

Teresa Megale, *Tra mare e terra. Commedia dell'arte nella Napoli spagnola (1575–1656)*, Roma 2017, Bulzoni (Biblioteca Teatrale, t. 190), ss. 469

Od kilku lat systematycznie przybywa publikacji na temat komedii dell'arte¹, także i w Polsce². Zagadnienie to wciąż pozostaje jednak nie dość dokładnie zbadane, co ukazuje wydana w 2017 r. książka Teresy Megale, zatytułowana *Tra mare e terra. Commedia dell'arte nella Napoli spagnola (1575–1656)* i poświęcona historii neapolitańskiej komedii dell'arte.

Teresa Megale, teatrolożka z Uniwersytetu we Florencji, ma na swoim koncie wiele studiów o historii teatru neapolitańskiego, tej tematyce poświęciła też swój doktorat. Ponadto wraz z Siro Ferronem współtworzyła multimedialne archiwum aktorów włoskich (AMAtI), a dla *Dizionario biografico degli Italiani* opracowała biogramy słynnych neapolitańskich artystów teatralnych (Giovan Battista Fiorillo, Tiberio Fiorillo, Carlo Fredi, Giovan Donato Lombardo, zw. Bitontino), których działalność omawia również w recenzowanym tomie.

Historia komedii dell'arte w Neapolu doczekała się wcześniej dwóch opracowań – pióra Benedetta Crocego³ i Ulisse Prota-Giurlea⁴. Do obu tych pozycji odwołuje się Megale, jej praca opiera się jednak przede wszystkim na gruntownych kwerendach, celem Badaczki było bowiem „obalenie mitu o teatrze neapolitańskim, pełnego paradoksalnych wręcz uproszczeń” (s. 12; tł. J. Dygul), ukazanie narodzin i rozwoju zawodowego teatru w Neapolu przede wszystkim na podstawie źródeł archiwalnych. Megale precyzyjnie określa temat i zakres czasowy swoich badań: od roku 1575, daty założenia pierwszego zawodowego zespołu aktorskiego w Neapolu, po rok 1656, kiedy to okrutna zaraza zdziesiątkowała ludność miasta, hamując na wiele lat jego dynamiczny rozwój. Przypomnijmy, że w XVI w. Neapol był jedną z największych metropolii europejskich, pod względem liczby mieszkańców wyprzedzał go tylko Paryż.

Recenzowana książka składa się z trzech obszernych rozdziałów: „Fisionomie teatrali napoletane” (s. 19–99), „Nel dedalo teatrale partenopeo: luoghi

¹ Zob. np.: *Il „mito” della commedia dell'arte nel Novecento europeo. Atti del convegno internazionale di studi, Padova, 4–5 dicembre 2014*, ed. E. Randi, Acireale 2016; S. Ferrone, *La commedia dell'arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI–XVIII secolo)*, Torino 2014; R. Tessari, *La commedia dell'arte. Genesi di una società di spettacolo*, Roma 2013.

² Zob. np. M. Surma-Gawłowska *Komedia dell'arte*, Kraków 2015.

³ B. Croce, *I teatri di Napoli: secolo XV–XVIII*, Napoli 1891 (pierwotna wersja pt. *I Teatri di Napoli* ukazywała się w formie esejów na łamach „Archivio Storico per le Province Napoletane” w latach 1889–1891).

⁴ U. Prota-Giurleo, *I teatri di Napoli nel '600. La commedia e le maschere*, Napoli 1962 (zbiór artykułów publikowanych w latach 1941–1942).

e stanze per lo spettacolo” (s. 101–233) i „Drammaturgie, maschere, archetipi” (s. 235–315). Tom zawiera także część ikonograficzną (s. 317–334) – z 19 bardzo starannie wykonanymi kolorowymi fotografiami, oraz archiwalną (s. 335–396), w której znajdziemy fragmenty, mniej lub bardziej obszerne, dokumentów, w przeważającej mierze nigdy wcześniej niepublikowanych, dotyczących teatrów neapolitańskich badanego okresu. Źródła archiwalne uporządkowane są w sposób bardzo czytelny wedle miejsca pochodzenia oraz chronologii. Monografię zamyka obszerna bibliografia (s. 397–431) oraz indeks osób (s. 433–469).

