d'autre part qu'il la croit différente, donc sincère, depuis la scène (I,15)⁴⁰.

- 15 À la scène (II,17) les larmes de Mirandolina sont donc de « finta sincerità », puisqu'elle feint la tristesse de le voir quitter l'auberge au moment où il demande sa note, pressé qu'il est de partir par peur d'être amoureux. Elle s'arrange alors pour que sa fiction (le mensonge de la fumée dans les yeux) soit visible et décelable. Pour le Cavaliere, la fumée dans les yeux est forcément une « vraie » fiction (« arte sopraffina ») masquant la « fausse sincérité » : Mirandolina est triste de me voir partir, elle est donc amoureuse, ce que l'évanouissement (« finta sincerità ») finira de lui prouver, et de confirmer définitivement l'avis d'A.Piazza qui ne trouva jamais « chi sapesse meglio di lei dire la bugia con aria di verità »⁴¹. Nous avons enfin établi un tableau récapitulatif⁴² des similitudes qui font de *La gastalda* une sorte de *ante copione* de *La locandiera*, où la relation méta-théâtrale de Corallina avec le personnage de Lelio paraît anticiper nettement le lien drammaturgique du duo Mirandolina-Ripafratta.

La gifle et le rire

- 16 La gifle dont Corallina gratifie Lelio à deux reprises dans *La gastalda* semble préfigurer l'anéantissement de Ripafratta par Mirandolina armée de son fer à repasser, mais pourrait bien être aussi celle de Goldoni au « vecchio teatro » incarné par Lelio. Ce dernier, qui tombe amoureux de Corallina au premier coup d'oeil (I,10), n'est qu'en apparence l'antithèse du Cavaliere misogyne : il n'en est toutefois que l'ombre inversée, un mauvais « innamorato » qui n'est autre qu'un misogyne incompetent⁴³ avec les femmes. Par exemple, éconduit par Corallina dans la scène (III,6), il tente de la convaincre à l'aimer de force (« LEL. Mi volete voi bene? COR. Gnente affatto. LEL. Pazienza, vi amerò disamato ») et finit par la traiter de « carogna », ce qui lui vaut, de la part de Corallina, une gifle assortie d'un « pezzo d'aseno imparé a parlar ». Et lorsque Pantalone lui fait remarquer que l'on ne

fait pas de telles « insolenze » (...) « a una putta civil » (III,7), Lelio se justifie en parfait misogyne qui n'aurait rien à envier à un Ripafratta : « quando le donne non mi vogliono, la dico per energia, per entusiasmo di colica »⁴⁴. Cette réplique, deux ans avant *La locandiera*, semble illustrer par anticipation l'étonnement de Mirandolina : « Povere donne! che cosa le hanno fatto? Perché così crudele con noi, signor Cavaliere? »⁴⁵. Belle symétrie dramaturgique pour le 3^e innamorato Luzio Landi, car Lelio est un *innamorato* tellement incompetent qu'il en devient misogyne, tandis que le Cavaliere est un misogyne tellement incompetent dans sa propre misogynie, qu'il sera facile à Mirandolina de le transfigurer en parodie d'*innamorato* pathétique.

- 17 La seconde gifle (*La gastalda*, III,14) est administrée par Corallina à un Lelio qui, même rejeté, continue sa « scena di maniera » façon « uomo prega » vulgaire et machiste (« accostatevi al viril sesso » insiste-t-il) tandis que Corallina l'éconduit en préfigurant Mirandolina : « crepa » [« schiatta, impara a disprezzar le donne », ajoutera Mirandolina⁴⁶]. Or, Lelio est aussi celui qui reçoit ces gifles tout en restant indifférent (« El xe forte a dir quella bella parola, e tior su delle sleppe »⁴⁷ commente alors Pantalone), de la même manière que Ripafratta feindra l'indifférence à la fin de *La locandiera* en niant être tombé amoureux, quitte à déclencher un débat animé sur le sujet entre le Conte, le Marquis et Mirandolina⁴⁸. Or tandis que l'un (Lelio) reçoit une gifle mais s'échine néanmoins à débiter de belles paroles d'amour, l'autre (Ripafratta) se traîne aux pieds de Mirandolina (« vi stimo, vi amo, e vi domando pietà »⁴⁹) mais nie ensuite être amoureux. Ainsi, l'interprétation du rôle d'amoureux est perçue comme défailante tant chez Lelio que chez Ripafratta puisque ce qu'ils montrent ne coïncide pas avec ce qu'ils déclarent. Une telle défaillance a pour effet de mettre d'autant plus en valeur le jeu d'actrice de Mirandolina-Corallina, en pleine maîtrise de son jeu et de sa fiction de sincérité.

- 18 Plus encore, la scène (I,10) de *La gastalda* où Beatrice fait passer Corallina pour Rosaura aux yeux de Lelio ressemble à une préparation parodique des scènes du fer à repasser où Ripafratta serait alors ce neo-Lelio pathologique dont Luzio Landi était d'ordinaire l'interprète⁵⁰, un *innamorato* issu du théâtre *dell'arte*, qui ne sait pas aimer si ce n'est de façon outrée. Il s'agit encore d'une scène parodique des habituelles scènes topiques de l'Arte « uomo prega / donna scaccia » où Corallina non seulement repousse Lelio mais tourne

aussi en dérision (sur le plan méta-théâtral cette fois) chaque réplique « di maniera » de Lelio, faisant mine de ne pas comprendre sa rhétorique absurde qu'elle semble juger digne du siècle précédent : « LEL. la pulsazione del petto. COR. La pulsazion? Mi no la intendo. LEL. La pulsazione riverberata del martello de' vostri lumi »⁵¹.

