

Siro Ferrone, *La Commedia dell'arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino 2014, Einaudi, ss. 411

Kiedy w 2008 r. pojawił się pierwszy numer czasopisma „Commedia dell'arte” redagowanego przez Sira Ferronego i Annamarię Testaverde, wprowadzający do numeru artykuł rozpoczynał się od zdania: „Komedia *dell'arte* nie istnieje”. Oczywiście to prowokacyjne stwierdzenie, powtórzone zresztą za Lodovico Zorzim, to, z jednej strony, sprzeciw wobec wciąż powtarzanych stereotypów, mitów, które narosły wokół komedii *dell'arte*, a zarazem – zachęta dla badaczy do starannego i rzeczowego dokumentowania elementów, postaci, praktyk, przypisywanych często w dość dowolny sposób niezbyt dokładnie określönemu zjawisku teatralnemu.

Wobec złożoności tego fenomenu, rozwijającego się na przestrzeni trzech wieków niemal w całej Europie, wszelkie próby zamknięcia komedii *dell'arte* w ramach uogólnień prowadzą tylko do fałszowania jej historii. Szufładkowanie, klasyfikowanie na siłę złożonych i często niejednorodnych procesów, takich jak – podając tylko dla przykładu – struktura ról czy ich stylistyka, wzięwszy pod uwagę choćby samo zróżnicowanie lokalne kultury teatralnej na Półwyspie Apenińskim, sprawia, że – jak pisał Ferdinando Taviani w *Il segreto della Commedia dell'Arte* – wciąż badamy mit, a nie fakty. Jak więc dziś studiować tę tak trudno dającą się zdefiniować praktykę teatralną? Wydaje się, że podejście Ferronego, czyli badanie biografii, strategii, stylistyki poszczególnych aktorów w oparciu o źródła bezpośrednio i pośrednio, daje dobre rezultaty, ukazuje bogactwo i różnorodność tego zjawiska, uwzględniając przy tym jego chronologiczne i geograficzne uwarunkowania. Na tym polu badacz florencki ma zresztą wielkie osiągnięcia. Jest autorem tak istotnych dla historii teatru włoskiego publikacji jak: *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento* (Torino 1993; 2011, Einaudi) czy napisanej z niezwykłą pasją biografii aktora, twórcy najświetniejszej postaci komedii *dell'arte*: *Arlecchino. Vita e avventure di Tristano Martinelli attore* (Roma 2006, Laterza), a ponadto redaktorem dwutomowego zbioru listów *Comici dell'Arte. Corrispondenze, G. B. Andreini, N. Barbieri, P. M. Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala* (Firenze 1993, Le Lettere) i komedii autorstwa najważniejszych aktorów *dell'arte*: *Commedie dell'Arte* (Milano 1982, Mursia) oraz inicjatorem i kierownikiem Multimedialnego Archiwum Aktora Włoskiego (A.M.At.I.), udostępnionego on-line w ramach projektu Uniwersytetu we Florencji (<http://amati.fupress.net>).

Omawiana tu książka składa się ze wstępu oraz trzech części. Wielką jej zaletą jest to, że Ferrone bardzo wyraźnie określił przedmiot swoich badań, co widać już w samym tytule. Komedia *dell'arte*, czyli co? Czyli teatr aktorek i aktorów włoskich w Europie od XVI do XVIII w., a dokładnie, jak precyzuje na pierwszej stronie wstępu Autor, „teatr aktorów zawodowych zorganizowanych w zespołach” (s. 3). I choć próba określenia teatru *dell'arte*

