

γονός, ότι ο μελετητής εκλαμβάνει τον Κατσαίτη λίγο πολύ ως πρόδρομο της Γαλλικής Επανάστασης, που δίνει έναν ταξικό αγώνα και «σατιρίζει... το φεουδαρχικό σύστημα», ενώ ο ίδιος είναι βαθύτατα θρησκόσ, άρχοντας που ζει από την «πάχτα» του, συντάσσει πράξεις οικονομικών συνδιαλλαγών, και φαίνεται ενταγμένος, ως νόθος έστω με κάποια απόσταση, στην τάξη των ευγενών. Και σ' αυτό «ταυτίζονται» οι απόψεις του Ευαγγελλάτου; Για κριτική των ανισοτήτων αυτών κρίσεων βλ. Πούχγερ, *Μελετήματα θεάτρου*, σσ.321-323.

Συνοψίζω: το τελευταίο βιβλίο του Σπύρου Ευαγγελλάτου είναι ένα ιδιαίτερα γοητευτικό πολυεδρικό ανάγνωσμα που εξυπηρετεί ταυτόχρονα πολλούς στόχους (επιστημονικούς, φιλολογικούς, δραματολογικούς, θεατρικούς, λογοτεχνικούς) και κινείται σε διάφορα επίπεδα (της ιστορίας, της πραγματικότητας του διασκευασμένου δράματος, της φανταστικής πραγματικότητας της θεατρικής παράστασης που παρακολουθεί ο «θεατής» του 1720, της παράδοσης του δήθεν χειρογράφου του, της πραγματικότητας της παράστασης του 1979, που είναι πάλι «θέατρον εν θεάτρω»). Τις δυσκολίες ειδολογικής κατάταξης του πονήματος θα ζήλενε ο ίδιος ο Umberto Eco, αν εκλάβουμε το σύνολο ως ιδιάζον λογοτέχνημα. Βέβαια δεν ήταν ο σκοπός του συγγραφέα, που ξεκίνησε από συγκεκριμένη αφορμή. Το έργο συνδυάζει και πολλές «μεθόδους»: μια επιστημονική-ιστοριοδιφική με μια φιλολογική-γλωσσολογική, μια διασκευαστική-δραματολογική με μια συγγραφική-γλωσσολογική (το «κεφαλονίτικο» ιδίωμα του θεατή), μια ερμηνευτική-δημιουργική με μια σκηνοθετική-θεατρική· η πολύπλευρη προσέγγιση (από την επιστημονική ως τη σκηνοθετική πλευρά) του δυσκολότερου έργου του συμπατριώτη του Ευαγγελλάτου από το Ληξούρι, Πέτρου Κατσαίτη, που έχει και την όχι τόσο μικρή ιστορία της, οδήγησε σ' ένα λογοτεχνικό-επιστημονικό-σκηνοθετικό αμάλγαμα, που μόνο εκείνος μπορούσε να μας δώσει. Η ευγενική ιστορική αλληλεγγύη προς τον συντοπίτη ποιητή, που γεφυρώνει ένα χρονικό διάστημα σχεδόν 300 χρόνων, αφοπλίζει τον αναγνώστη με ένα αίσθημα συμπάθειας, και τον προτρέπει να δέχεται με σεβασμό το νέο έργο, τη διασκευή της τραγωδίας του Κατσαίτη, την «*Ιφιγένεια εν Ληξουρίω*» (χωρίς αγκύλες), στο ρεπερτόριο εκείνων των ελληνικών δραματικών έργων, που παρά την ιστορική τους απόσταση μπορούν να γοητεύουν ένα σημερινό κοινό. Πιθανώς τις ίδιες σκέψεις έκαμε και την ίδια συμπάθεια αισθάνθηκε ο εκδότης της σειράς, που προέτρεπε, κάπου πριν από 17 χρόνια, το σκηνοθέτη να του παραχωρήσει το χειρόγραφο της παράστασης για έκδοση. Η «*Ιφιγένεια εν Ληξουρίω*» των Κατσαίτη/Ευαγγελλάτου είναι από πολλές απόψεις ένα αξιοσημείωτο εκδοτικό γεγονός.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΓΕΡ



PAUL C. CASTAGNO,

The Commedia Dell' Arte 1550-1621. The Mannerist Context.