- 19 Le dialogue « di maniera » d'amoureux devient alors « la femme se moque / l'homme supplie ». La scène suit néanmoins un protocole topique précis : les supplications de Lelio, puis Corallina qui le repousse en se moquant – avec grande vivacité rhétorique – de ses « concettismi », et enfin la métaphore filée de la blessure faite au cœur de Lelio dont Corallina devrait être le cataplasme.
- 20 Or, la scène est fort similaire aux scènes du repassage (*La locandiera*, III,2-6) où le Cavaliere se déclare à Mirandolina. Elle y réussit à le transformer, de misogyne qu'il était, en *innamorato* pathétique, proche de ce « sior prototipo » qu'est Lelio dans *La gastalda*. Au III^e acte, l'invitation faite à Mirandolina à venir dans sa chambre « veniteci cara, che vi chiamerete contenta » (III,4) est aussi peu raffinée que celle de Lelio dans *La gastalda* (« accostatevi al viril sesso » III,14). Mais Mirandolina le pousse aussi au même *concettismo* que Lelio : à peine vient-elle de le brûler avec le fer, que le Cavaliere réagit : « questo è niente. Mi avete fatto una scottatura più grande. MIR. Dove, signore? CAV. Nel cuore »⁵². Ajouterait-il que l'amour de Mirandolina doit lui servir de cataplasme, et il serait alors la copie conforme du Lelio de *La gastalda*. Les réactions de Mirandolina sont d'ailleurs très similaires à celles de Corallina face à Lelio : « Sior prototipo caro, mi no so cossa far de elo » (*La gastalda*, III,14) et « di lei non posso far capitale di niente (stirando) » (*La locandiera*, III,6)⁵³.
- 21 Dans son mépris ironique de cet *innamorato* topique qu'elle a réveillé chez le Cavaliere, Mirandolina se distingue toutefois de Corallina par son rire, qui accentue encore le fossé existant entre lui, figé dans son nouveau rôle et elle, au contraire, flexible, et s'en retournant dans son « rôle » : une « servetta » et non une « innamorata ». Le rire de Mirandolina semble être propre à la Marliani⁵⁴, symptôme de sa maîtrise de la fiction par une mise à distance du rôle qu'elle joue⁵⁵.
- 22 Le rire de Mirandolina ponctue les scènes du repassage, des scènes (III,2) à (III,6). Mais de quoi rit Mirandolina? Elle rit parce que le Cavaliere se met à jouer cet *innamorato* topique, venu de la *commedia*

dell'arte, tel le Lelio de *La gastalda*. Autrement dit, dans cet affrontement d'acteurs que n'est autre *La locandiera*, Mirandolina rit du mauvais goût qu'a le Cavaliere de retomber dans les vieux *topos* rhétoriques des scènes de genre de la *commedia dell'arte*, ponctués chaque fois d'une didascalie indiquant son éclat de rire. Un seul exemple suffira. Alors qu'elle vient de le brûler, avec le fer à repasser, le Cavaliere réplique par la métaphore filée de la « *scottatura più grande [...] nel cuore* », Mirandolina éclate de rire, un peu comme si elle se moquait de son jeu outré de 1^o *innamorato* qui s'engouffre tête baissée dans la scène « *uomo prega / donna scaccia* » où elle l'a poussé, en ce rôle topique en lequel elle a réussi à le métamorphoser, lui le 3^o *innamorato* de la troupe Medebach. D'ailleurs, il ne saurait être question pour Mirandolina-Marliani de jouer une scène de « *prima donna* », car ce serait usurper aussi le rang de l'absente Teodora Medebach.

- 23 Ainsi, les trois scènes du repassage (III,4-5-6), consacrent-elles la victoire d'actrice d'une Mirandolina-Marliani qui observe Ripafratta comme s'il s'agissait d'un bien mauvais acteur issu du vieux théâtre. Plus apte que lui au changement de registre, elle regagne, de fausse amoureuse évanouie à la fin de l'acte II, son rang de *servetta* à l'acte III ⁵⁶. Mirandolina a ainsi le pouvoir de créer un décalage entre le registre théâtral dans lequel elle a poussé le Cavaliere, et le sien, celui d'une Mirandolina séductrice mais habilement redevenue *servetta*. Moins apte à ce transformisme, Ripafratta ne s'adapte en aucun cas à son interlocutrice et poursuit au contraire sa descente dans le rôle d'*innamorato* outré confinant même à la violence (III,16-17-18) ⁵⁷.
- 24 La médiocre qualité de jeu du Cavaliere est d'ailleurs soumise à l'évaluation des autres personnages dans les scènes finales puisque, lui-même niant sans en démordre les sentiments qui l'animent, s'ensuit une sorte de débat Conte-Marchese-Mirandolina (III,17) pour élucider si, d'après les apparences (donc, méta-théâtralement, d'après le « jeu » de Ripafratta) il est « *innamorato* » autrement dit s'il joue conforme à un 1^o *innamorato*, ce dont les autres personnages doutent fortement ⁵⁸. Mirandolina fait mine d'en douter aussi, mais elle est la seule, avec le public, à avoir assisté à la déclaration pathétique qu'il lui a faite à la scène 6. Ceci lui permet d'asseoir sa victoire d'actrice car, en dépit de son faux aveu d'échec – « *non posso celare la verità. Ho tentato d'innamorare il signor Cavaliere, ma non ho fatto niente. (al*

cavaliere.) » ⁵⁹–, elle obtient, auprès d'un public complice, la place suprême de vainqueur dans l'arène de la scène.