jako zwartego gatunku teatralnego już dawno odeszła do lamusa, to nadal trzeba walczyć ze stereotypami, dlatego też we wstępie (s. 3-21) Autor definiuje praktykę teatralną zwaną komedią *dell'arte* i obala, wielokrotnie już zresztą obalane także i przez siebie samego, wymysły na jej temat, poczynając od nazwy, aż po tzw. cechy konstytutywne tego teatru (aktorstwo jako zawód, improwizacja, maska, repertuar). Zaproponowana przez Ferronego definicja komedii *dell'arte* rozumianej nie jako teatr aktorów zawodowych, ale jako teatr aktorów zrzeszonych w korporacjach zawodowych, czyli zespołach, pozwala na rozwiązanie dość istotnego problemu w historii teatru włoskiego, a mianowicie kwestii zawodowstwa aktorów. Udokumentowanym faktem jest bowiem istnienie aktorów zawodowych we Włoszech przed rokiem 1545, czyli datą pierwszego odnalezionego aktu notarialnego powołującego do życia zespół aktorski. Określenie całej tej rzeszy artystów mianem „półzawodowców”, bo w teatrze pracowali tylko podczas karnawału, a przez resztę roku żyli z innych profesji, nie rozwiązuje problemu, gdyż często – jak zauważa Ferrone – w podobny sposób pracowali słynni szesnastowieczni aktorzy *dell'arte*, którzy poza sezonem teatralnym „dorbiali na boku” (Tristano Martinelli, Flaminio Scala, Pier Maria Cecchini). Autor przyjmuje, i jak mi się wydaje słusznie (!), że teatr *dell'arte* powstaje w momencie zinstytucjonalizowania, czyli zorganizowania praktyki teatralnej w prawne ramy korporacji zawodowej, na wzór – jak dodaje – średniowiecznych cechów rzemieślniczych, zwanych właśnie *arte*, co już nie jest tak oczywiste, czego dowodzi w nieprzywołanym przez Ferronego artykule Elena Tamburini (por. eadem, „*Commedia dell'arte*” – *indagini e percorsi intorno a un'ipotesi*, artykuł dostępny w wersji elektronicznej na stronie www.Dramaturgia.it). Aktorzy zawodowi, w przeważającej mierze występujący solowo, z rzadka w zespołach, ze względu na rosnący w społeczeństwie popyt na rozrywkę zrzeszają się w korporacje dla ochrony własnych interesów. I to brzmi przekonująco, warto by jednak zaznaczyć – gdyż to nawiązanie do średniowiecznego znaczenia określenia *arte* nie jest jednak tak oczywiste – że sam termin *commedia dell'arte* nie występuje w dokumentach szesnasto- i siedemnastowiecznych, stosowano wówczas różne inne nazwy na określenie tej praktyki teatralnej (*commedia zannesca*, *commedia mercenaria*, *commedia delle maschere*, etc.). Oba człony składające się na tę nazwę w dawnej kulturze włoskiej mają wielorakie znaczenia, o czym pisze w swym artykule Tamburini. Autor, chcąc pewnie uniknąć jałowej dyskusji terminologicznej, pomija wszelkie rozważania dotyczące etymologii terminu, nie zaznacza jednak wyraźnie we wstępie, że nazwa, której dziś powszechnie używamy, po raz pierwszy pojawiła się dopiero w programowym tekście Carla Goldoniego *Teatr komediowy* z roku 1750 i to w znaczeniu pejoratywnym. Nazw było wiele i zawsze o wyraźnym nacechowaniu negatywnym lub pozytywnym w zależności od stosunku wobec tej formy teatralnej, prawdopodobnie także i określenie *dell'arte* miało różny wydźwięk w ustach zwolenników lub przeciwników teatru aktorów zawodowych.

Sama jednak definicja zaproponowana przez Ferronego nie budzi zastrzeżeń, a co istotne – pozwala na usystematyzowanie bogatej historii włoskiego teatru zawodowego w pierwszej połowie wieku XVI. Przesuwa także akcent z elementów uważanych często za najistotniejsze cechy teatru *dell'arte* (improwizacja, maska, role, zwane także typami stałymi), które były tylko efektem wypracowanego systemu produkcji przedstawień, a nie konstytutywnym składnikiem, na fakt kluczowy, czyli zinstytucjonalizowanie się teatru. Do poszczególnych kwestii poruszonych we wstępie (aktor solista, zespół, improwizacja, typologizacja ról) Autor będzie powracał wielokrotnie w kolejnych rozdziałach, omawiając je w sposób wnikliwy w konkretnych przypadkach.