W pierwszym rozdziale Autorka koncentruje się przede wszystkim na zdefiniowaniu specyfiki zawodowej sceny neapolitańskiej. Punktem odniesienia jest komedia dell'arte z północnej części Półwyspu Apenińskiego, określana mianem „lombardzkiej”, choć, co istotne, Megale nie wartościuje, lecz ukazuje wariantowość tej praktyki scenicznej ze względu na odmienny kontekst. Według dokumentów historycznych 5 lipca 1575 r. spisano pierwszy akt notarialny powołujący do życia zawodowy zespół teatralny w Neapolu. Ten pierwszy kontrakt, podpisany w obecności notariusza przez pięciu aktorów (Mario de Thomase ze Sieny, Giulio Cesare Farina z Mediolanu, Francesco Viziani z Lukki oraz Giacomo Antonio de Ferrariis i Alfonso Cortese, obaj z Neapolu), potwierdza narodziny neapolitańskiej komedii dell'arte, czyli – powtarzając za S. Ferronem – teatru aktorów zrzeszonych w zawodowych korporacjach. Pierwsza trupa „lombardzka”, założona w Padwie w 1545 r., liczyła 7 członków, ale – tak jak i w przypadku neapolitańskim – byli to sami mężczyźni. Pierwsze zespoły z Neapolu, jak podkreśla Megale, pozostawały całkowicie anonimowe, na podobieństwo tych hiszpańskich, w przeciwieństwie zaś do tych z północy półwyspu, noszących nazwy, które wskazywały – poprzez nawiązania do prestiżowych akademii literackich – na próbę nobilitowania działalności scenicznej. Ta anonimowość, zdaniem Badaczki, to „wyznacznik wyjątkowo zmiennej sytuacji teatrów Neapolu i całego Królestwa” (s. 21; tł. J. Dygul). Duża zmienność, zarówno składu osobowego zespołu, jak i repertuaru, była ich atutem w walce z silną konkurencją teatrów hiszpańskich, w warunkach niestabilnej sytuacji politycznej, przy zmiennych gustach publiczności oraz wobec krytyki ze strony Kościoła. W opinii Autorki neapolitańska scena zawodowa oraz świat literackich akademii, choć okazjonalnie współpracowały, to jednak pozostawały mocno odseparowane. Domyślam się, bo nie zostało to sprecyzowane, że mowa tu o oficjalnej współpracy (wspólne przedstawienia, przynależność komedian-tów do akademii), ponieważ na kolejnych stronach książki zobaczymy przykłady wzajemnego oddziaływania, przenikania się (form, postaci, motywów), ale – co jeszcze istotniejsze – także płynność granic między obiema sferami. Teatr neapolitański, pozbawiony – ze względu na peryferyjny charakter miasta w imperium Habsburgów – mecenatu rządzących, wsparcia elit, na które, co podkreśla Megale, mogły jednak liczyć najlepsze zespoły z Północy, dodatkowo zaś obłożony wysokimi podatkami (obowiązujący od 1589 r. *ius*

repraesentandi, o szczegółach funkcjonowania mowa jest w odrębnym podrozdziale na s. 48–62), był silnie podporządkowany prawom rynku, czyli gustom płacącej za wejście na spektakl widowni.

Na kolejnych stronach Autorka dokładnie bada akty notarialne oraz informacje w nich zawarte: nazwiska członków trupy, szlaki *tournee*, kary finansowe, a przede wszystkim precyzyjne określenia podziału zysków oraz wspólnych wydatków. Wynagrodzenie równe dla każdego bez względu na płeć, ale już nie zawsze ze względu na graną rolę, zależało od szczegółowych ustaleń kontraktu i było wynikiem podziału wpływów do szkatułki (*cascetta*). Jak zauważa Megale, z analizy wynika, że role komiczne służących (*zanni*), z których słynął teatr neapolitański, opłacano gorzej od pozostałych. Dokumenty potwierdzają także, a mit ten obalano już i w innych opracowaniach, iż aktorzy nie grali jednej roli przez całe zawodowe życie. Typowo neapolitańska wydaje się natomiast, wyraźnie zaznaczana w kontraktach, płynność w hierarchii ról poważnych – pierwszych, drugich i trzecich zakochanych (*innamorati*), ale dotyczy to również postaci komicznych i pośrednich (kapitan, subretka). Z tej wszechstronności aktorskiej, podyktowanej prawdopodobnie względami czysto praktycznymi, może wynikać kontaminacja stylistyczna w typowo neapolitańskich rolach, takich jak np. Kapitan Matamoros, który łączył cechy typowe dla żołnierza samochwały i prymitywne instynkty służącego. Na scenach neapolitańskich, co potwierdzają zachowane akty notarialne, zespoły teatralne miały charakter mieszany, występowali w nich zarówno aktorzy neapolitańscy, jak i ci z Północy (co widać już w pierwszym akcie notarialnym z 1575 r.), ale także Hiszpanie, a to prowadziło do swoistej kompilacji stylów i tradycji.