- 25 Le rire de Maddalena Marliani traduit ainsi une aptitude à la mise à distance, inséparable du pouvoir qu'elle conserve sur la scène. Goldoni paraît ici anticiper une question toute diderotienne : l'acteur pour être bon, doit-il jouer avec son cœur, doit-il se fondre dans le rôle ou au contraire maintenir à son égard un certain détachement? La réponse que donne Diderot, en ce siècle où la sensibilité est au cœur du débat entre raison et passion, ressemble à celle qu'apporte implicitement Maddalena Marliani si l'on se place du point de vue de la problématique de l'acteur.
- 26 Touchée physiologiquement (le « rire » de la Marliani lui vient de l'intérieur) mais jamais en somme dans son cœur, la Mirandolina de Maddalena Marliani incarne avant la lettre le *Paradoxe sur le comédien* (1773) :

Ce tremblement de la voix, ces mots suspendus, ces sons étouffés ou traînés, ce frémissement des membres, ce vacillement des genoux, ces évanouissements, ces fureurs, pure imitation, leçon recordée d'avance, grimace pathétique, singerie sublime dont l'acteur garde le souvenir longtemps après l'avoir étudiée, dont il avait la conscience présente au moment où il l'exécutait, qui lui laisse, heureusement pour le poète, pour le spectateur et pour lui, toute la liberté de son esprit, et qui ne lui ôte, ainsi que les autres exercices, que la force du corps [...] ; mais il n'est pas le personnage, il le joue, et le joue si bien que vous le prenez pour tel : l'illusion n'est que pour vous ; il sait bien, lui, qu'il ne l'est pas ⁶⁰.

- 27 Mais plus encore Diderot eût-il eu le loisir de prendre pour exemple la Marliani en guise d'illustration à son analyse du « sublime » chez le comédien lorsqu'il poursuit :

J'insiste donc, et je dis : « C'est l'extrême sensibilité qui fait les acteurs médiocres : c'est la sensibilité médiocre qui fait la multitude des mauvais acteurs ; et c'est le manque absolu de sensibilité qui prépare les acteurs sublimes. » Les larmes du comédien descendent de son cerveau ; celles de l'homme sensible montent de son cœur : ce sont les entrailles qui troublent sans mesure la tête de l'homme sensible ; c'est la tête du comédien qui porte quelquefois un trouble pas-

sager dans ses entrailles ; il pleure comme un prêtre incrédule qui prêche la Passion ; comme un séducteur aux genoux d'une femme qu'il n'aime pas, mais qu'il veut tromper⁶¹.

- 28 Aurait-il entendu parler, avant la lettre, le Diderot du *Paradoxe* (« je dis plus : un moyen sûr de jouer petitement, mesquinement, c'est d'avoir à jouer son propre caractère »⁶²) lorsque Goldoni attribue, par le théâtre dans le théâtre dans *La Cameriera brillante* à chaque personnage un caractère opposé son caractère⁶³ ? Car pour jouer « bien » quelqu'un qui joue mal comme l'envisage Argentina-Goldoni⁶⁴, il faut bien que l'acteur en question ait quelque réelle aptitude au dédoublement détaché, pour être tout à la fois son propre personnage, le rôle à l'opposé de son caractère que lui fait jouer Argentina, mais aussi et enfin celui qui joue l'incapacité à tenir ce rôle. Digne héritière de Mirandolina, Argentina-Giustina Campioni est ainsi consacrée par Goldoni, nouvellement arrivé au San Luca, messagère de cette technique transfuge du Sant'Angelo dont Corallina-Maddalena Marliani fut la principale *serva padrona*, et désormais modèle à suivre, véritable leçon de théâtre.

ANNEXE

De La Gastalda⁶⁵(Bett. 1753) à La Locandiera (1753)

La GASTALDA (Bett. 1753)	Similitudini	La LOCANDIERA (1753)
I,1-COR. + ARL. >> Corallina orfana di padre, non vuol sposarsi. COR.« Oh no me parlé de maridarme. Vòi goder la mia libertà » (leitmotiv anche per Pantalone (II,1))	La libertà [Coralina + Pantalone] [Mirandolina + CAV. di Ripafratta]	I,9 : MIR. : « A maritarmi non ci penso nemmeno; non ho bisogno di nessuno; vivo onestamente, e godo la mia libertà »
I,2- COR. + OTT. >> entrata di Ottavio, frecce spiritose di COR.« o che fumo » (« Malignazza sta lissia, sto fumo me fa pianzer i occhi » [sotterfugio di finzione])	Sincérité VS mensonge In una scena in cui Ottavio « povero e superbo » anticipa il Marchese di Forlipopoli	II,17- CAV.« Che avete? Piangete? » MIR.: Niente, signore, mi è andato del fumo negli occhi »(...) « Non so se sia il fumo, o qualche flussione di occhi »