Pierwsza część książki (s. 23-126) precyzyjnie opisuje system ekonomiczny i społeczny komedii *dell'arte*. Autor wyodrębnia i w kolejnych rozdziałach analizuje pięć istotnych składników kształtowania się włoskiego teatru zawodowego, jakimi są: 1) zespół, 2) pojawienie się aktorek na scenie, 3) wędrowny tryb pracy aktorów, 4) aktor-autor, 5) repertuar. W pierwszym rozdziale Ferrone bada skład i organizację zespołów, uznanych za „główną strukturę konstytutywną i dystynktywną komedii *dell'arte*” (s. 25), omawia treść aktów notarialnych dokumentujących system organizacyjny aktorów, kształtowanie się ich relacji z mecenasami oraz z aktorami amatorami. W drugim rozdziale skupia się na omówieniu roli i wagi kobiet w teatrze *dell'arte*, strategii nobilitowania aktorek (przykład kariery Isabelli Andreini oraz Virginii Ramponi), a także ewolucji repertuaru kobiecego (pierwsza i druga Zakochana, a także Subretka). Wkład aktorek w rozwój tej specyficznej praktyki teatralnej docenił już wcześniej Taviani, idąc tym śladem Ferrone zwraca uwagę na istotną przemianę oferty repertuarowej zespołów. Niezwykle interesująco przedstawia się rozdział trzeci, poświęcony podróży aktorów, motywów i postaci. To temat, który autor badał już w swoich wcześniejszych pracach. Podróż widziana jest przede wszystkim jako czynnik racjonalizowania metod pracy (wędrowny tryb pracy wymusza efektywność produkcji przedstawień i oddziałuje na strukturę ról, repertuar, technikę montażu), ale także jako „element stymulujący dramaturgię” (s. 75). Autor analizuje różnorodne lokalne uwarunkowania włoskiego rynku teatralnego oraz modyfikacje typów postaci (ewolucja postaci Kapitana) i tekstów (przykład wielokrotnie już zresztą badanego *Don Giovanni*). Rozdział czwarty Ferrone poświęcił dramaturgii aktora-autora, podejmując kwestie schematu ról, tradycji postaci, techniki aktorskiej (improwizacja). Szeroko omówiona zostaje także kategoria specyficznej dramaturgii aktorów, którą Ferrone określił we wcześniejszych swoich publikacjach jako *drammaturgia consuntiva*, czyli teksty spisane przez aktorów (czasem opublikowane, czasem nie) w wyniku doświadczeń scenicznych po serii przedstawień jednego scenariusza. Teksty te zachowują ślady specyficznych umiejętności i repertuarów konkretnych aktorów (monologów, dialogów, lazzi, etc.), co widać w utworach Flaminia Scali, Giovan Battisty Andreini czy Carla Goldoniego. Ostatni rozdział

omawia bogaty i niejednolity repertuar zespołów włoskich (różne gatunki teatralne, muzyka, śpiew i taniec w przedstawieniach *dell'arte*). Autor zwraca także uwagę na wcale nierzadkie, ambitne utwory dramatyczne (*Amintas Tassa* czy *Sofonisba Trissina*), a także literackie (różne epizody *Orlanda szalonego Ariosta*) w repertuarze.

Część druga (s. 127-225), zatytułowana *Geografia i historia (Geografia e storia)*, omawia dzieje komedii *dell'arte* w porządku diachronicznym, z uwzględnieniem tak istotnych dla tej praktyki teatralnej lokalnych uwarunkowań kulturowych, zarówno na Półwyspie Apenińskim, jak i poza nim. Ta część także dzieli się na pięć rozdziałów; w pierwszym z nich mowa jest o „prehistorii” *dell'arte*, a więc o wspomnianych już wcześniej aktorach zawodowych sprzed ukonstytuowania się zespołów (błaznów, kuglarzy, szarlataków itp.), działalności teatralnej Ruzantego w Padwie i Wenecji oraz wpływie tych doświadczeń na rozwój teatru włoskiego; w drugim – o pierwszych pokoleniach aktorów *dell'arte* w latach 1560-1630, bowiem – jak zauważa autor – „prawdziwa historia komedii *dell'arte* rozpoczyna się wraz z początkiem najdłuższych migracji komediantów” (s. 141), a te stały się możliwe po traktacie pokojowym w Cateau-Cambrésis (1559). Omówiona zostaje zatem fortuna najszynniejszych zespołów włoskich oraz szlaki ich podróży włoskich (dwory, publiczne sale teatralne) i zagranicznych. Rozdziały trzeci i czwarty przedstawiają rozwój komedii *dell'arte* w wieku XVII kolejno we Włoszech i w Europie. Część poświęcona Półwyspowi Apenińskiemu częściowo powtarza informacje, które pojawiły się już wcześniej, niemniej jednak uporządkowanie materiału wedle kontekstów geograficzno-kulturowych (dwory Włoch północnych, Florencja i Rzym, Wenecja i Neapol) pozwalają na uchwycenie specyfiki zróżnicowanego rynku teatralnego w tej części Europy. Rozdział o komedii *dell'arte* w siedemnastowiecznej Europie to przede wszystkim historia Théâtre Italien w Paryżu, od jego początków, czyli od „narodzin «drugiej» komedii *dell'arte*, niemal w całości francuskiej” (s. 181) w roku 1697, roku wypędzenia aktorów włoskich z Paryża. Ostatni etap historii teatru *dell'arte* opisuje rozdział poświęcony XVIII stuleciu. Tym razem śledzimy obecność i specyfikę tego teatru kolejno we Włoszech, w Paryżu (Nouvelle Troupe Italienne), w Europie Północno-Wschodniej (znajdziemy tu także krótkie wzmianki o obecności aktorów włoskich w Polsce) oraz w jej schyłkowym okresie w Wenecji, w twórczości Goldoniego, Gozziego i słynnego Truffaldina, Antonia Sacco. Na niespełna stu stronach opisać dzieje komedii *dell'arte* we Włoszech i w Europie to rzecz właściwie niemożliwa, niemniej jednak przedstawione kompendium spełnia swe zadanie, wskazując najważniejsze tendencje i właściwości w rozwoju tej praktyki scenicznej, z uwzględnieniem istotnych różnic lokalnych.