Niezwykle interesujące są analizowane w książce kontrakty, ustalające warunki powierzenia dzieci, tak chłopców, jak i dziewczynek, pod opiekę aktorów w celu przyuczenia ich do zawodu (s. 34–36). Aktorkom poświęca Megale oddzielny podrozdział, podkreślając już na wstępie, że na scenach neapolitańskich nie odgrywały one tak istotnej roli jak w zespołach „lombardzkich”, w ramach których uznaje się je za jeden z elementów prorozwojowych włoskiego teatru zawodowego. Z prezentowanych przez Badaczkę dokumentów wynika – zaskakująca wręcz – niemal całkowita nieobecność aktorek lokalnych. Na scenach Neapolu widzowie mogli podziwiać albo sławne gwiazdy „lombardzkie” (m.in. Isabellę Andreini w 1593, Dianę Ponti w 1611), albo hiszpańskie, rzadko zaś te pochodzące z Królestwa. Jedna z nielicznych, Margarita Candida z Noli, zastrzegła sobie w kontrakcie, że nie będzie grała w swym rodzimym regionie. Niewielka liczba aktorek na rynku teatralnym wpłynęła, zdaniem Megale, na specyficzny charakter widowisk, które odznaczały się groteskową czasem skłonnością do przebieranek i kamuflażu. Wątek niechęci aktorów neapolitańskich do angażowania własnych żon i córek do występów scenicznych powraca w kolejnym podrozdziale, gdzie poddano analizie związki rodzinne w ramach grup teatralnych. Słynne zespoły „lombardzkie” składały się głównie z par małżeńskich (Isabella

i Francesco Andreini, Pier Maria Cecchini i Orsola Posmoni, Giovan Battista Andreini i Virginia Ramponi, a po jej śmierci Virginia Rotari), natomiast te neapolitańskie, jak dowodzi Autorka, opierały się na relacji ojciec-syn. Ten szczególnie kontrast, zdaniem Megale, wpisywał się w konflikt aktorskich pokoleń, co na deskach scenicznych przekładało się na opozycję ról starców i służących. Odniesienia biograficzne, podobnie jak i konkretne umiejętności sceniczne poszczególnych wykonawców, wpisywano w role, które powstawały jak szyte na miarę ubrania. Niewątpliwie to ciągłe starcie między tradycją a innowacyjnością, bez względu zresztą na koligacje rodzinne, w ramach ustalonej konwencji, o czym pisał już S. Ferrone, tworzyło charakterystyczny dla komedii dell'arte dynamizm formy, który pozwolił tej praktyce scenicznej przetrwać aż trzy stulecia. Duety męskie – tak modne w teatrze neapolitańskim – miałyby też, zdaniem Autorki, odzwierciedlać mocno rozpowszechnione w owym czasie w mieście relacje homoseksualne.