I,3- COR.+OTT.>> COR. sono « innocente come l'acqua » COR. alla fine di una scena « per le rime » con Ottavio, dichiara ironica : « son dretta la mia parte. Della lingua e dei occhi faccio quello che voggio »	Finta innocenza Gli occhi della Marliani	I,15 « CAV.Brava! Mi piace la vostra sincerità. MIR.: « Oh! non ho altro di buono, che la sincerità » III,14 « Ho io certe manierine, [certe occhiatine [ed.Pap.], certe smorfiette, che bisogna che caschino, se fossero di macigno »
I,10- BEAT. + LELIO + COR.- LELIO dice di essersi innamorato di COR. che scoppia a ridere>> [uomo prega /donna scaccia] LEL. «ha due occhi che son due disastri» « la fame ha di voi molto confabulato, ma io vedo che i vostri occhi sono più belli di quelli della fama medesima, la quale siccome colla sonora tromba ha cacciato il vostro nome nel timpano degli eroi, voi colla vostra voce stordite l'organo di chi vi mira » (...) COR. « Ma coss'halo fatto ? Lelio. Mi sono innamorato. COR. Innamorà ? De chi, cara ela ? LEL. Di quel bel ciglio cupidinoso. COR. L'è innamorà de mi ? LEL. Sì, di voi, mia bella Venere fluttuante. COR. Eh via, la me burla »	Eredità Arte : scena di maniera Gli occhi della Marliani [uomo prega / donna scaccia*] [*ossia >> donna scher-nisce>>]	MIR. schernisce CAV. mentre si dichiara « innamorato » usando « concettismo » da Lelio : III,4 : « Signor Cavaliere, a che ora fa la luna nuova? CAV.: Il mio cambiamento non è lunatico. Questo è un prodigio della vostra bellezza, della vostra grazia. MIR.: Ah, ah, ah. (<i>Ride forte, e stira.</i>) CAV.: Ridete? MIR.: Non vuol che rida? Mi burla, e non vuol ch'io rida? » (...) III,6 : CAV. « mi avete fatto una scottatura più grande »(...) « nel cuore »
II,1-PANT.+COR. PANT. chiama COR. « zoggia » : « vela qua che la vien. Vardé che tòcco, vardé che zoggia ; mo no fala cascar el cuor ? » PANT. esita tra sposarsi e viver con libertà	Fisico di Corallina-Marliani La Libertà di Pantalone	I,4 CON. « È bella, parla bene, veste con pulizia, è di un ottimo gusto. » Libertà rivendicata da CAV. e da MIR.: I,14 : « MIR. eppure non ho mai voluto maritarmi, perché stimo infinitamente la mia libertà. CAV.: Oh sì, la libertà è un gran tesoro. »
II,7-COR.-ARL.- ARL.-« bravissima oh che donna » (COR. ha appena suggerito ad ARL. un mezzo per trovare « i bezzi »)	Accortezza	CAV. « oh che forza ! »
III,1-FLOR.-LELIO- Lelio describe COR. [mentre FLOR. crede che stia descrivendo ROS.] «Oh cara ! quant'è vezzosa ! Che luci vermiglie ! che ciglia porporine ! che faccia porporina ! »	Fisico, occhi di Corallina-Marliani	Vedi sopra (La locandiera, III,14)
III,4-COR.-BRIGH. [ossia dial di coppia Marliani] ; Brighella sul nuovo grado di COR. BRIG. « faccio umilissima riverenza a vusustrissima (...) Titoli dovudi al so novo grado (...) Ela merita tutto, e me consolo de cor »	Consacrazione metateatrale a coppia con Giuseppe Marliani-Brighella	Come epilogo, Mirandolina sposa Brighella-Giuseppe Marliani (III, ultima), che la serve e la asseconda, alla locanda, nelle scene finali del ferro da stiro
III,5-OTT.-COR.-		