Dla uzupełnienia i usystematyzowania obszernego materiału z pierwszych dwóch części w trzeciej Autor dodatkowo umieścił następujące elementy: *Iconografia* (s. 229-241), wzbogaconą ilustracjami (58), wśród których znajdziemy m.in. portrety Francesca Andreiniego, medal wybity po śmierci

Isabelli Andreini, domniemane portrety Virginii Ramponi, dwie ilustracje z *Composizione de rhetorique* Tristana Martinello, różne scenki rodzajowe z postaciami *dell'arte* francuskich malarzy (Claude'a Gillota, Nicolasa Bonnarta, Jean-Antoine'a Watteau czy Jacques'a Callota) i wiele innych, słownik terminologii (*Glossario*, s. 243-255), słownik biograficzny aktorek i aktorów (*Dizionario biografico di attrici e attori*, s. 257-318) oraz chronologię (*Cronologia*, s. 319-385) w dwóch sekcjach: historia i kultura oraz aktorzy i spektakle począwszy od roku 1545 po rok 1806 (rok śmierci Carla Gozziego). Na szczególną uwagę zasługuje słownik, objaśniający podstawową terminologię, dotyczącą nie tylko elementów teatru *dell'arte*, ale także ogólnie kultury teatralnej Włoch dawnych. Znajdziemy tam więc definicje poszczególnych ról *dell'arte* (Amorosi, Capitano, Dottore, Magnifico lub Pantalone, Servetta, Zanni), elementów składowych organizacji oraz techniki produkcji przedstawień teatru (np.: anno comico, canovaccio, capocomico, improvvisazione, lazzo, maschera, soggetto, zibaldone, etc.) czy dramaturgii (np.: commedia distesa, commedia ridicolosa, drammaturgia consuntiva, drammaturgia preventiva, etc.). Definicje są bardzo precyzyjne, tam, gdzie to niezbędne, nie unikają wieloaspektowego przedstawienia tematu, co jasno pokazuje, że intencją Autora było nie tylko ułatwienie lektury książki niewtajemniczonym, ale także, a może przede wszystkim, uporządkowanie terminologicznych nieścisłości. Bardzo rzetelnie opracowany jest także słownik biograficzny aktorek i aktorów, nie ogranicza się on tylko do przytoczenia życiorysu najśłynniejszych przedstawicieli tego zawodu, przywołuje także i tych charakterystycznych dla danego okresu lub miejsca, a ponadto zawiera podstawową bibliografię dotyczącą poszczególnych aktorów, oczywiście dużo bardziej szczegółowe informacje znajdziemy w archiwum on-line (A.M.At.I.).

Omówiona tu najnowsza pozycja badacza z Florencji stanowi niezwykle udane podsumowanie jego wieloletnich studiów, niewątpliwie także – i to duży walor tej publikacji – upowszechnia najnowsze badania dotyczące komedii *dell'arte*. Autor w sposób klarowny i systematyczny prowadzi czytelnika przez meandry dawnego teatru włoskiego, obala mity, porządkuje niezwykle złożoną i bogatą materię. Obficie cytowane źródła archiwalne (akty notarialne, rachunki dworskie, korespondencja aktorów, mecenasów, impresariów, repertuary, kroniki miejskie, etc.), analiza materiałów scenicznych (drukowane i rękopiśmienne scenariusze, repertuary ról, prologi, utwory dramatyczne i okolicznościowe), świadectwa widzów, różnorodny materiał ikonograficzny pozwalają stworzyć prawdziwą historię komedii *dell'arte*, czyli teatru włoskich zespołów zawodowych, zrekonstruować trasy ich występów (włoskie i europejskie), repertuar (różnorodne gatunki dramatyczne, muzyka i taniec) oraz efektywny mechanizm produkcji przedstawień, historię opartą na faktach, a nie mitach.

Jolanta Dygul

Katedra Italianistyki, Uniwersytet Warszawski