W dalszej części Megale na podstawie różnorodnych dokumentów (akty notarialne kupna i sprzedaży domów, kontrakty rzemieślnicze, polisy bankowe, rejestry dóbr, testamenty etc.) stara się ukazać życie aktorów w Neapolu, którzy poprzez nabycie domu, poszukiwanie dodatkowych źródeł zarobkowania (drukarnie, prace rzemieślnicze, np. kapelusznictwo, krawiectwo etc.) z jednej strony dążyli do ugruntowania swojej pozycji społecznej, z drugiej zaś zmagali się z trudnościami związanymi z brakiem stabilizacji w zawodzie. Należy oczywiście pamiętać, że zwłaszcza w tym pierwszym okresie rozwoju sceny zawodowej na całym Półwyspie Apenińskim aktorzy często, czy to z konieczności (krótki sezon teatralny), czy z wyboru (lokata kapitału, status społeczny) łączyli różne profesje: Domenico Barlacchi był heroldem we Florencji, Tristano Martinelli, pierwszy Arlekin, nabył folwark i młyn, Flaminio Scala prowadził drogerię, nie dziwi więc, że działający w Neapolu aktor Carlo Fredi, rodem z Padwy, w 1599 r. zakupił nowoczesny jak na owe czasy galeon i wynajął kapitana do jego obsługi. Przykłady tego typu można by mnożyć, aktorstwo to profesja wyjątkowo zmienna i ryzykowna, zwłaszcza na przełomie wieków XVI i XVII. Z tego właśnie powodu, o czym pisze Badaczka, trudno dokonać klarownego rozdziału pomiędzy teatrem zawodowym a tym amatorskim, ponieważ różnice były płynne i trudne do uchwycenia – dotyczyły raczej, powiedzielibyśmy dziś, odmiennych form finansowania (sponsorat cechów, Kościoła, różnych protektorów), a nie form scenicznych, jakości wykonania czy techniki aktorskiej. Oba te sposoby uprawiania teatru, jak podkreśla Autorka, należy traktować jako autonomiczne zjawiska, wzajemnie na siebie oddziałujące. W terminie „amatorski” w odniesieniu do teatru dawnego w żaden sposób nie należy doszukiwać się pejoratywnego znaczenia (a wręcz przeciwnie, uznawano go przecież powszechnie za rozrywkę szlachezną w odróżnieniu od sceny zawodowej), a przepływ między tymi grupami ukazuje wielką, choć mocno niestabilną, dynamikę rozwoju sceny zawodowej i, jak słusznie podkreśla Megale, nie dotyczy to wyłącznie kontekstu neapolitańskiego.

Należy dodać, że historia teatru amatorskiego w Neapolu, poza działalnością akademii Oziosi, pozostaje wciąż materią niezbadaną.

Rozdział drugi rozprawy śledzi narodziny, rozwój oraz upadek publicznych sal teatralnych w mieście, poczynając od najstarszej sali Trappolina, założonej w 1583 r., kolejno powstających Porta della Calce, San Giorgio dei Genovesi, Duchesca, po najdłużej utrzymujące się przy życiu teatry: San Giovanni dei Fiorentini, aktywny od 1618 r., goszczący przede wszystkim zespoły hiszpańskie, oraz San Bartolomeo, otwarty w 1621 r., specjalizujący się w repertuarze muzycznym. Teatry będące własnością osób prywatnych lub instytucji zarabiały na zróżnicowanych opłatach za wejście na parter, do łóż oraz miejsc przechodnich (*corritori*), co było specjalnością neapolitańską, czerpały także zyski ze sprzedaży owoców czy uprawianego w kularach hazardu. Szybki upadek wielu scen na początku XVII w., przejętych przez Kościół i przekształcanych w miejsca kultu religijnego lub instytucje dobroczynne, przypisuje Autorka przede wszystkim woli sprawowania większej kontroli nad wpływami fiskalnymi z publicznych sal teatralnych (omawiana wcześniej *ius repraesentandi*). Wraz z zamykaniem teatrów aktorzy zawodowi nie znikali jednak z miasta, przenosząc się na głośne ulice Neapolu (m.in. Largo del Castello), okazjonalnie oferowali również rozrywkę w pałacu królewskim, a nawet na statkach pływających po zatoce, prezentując się przede wszystkim w krótkich formach komicznych, określanych w dokumentach mianem *intermezzi napoletani*. Jak pokazują analizowane źródła, wyjątkowo pomyślne dla aktorów były rządy wicekróla don Pedra Télleza-Giróna, księcia Osuna, w latach 1611–1620. Trzeba jednak zauważyć, o czym była już mowa w pierwszym rozdziale książki, że te okazjonalne zaproszenia na dwór wicekróla, a dotyczyło to też i eleganckich salonów arystokracji, z rzadka obejmowały cały zespół. Te prywatne pokazy ograniczały się do występów jednego lub dwóch aktorów, tak jak było w przypadku słynnego duetu Bartolomea Zito (Graziano) i Ambrogia Buonoma (Coviello), częstych gości tak w pałacu królewskim, jak i w letnich rezydencjach w latach 1610–1613.