III,6-COR.-LELIO- Lel. « vi amerò disamato » ; COR. gli dà uno schiaffo : « pezzo d'aseno imparé a parlar (<i>gli dà uno schiaffo ; via</i>) »	Lo schiaffo al « vecchio teatro »	CAV. nega di essersi innamorato di MIR. (III,17), pur essendosi prima dichiarato a lei. (III,6) MIR. lo brucia con il ferro > CAV. « mi avete fatto una scottatura più grande » (III,6)
III,7-PANT.-LELIO- a proposito di quella che gli ha dato uno schiaffo, LEL. « quando le donne non mi vogliono » [ossia specie di futuro misogino] egli dice « carogna ». Pant. lo manda « all'ospedale dei matti »	Corallina- Mirandolina padrone di scena e maestra di teatro Ossia lo schiaffo a chi non sa recitare la parte da <i>Innamorato</i> .	CAV. Di Ripafratta (Luzio Landi ?) diventa – <i>dal Lelio che le donne non vogliono</i> – quello che non vuole le donne- III,6 : MIR. « impara a disprezzar le donne »
III,8-FLOR.-LELIO- spada e duello/ Lelio LEL. « l'amo spropositatamente »	Lelio parodia di « ruolo » d'innamorato	III, 16 : Tentativo di duello finale tra Marchese, Conte e CAV. di Ripafratta
III,9-FLOR.-LELIO-ROS.- Lelio (a proposito di ROS.) « tanto penso a lei, quanto penso alle pantofole del Gran Turco »		I,5, CAV. « Per me stimo più di lei quattro volte un bravo cane da caccia ».
III,14- FLOR.-LELIO-ROS.-PANT.-OTT.-BEAT.-BRIG + COR. – Lelio a COR. : « accostatevi al viril sesso » Di Lelio, COR. dice di non saper che farsene: COR. : « sior prototipo caro, mi no so cossa far de elo » COR. dà di nuovo uno schiaffo a Lelio (« crepa ») >> in Lelio, divario tra ciò che dice di essere [<i>innamorato</i>] e l'atteggiamento visibile [<i>impassibilità</i> , dopo lo schiaffo] : Pant. « El xe forte a dir quella bella parola, e tior su delle sleppe »	Gara attoriale : Corallina dà uno schiaffo al « pessimo attore » Lelio-Luzio Landi in questa sua parodia d'Innamorato.	I,15 : MIR. « Questa è la prima volta, che ho l'onore d'aver per la mano un uomo, che pensa veramente da uomo ». + III,4 CAV. [nella mia camera] « veniteci cara, che vi chiamerete contenta » III,6 : « e di lei non posso far capitale di niente. (<i>Stirando.</i>) » (...) « crepa, schiatta, impara a disprezzare le donne ! » (...) CAV. nega di essere innamorato [<i>impassibilità</i>], subito dopo essersi dichiarato [<i>innamorato</i>] III,17 « Io l'amo? Non è vero; mente chi lo dice. »
III,15- Tutti (dont COR.) -COR. : « ... siben che de gastalda son diventada parona, m'arecorerò sempre dei mi principi, e no mi lascerò insuperbir »	Finta modestia di Corallina-Mirandolina	III,18 MIR. « Ho tentato d'innamorare il signor Cavaliere, ma non ho fatto niente. (<i>Al Cavaliere.</i>) » Sc.Ult. MIR.« Cambiando stato, voglio cambiar costume »

NOTES

1 « Io ebbi sempre nello scrivere, ed ho tuttavia, un precetto asprissimo, che gli altri Scrittori per lo passato non hanno avuto, quello cioè di adattare la Commedia alla compagnia degli Attori, e non poterli scegliere per la rappresentazione delle Opere mie. Da ciò ne avviene, che conosciuto da me il

valore d'un Personaggio, rare volte m'inganno, e poco felici riescono alcune scene, quando incerto sono di chi le debba rappresentare » (C. Goldoni, *L'Autore a chi legge*, *La castalda*, Paperini 1755, Marsilio, p. 117-118). Et encore : « Tutte le opere teatrali che ho poi composte, le ho scritte per quelle persone ch'io conosceva, col carattere sotto gli occhi di quegli Attori che dovevano rappresentarle » (C. Goldoni, *L'autore a chi legge*, in *Memorie italiane*, prefazioni Pasquali, tomo XI, Venezia, Marsilio, 2008, p.202-203). Sara Mamone rappelle aussi combien *La locandiera* (Marsilio, p.35) est l'exemple même de la dramaturgie « dall'attore » si spécifique de Goldoni. Nous abrègerons dorénavant l'édition récente (Venezia, Marsilio) des œuvres de Goldoni, en « Marsilio ».

2 Autour de *La serva amorosa*, voir G. Herry, *Carlo Goldoni, Biografia ragionata*, tomo III, 1750-53, Marsilio, 2009, p. 371-388.

3 Représentée en novembre 1751, la pièce est éditée pour la première fois par Bettinelli, tomo VII, Venezia, 1753 (cf. *La castalda*, *La gastalda*, Marsilio, p. 71).

4 Autour de *I puntigli domestici* écrite l'été 1752 à Milan pour l'automne 1752 à Venise, voir G. Herry, *op.cit.*, p. 393-400.

5 S .Ferrone, *Drammaturgia e ruoli teatrali*, in *Il castello di Elsinore*, 3, 1988, p. 41.

6 Après *Il Moliere* (Foresta), *La gastalda* la consacre plus généralement en tant que Corallina, dans *L'amante militare*, *Il Tutore*, *La moglie saggia*, *Il feudatario* (Ghitta), *Le donne gelose* (Sior Lugrezia), *La Serva amorosa*, *I puntigli domestici*, *La figlia obbediente* (Olivetta), *I mercatanti*, *La locandiera*, *Le donne curiose*, *Il Contrattempo*, *La donna vendicativa*. Son retour, après sa fugue matrimoniale, au Sant'Angelo date de l'hiver 1750 (cf. G. Herry, *op. cit.*, Marsilio, 2009, p. 9-11 et *La castalda*, *La gastalda*, a cura di L. Riccò, Marsilio, 1994, p. 203-204). À la différence de G. Herry, Laura Riccò estime toutefois improbable la présence de la Marliani dans *La donna volubile* et *I pettegolezzi delle donne* (début 1751).

7 « L'élément décisif de l'expérience scénique du théâtre Sant'Angelo doit s'identifier, non pas à la réforme, mais plutôt à concilier les exigences réciproques, du mutuel enrichissement des acteurs et du dramaturge ». F.Vazzoler, *Dramaturgie de l'auteur, dramaturgie des acteurs : le problème fondamental dans le théâtre de Goldoni*, in *Chroniques italiennes*, Goldoni, le live, la scène, l'image, colloque Paris Sorbonne-Nouvelle, Paris, 1993, p. 61 cité par V.Gritti in *I puntigli domestici*, Marsilio, p. 36 note n°47.