Rozdział trzeci książki analizuje szeroką ofertę repertuarową teatrów neapolitańskich: od spektakularnych morskich tragikomedii po intermedia, które towarzyszyły komediom hiszpańskim, a w części końcowej omawia ponadto różne formy przenikania się fikcji teatralnej i ówczesnych realiów. Ta część książki, w moim odczuciu, jest najbardziej niejednorodna. Czytając, zwłaszcza ostatnie podrozdziały, odnosi się wrażenie, że to zaledwie przyczynek do dalszych badań na ten temat. Najobszerniej omówiono intermedia neapolitańskie, krótkie formy farsowe na wzór hiszpańskich *entremeses* lub *sainetes*. Bardzo zróżnicowana, tak społecznie, językowo, jak i kulturowo publiczność zmuszała aktorów do przygotowania odpowiedniej strategii teatralnej, wypracowania bogatego repertuaru działań mimiczno-gestycznych (imponujący katalog *lazzi*, akrobacje), waloryzowania elementu muzycznego, wokalnego czy choreograficznego. W samym tylko Neapolu widownia była wielojęzyczna, za języki „urzędowe”, jak pisze Badaczka, uznawano tokański,

łacinę, hiszpański i neapolitański, w mieście przebywało wielu cudzoziemców (liczne kolonie Portugalczyków, Niemców, Katalończyków), ale nie brakowało także przedstawicieli innych nacji. Dzięki tej niewerbalnej ekspresji aktorzy neapolitańscy cieszyli się wielkim uznaniem poza Neapolem, od Rzymu aż po Paryż. Niestety, jak konstatuje Megale, z tego bogatego dziedzictwa aktorskiego przetrwało niewiele, scenariusze, repertuary ról, okazjonalne teksty, zaledwie „wymyki z dramaturgii aktorów, różnorodnie zmontowane fragmenty neapolitańskiego świata artystycznego” (s. 254; tł. J. Dygul), takie jak zbiór prologów pt. *Nuovo prato di prologhi* (1589) Giovana Donata Lombarda znanego jako Bitontino, satyryczne *Strambotti* (1606) niejakiego Pascariella, nieznanego nam niestety z imienia i nazwiska, tyrady przemądrzałego Doktora Spacca Strumolo zatytułowane *Etimologie* (1610) autorstwa odtwórcy tej roli Aniella Soldana czy *Nuova fantasia da passar l'otio a veglie* (1624) – fantazyjne opowieści z podróży pełnych różnorodnych przygód, podpisane scenicznym imieniem neapolitańskiej postaci Cola Coviella.