8 *La castalda*..., op. cit., p. 52. Laura Riccò rappelle que la métaphore est issue d'une lettre à Francesco Vendramin du 21 août 1759 (« la mutazione de' personaggi non mi spaventa, e che chi fa gli orologi, li sa accomodare se sono guasti »), *Ibid.*, p. 40.

9 Il s'agit des livres de répliques, de situations topiques, de *scenarii* qui constituaient les outils et la « bibliothèque professionnelle » où puisaient les comédiens *dell'arte*. La première collection imprimée de cinquante scénarios paraît en 1611, conçue par Flaminio Scala (*Il Teatro delle Favole rappresentative*). Voir S. Ferrone, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993, p. 116-119.

10 Voir G. Herry, op. cit., p. 220-221 et plus largement p. 215-228.

11 *Il Moliere*, III,1, Marsilio, p. 131. C'est nous qui soulignons en italique.

12 Goldoni-Moliere semble se soucier de rassurer cette « patetichina » qui « ha pure la grand'arte! » (*da sé*) » (I,3, *Ibid.*, p. 106) bien qu'il finisse symboliquement par la mettre au placard avec Pirlone « Ho degli amici in casa, che stetter meco a cena: Troppo lor sembrerebbe ridicola la scena. Venite in questa stanza, e stateci sicura. (*accenna la stanza ove è entrato Pirlone*) » (V,2, *Ibid.*, p. 162). G. Herry soupçonne d'ailleurs déjà des tensions possibles dans la compagnie Medebach, et souligne que, comme par hasard, la Marliani et sa nièce - à la ville - Teodora ne se rencontrent jamais sur la scène de *La gastalda* (G. Herry, op. cit., p. 231). Goldoni explique l'échec de *La gastalda* par sa connaissance encore insuffisante de la Marliani : « pochissimo io l'avea veduta recitare per avanti, onde non aveva ancor bene il suo carattere rilevato » (*L'Autore a chi legge, La castalda*, Paperini, 1755, Marsilio, p. 117).

13 *La gastalda*, III, sc. ultima, Marsilio, p. 313.

14 Représentée à l'automne 1751. Sur le contexte de création, voir G. Herry, op. cit., p. 263-275.

15 *L'amante militare*, II,6, Marsilio, p. 109. La Marsilio (*Ibid.*, p. 43-45) opte pour l'édition Paperini (tomo V, 1754), du texte de *L'amante militare*.

16 *La locandiera*, Marsilio, III, 14, p. 215. Nous indiquons ici, entre crochets, les variantes Paperini (*Ibid.*, p. 294) ; en général, Goldoni tend à supprimer dans l'édition Pasquali (tomo IV, 1762, retenue par Marsilio, *Ibid.*, p. 98) les références relevant de la contingence d'interprétation des acteurs, aussi est-il intéressant de s'intéresser ici à la Paperini (tomo II, 1753), plus proche de l'interprétation de Maddalena Marliani.

- 17 Goldoni écrit *La figlia obbediente* durant le séjour milanais de 1752, pour une représentation à l'automne à Venise au Sant'Angelo (autour de *La figlia obbediente*, voir G. Herry, *op. cit.*, tomo III, p. 412-422).
- 18 Rappelons que Maddalena Raffi Marliani, débute comme « ballerina di corda » dans la Compagnie de Gasparo Raffi dont elle est la soeur cadette (et Teodora Raffi-Medebach, la fille). Elle épouse ensuite Giuseppe Marliani et joue les « servette » aux côtés de son époux Brighella-Marliani, noyau fondateur de la futur compagnie Medebach à Livourne (1747). Fuyant compagnie et mari en 1748, elle revient à Venise en 1750-51. Voir S. Ferrone, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 200-202.
- 19 *La figlia obbediente*, I,14.
- 20 A. Piazza, *Giulietta, ovvero il seguito dell'Impresario in rovina*, Venezia, 1771, puis 1784 in S. Ferrone, *op. cit.*, p. 201-202. Notons au passage que l'excellente mise en scène télévisée de 1986, par Giancarlo Cobelli avec Carla Gravina en Mirandolina et Pino Micol en Ripafratta, soulignait bien l'intensité du regard de l'actrice.
- 21 Lelio, I,10, *La gastalda*, Marsilio, p. 258.
- 22 *La figlia obbediente*, II, 19. Il y a fort à penser que l'irrésistible ascension dramaturgique jusqu'au rang de *prima donna* de Marliani-Mirandolina ait été entravée par la présence de Teodora Medebach.
- 23 *La serva amorosa*, in *L'Autore a chi legge*, Marsilio, p. 70.
- 24 A. Piazza, *Giulietta*, *op. cit.*, in S.Ferrone, p. 202. Voir aussi *I puntigli domestici*, Marsilio, p. 20-21 et p. 36.
- 25 *Ibid.*, in S. Ferrone, p. 201.
- 26 « Tra tutte le femmine da me conosciute finora non ho trovato mai chi sapesse meglio di lei dire la bugia con aria di verità. Provveduta dalla natura d'una loquacità incantatrice, ingegnosa come un bravo avvocato per difendere la sua causa, padrona del pianto e del riso e del mutar di colore, forte e vibrata nelle invettive, tenera negli affetti, nelle lodi fiorita, bisognava o non ascoltarla, o darle ragione » (Antonio Piazza, *Il Teatro, ovvero i fatti di una Veneziana che lo fanno conoscere*, Venezia, Costantini, 1777, ed. moderna a cura di R. Turchi, *L'attrice*, Napoli, Guida, 1984, p. 51 in *La locandiera*, Marsilio, p. 241).
- 27 « Nella prima redazione, (...) si possono intravedere i rapporti, tanto cari a Goldoni, fra i caratteri teatrali e la personalità dei singoli attori » (L. Riccò, *commento al testo de La gastalda*, Marsilio, p. 201). G. Herry privilégie éga-

lement l'édition Bettinelli (tomo VII, 1753) de *La gastalda*, plus proche de la version représentée à l'automne 1751 (*op. cit.*, p. 229-230).