Jeden z kolejnych podrozdziałów poświęca Megale teatralności w *Lo cunto de li cunti* Giovan Battisty Basilego. Zbiór, znany lepiej jako *Il pentamerone*, uznawany jest za „skarbnicę oralnej kultury ludowej, opracowany i rozpowszechniony w Neapolu pod panowaniem Hiszpanów, mieście portowym, kulturowym tygłu, gdzie mieszały się ludzie, towary i historie” (s. 260; tł. J. Dygul). W bardzo interesujący sposób, choć nazbyt syntetycznie, omawia Badaczka wzmianki dotyczące różnorodnych form teatralnych, postaci, motywów, a ponadto analizuje elementy performatywne obecne w tekście. Książka neapolitańskiego poety, moim zdaniem, to przede wszystkim doskonały przykład na przenikanie się rozmaitych kręgów artystycznych – tych amatorskich i zawodowych, których nie odnajdziemy w oficjalnych dokumentach. Basile, członek kilku akademii literackich (m.in. weneckiej *Accademia degli Stravaganti*, neapolitańskich *degli Oziosi*, *degli Incauti*), jako brat słynnej w owych czasach śpiewaczki, Adrianny (przez jakiś czas towarzyszył siostrze na dworze w Mantui, jednym z ważniejszych centrów rozwoju szesnastowiecznego teatru włoskiego), ale także jako funkcjonariusz i administrator na służbie dworu neapolitańskiego, dobrze poznał świat teatru, swobodnie więc, zwłaszcza do swoich dialektalnych utworów (nie tylko *Lo cunto*, ale także zbiór eklog *Muse napolitane*), przeniósł wiele elementów barokowej teatralności, czasem w formie niemal kronikarskiej, niekiedy poddanej fantazyjnej transpozycji. W dalszej części trzeciego rozdziału omówione zostały dwa najśłynniejsze typy komiczne teatru neapolitańskiego: Pulcinella oraz Kapitan Matamoros. Na temat pierwszej postaci wylano już morze atramentu, Megale zwięźle więc omawia początki kariery tego najśłynniejszego obok Arlekina typu komicznego dell'arte (pierwsze wzmianki literackie, ikonografia, upowszechnienie postaci). Drugi typ przedstawiony został w dużo szerszym kontekście tradycji postaci, specyficznych cech neapolitańskiej wersji pyszałka. Badaczka nawiązuje także do tematu wpływów włoskiej epiki rycerskiej (zwłaszcza Ludovica Ariosta) na repertuar aktorów zawodowych.

Następnie pisze o aktualizowaniu i asymilowaniu motywów i postaci. Jako przykład przywołuje historię Don Juana, ukazaną poprzez pryzmat liberalityńskich przygód wicekróla Neapolu, Pedra Télleza-Giróna, rodem z okolic Sewilli. Historia o legendarnym pożeraczu damskich serc (*Convitato di pietra*) zadebiutowała na scenie teatru San Bartolomeo w 1621 r., a więc rok po wyjeździe Giróna, co pozwoliło aktorom na wprowadzenie odniesień do wyczynów rozpustnika. Zdaniem Megale, scena ze spisem kochanek, dodana przez aktorów i sporządzona na wzór typowych komicznych enumeracji, inspirowana zaś prawdopodobnie historią wicekróla, który jakoby miał sporządzić rejestr swych 52 nałożnic, przeszła potem do kolejnych siedemnastowiecznych włoskich wersji historii. W ostatniej części tego rozdziału poruszono temat inspiracji teatrem w sztuce kaznodziejskiej, zwłaszcza tej określanej mianem „à la napolitana” oraz w szopce neapolitańskiej.

Zakres przedmiotowych badań ujętych w recenzowanym tomie jest bardzo szeroki, gdyż Teresa Megale podjęła próbę przedstawienia całokształtu zawodowego teatru neapolitańskiego w okresie od końca XVI po połowę XVII w. Wyszła od źródeł archiwalnych i ikonograficznych, na ich podstawie w szerokim kontekście historyczno-kulturowym Wicekrólestwa Neapolu odtworzyła skomplikowaną sieć zależności między władzą, widzami i twórcami teatralnymi. Jak dobitnie wykazała, zawodowa scena neapolitańska rozwijała się bardzo dynamicznie, o czym świadczy duża liczba teatrów oraz działalność aktorów poza granicami Królestwa. Na specyficzny charakter tego teatru wpłynęły lokalne uwarunkowania: mocno zróżnicowana widownia i skład osobowy zespołów, mała liczba kobiet w zawodzie, wszechstronność aktorów, konkurencja uprzywilejowywanych przez władzę zespołów hiszpańskich, obciążenia fiskalne. Wszystkie te cechy sprawiły, że teatr neapolitański odróżniał się od „lombardzkiej” komedii dell’arte, o czym zresztą wspominał już w 1628 r. Pier Maria Cecchini, słynny Fritellino z Ferrary, w swoim traktacie *Frutti delle moderne commedie*.

Kończąc niniejsze omówienie, chciałabym podkreślić, iż książka Teresy Megale nie tylko znakomicie wpisuje się w najnowszy nurt badań teatrologicznych, lecz należy także uznać tę dobrze udokumentowaną i niezwykle interesującą rozprawę za ważny krok w badaniach nad komedią dell’arte.

Jolanta Dygul

Katedra Italianistyki
Uniwersytet Warszawski