28 Dans la pièce, pas un « ruolo » ne manque à l'appel, depuis le Pantalone Collalto, à tous les 1°, 2° 3° uomo (Luzio Landi), jusqu'aux Zanni, tous y figurent (*La gastalda*, Marsilio, p. 209-210). Corallina intervient dans 17 scènes sur 36, dont plus de la moitié (11) en duo-training verbal avec chaque « ruolo » (deux duos avec le 2° Zanni Ferdinando Colombo ; trois duos avec Ottavio-Girolamo Medebach ; quatre duos avec le Pantalone-Collalto ; un avec son mari Brighella-Giuseppe Marliani ; et un duo avec Lelio-Luzio Landi (sur les personnages et acteurs, voir *La gastalda*, Marsilio, p. 209-212 et G. Herry, *op. cit.*, p. 231-240).

29 A. Piazza, in S. Ferrone, *op. cit.*, p. 202.

30 F. Bartoli, *Notizie Istoriche de' Comici Italiani*, 1781-82, t. II, p. 29 in S. Ferrone, *op. cit.*, p. 201.

31 Notons que la distribution en duo s'estompe dans la version (Paperini, 1755) de *La castalda*.

32 *La gastalda*, I,3, Marsilio, p. 246-247.

33 Il s'agit de la 2° donna Caterina Landi dans la compagnie Medebach (*La gastalda*, Marsilio, p. 209-212).

34 Rosaura est la 1° donna Teodora Medebach.

35 *La gastalda*, Marsilio, p. 257.

36 Ce type de dialogue topique est cité par Goldoni, via Lelio en 1750 dans *Il Teatro comico* (II,11), rappelant ainsi A. Perrucci en 1699 (*Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso*, Parte II, *All'improvviso*, regola 1, p. 203-231).

37 *La gastalda*, Marsilio, p. 242.

38 *Ibid.*, I,2, p. 243.

39 « Arte, arte sopraffina. Poveri gonzi! Le credete, eh? A me non la farebbe. Donne ? alla larga tutte quante elle sono » (*La locandiera*, I,4, Marsilio, p. 132).

40 « non ho altro di buono, che la sincerità » déclare Mirandolina à la scène I,15 (*op. cit.*, Marsilio, p. 146).

41 A. Piazza, *Il Teatro, ovvero i fatti di una Veneziana che lo fanno conoscere*, Venezia, Costantini, 1777 ed Moderna a cura di R. Turchi, *L'attrice*, Napoli, Guida, 1984, p. 51 in *La locandiera*, Marsilio, p. 241.

42 Voir tableau du document en annexe.

43 L'analyse de Sara Mamone, fondée sur la dramaturgie de l'acteur, la conduit à forger l'hypothèse d'un Cavaliere di Ripafratta-Luzio Landi, habitué aux Lelio caractérisés par leur inexpérience et leur brutalité (*La locandiera*, Marsilio, p. 44-50), d'autant que l'incapacité à se contrôler de l'acteur sera confirmée par une anecdote réelle lorsqu'en 1769, il blesse à mort un appariteur du théâtre de Reggio Emilia (*La locandiera*, Marsilio, p. 84). G. Herry argumente au contraire en faveur du 1^o innamorato Francesco Falchi pour le rôle (G. Herry, *op. cit.*, p. 477).

44 *La gastalda*, III, 7, Marsilio, p. 301.

45 *La locandiera*, I, 5, Marsilio, p. 135.

46 *Ibid.*, p. 205.

47 *La gastalda*, III, 14, Marsilio, p. 312.

48 *La locandiera*, III,18, Marsilio, p. 221-222.

49 *Ibid.*, Marsilio, p. 203.

50 Les similitudes que nous entrevoyons entre cette scène et la pathétique déclaration du Cavaliere, sembleraient étayer l'hypothèse de Sara Mamone d'un Luzio Landi incarnant le Cavaliere di Ripafratta.

51 *La gastalda*, I,10, Marsilio, p. 260.

52 *La locandiera*, III,6, Marsilio, p. 203-204.

53 *La gastalda*, Marsilio, p. 311 ; *La locandiera*, Marsilio, p. 203.

54 Dans *I puntigli domestici*, II, 10 (1752), Florindo fait un présent à Corallina-Marliani, et la réaction de celle-ci semble anticiper son futur et ambigu « anch'io mi sento un non so che di dentro, che non ho più sentito » (*La locandiera*, II,4, Marsilio, p. 172) : « FLOR. Eccovi un piccolo regaletto di due zecchini. COR. (*Li prende sorridendo*) FLOR. Che effetto vi fanno? COR. Non saprei: un certo movimento interno, che mi fa ridere » (Marsilio, p. 157).

55 À l'inverse, le rire des deux comédiennes Dejanira et Ortensia de *La locandiera* (I,20, Marsilio, p. 154) relève de celles qui ne savent pas tenir leur rôle, ni dominer leur propre fiction.

56 « Orsù, l'ora del divertimento è passata. Voglio ora badare a' fatti miei. Prima che questa biancheria si prosciughi del tutto, voglio stirla », *La locandiera*, III,1, Marsilio, p. 195.

57 Ripafratta force la porte sous l'emprise d'une rage inextinguible, d'abord à l'égard de Fabrizio « Va' via, briccone, che ti rompo il cranio » (III,16, Marsilio, p. 218), puis à l'égard de Mirandolina : « Meriteresti che io pagassi gli inganni tuoi con un pugnale nel seno » (III,18, Marsilio, p. 224). L'acteur quelque peu sanguin Luzio Landi aurait eu les qualités requises pour jouer cet emportement quasi pathologique (S. Mamone, *Op. cit.*, Marsilio, p. 44-50).

58 « CAV.: Che si sa? Che si vede? (*Alterato, verso il Marchese.*) MAR.: Dico, che quando è, si sa... Quando non è, non si vede », *La locandiera*, III, 18, Marsilio, p. 221.

59 *Ibid.*, p. 222.

60 Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, édition de R. Abirached, Folio, Paris, Gallimard, 1994, p. 45-46.

61 Diderot, *op. cit.*, p. 46.

62 *Ibid.*, p. 71.

63 « BRIGH. Eli mo distribuidi ben, secondo l'abilità e el temperamento delle persone che li deve rappresentar? ARG. Oibò! ho studiato che tutti faccino un carattere al loro temperamento contrario », *La cameriera brillante*, III,1, Marsilio, p. 173.

64 « Veder rappresentare caratteri da persone che non li sanno sostenere, è una cosa da crepar di ridere », *Ibid.*, III,4, Marsilio, p. 178. Argentina est Giustina Campioni, encore *servetta* dans la troupe du San Luca en 1754.

65 N° di scene con Corallina sul tot. delle 35 scene : 17, tra cui 11 a « duetto, in *La gastalda*, ed. Marsilio, 2002. Le citazioni sono tratte tutte dall'edizione Marsilio delle due commedie (*La gastalda*, 2002 ; *La locandiera*, 2007).

RÉSUMÉS

Français

Dans le cadre d'une journée d'études consacrée exclusivement à Carlo Goldoni à l'université de Nancy II en 2014, l'article met l'accent sur le rôle déterminant de l'actrice Maddalena Marliani dans la construction des figures du cycle de Corallina de la période goldonienne au Théâtre Sant'Angelo, notamment entre 1750 et 1753. L'impact de la personnalité d'actrice de Corallina sur ses personnages est notoire dans toutes les comédies de la période où elle intervient, d'autant plus que l'on sait à quel point Goldoni se fonde d'abord sur le « carattere sotto gli occhi » des acteurs avant d'inventer un

personnage (préface de *La castalda*, ed. Paperini, 1755). L'article propose une ébauche des caractéristiques de la figure de Corallina par une lecture horizontale des deux pièces qui encadrent le cycle (*La Gastalda* 1751 et *La Locandiera*, 1753), retraçant par conséquent les bribes du répertoire dramaturgique de l'actrice, en somme son *generico* pour reprendre un terme propre au théâtre *dell'arte* dont elle est issue, avant de travailler avec Goldoni. L'annexe - sous forme de tableau comparatif des répliques, des situations ou scènes récurrentes dans les deux pièces - étaye concrètement ces hypothèses.

English

As part of a study day devoted exclusively to Carlo Goldoni at the University of Nancy II in 2014, the article focuses on the decisive role played by actress Maddalena Marliani in the construction of the figures in the Corallina cycle of the Goldonian period at the Teatro Sant'Angelo, particularly between 1750 and 1753. The impact on her characters of Corallina's personality as an actress is notorious in all the comedies of the period in which she appears, all the more so as we know the extent to which Goldoni first relies on the 'carattere sotto gli occhi' of the actors before inventing a character (preface to *La castalda*, ed. Paperini, 1755). The article sketches out the characteristics of Corallina's figure through a horizontal reading of the two plays that frame the cycle (*La Gastalda* 1751 and *La Locandiera*, 1753), thus tracing the snippets of the actress's dramaturgical repertoire - taking all accounts, her 'generico', to use a term proper to the theater *dell'arte* from which she emerged, before working with Goldoni. The appendix - in the form of a comparative table of recurring lines, situations and scenes in the two plays - provides concrete support for these hypotheses.

INDEX

Mots-clés

répertoire, Maddalena Marliani, *Locandiera*, *Gastalda*, *Castalda*, Carlo Goldoni, *generico*, Corallina, théâtre, Venise

Keywords

répertoire, Maddalena Marliani, *Locandiera*, *Gastalda*, *Castalda*, Carlo Goldoni, *generico*, Corallina, theater, Venice

Rubriques

Varia

AUTEUR

De La gastalda (Bettinelli, 1753) à La locandiera (1753) : pour une ébauche du generico de Maddalena Marliani

Cécile Berger

II Laboratorio cecile.berger@univ-tlse2.fr