New York etc., Peter Lang 1994. Σελ. XXVI, 290, 35 ειχ.

Παρά τις εντατικές έρευνες των τελευταίων χρόνων, ιδίως για τις εικονογραφικές πηγές της πρώιμης *commedia dell' arte* και το θέμα της καταγωγής της (βλ. σε επιλογή: Th. F. Heck, *Commedia dell' Arte: A Guide to the Primary and Secondary Literature*, New

York 1988· G. Kahan, Jacques Callot: *Artist of the Theatre*, Athens, Univ. of Georgia Press 1976· M. A. Katritzky, «A Renaissance commedia dell' arte performance: towards a definitive sequence of Sieur Fossard's woodcuts?» *Nationalmuseum Bulletin*, Stockholm 12/1 (1988): του ίδιου, Lodewyk «Toeput and some pictures related to the commedia dell' arte», *Renaissance Studies* 1/1 (1987), σσ. 71-125· F. Marotti, *Lo Spettacolo dall' Umanesimo al Manierismo*, Milano 1974· F. Mastropasqua, *Lo Spettacolo della collezione Fossard. Ruzante e Arlecchino: tre saggi sul teatro popolare del cinquecento*, Parma 1970, σσ. 91-125· C. Molinari, *La Commedia dell' Arte: un' arte per il teatro*, Milano 1985· D. Posner, «Jacques Callot and the Dances called Sfessania», *Art Bulletin* 59.2 (1977), σσ. 203-216· A. P. Royce, «The Venetian commedia: actors and masques in the development of the commedia dell' arte», *Theatre Survey* 27/1 (1986), σσ. 60-87· F. Taviani/M. Schino, *Il Segreto della commedia dell' arte: la memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secoli*, Firenze 1984), εξακολουθεί να καλύπτει κάποιο μυστήριο τις αρχικές φράσεις της, τις πνευματικές συγκυρίες που γέννησαν αυτή την ιδιότυπη μορφή θεατρικής έκφρασης, το κοινωνικό status των πρώτων επαγγελματιών ηθοποιών που ήταν κάτι μεταξύ λαϊκού μπουλουκιού, μαζί με τσαρλατάνους γιατρούς, πόρνες, ταχυδακτυλουργούς κ.τ.λ., και αναγνωρισμένου και μορφωμένου θιάσου, που εκτιμάται από τις αυλές και που τα μέλη του ανήκουν σε διάφορες λόγιες ακαδημίες. Ο συγγραφέας, associate professor στο πανεπιστήμιο του Alabama στην Tuscalosa, που έχει παρουσιάσει ήδη μια μελέτη μ' αυτό το θέμα («Grotesque Images in early commedia dell' arte iconography», *Theatre History Studies*, 12 (1992), σσ.45- 60), προσπαθεί να πλησιάσει το θεματογραφικό πλέγμα από την άποψη της ιστορίας της τέχνης, εξετάζοντας τις κυριότερες εικονογραφικές πηγές για την τεμνησίωση της σαηνικής μορφής και υφής της commedia dell' arte: τις εικονογραφίες στη «σαάλα των τρελών» στο βουαριζικό κάστρο του Trausnitz, τις ξυλογραφίες στο *Recueil Fossard* (Stockholm), τους Γάλλους και Φλαμανδούς ζωγράφους της Δεύτερης Σχολής του Fontainebleau, τον De Gheyn και την ομάδα της Βενετίας, το «βιβλίο των φτερών» στη *Wood Library of Ornithology* στο πανεπιστήμιο του McGill στο Montreal, όπως τα σκίτσα στα εξώφυλλα της συλλογής Corsini (βλ. κυρίως A. M. Nagler, «The commedia drawing of the Corsini scenari», *Maske und Kothurn* 15/1 (1969), σσ. 6-10), δεν χρησιμοποιήθηκαν, γιατί ο συγγραφέας αναλύει το αντικείμενο του υπό ένα ορισμένο πρίσμα και με ένα συγκεκριμένο στόχο: να το εντάξει στα ευρύτερα συμφραζόμενα της εποχής, στη manieristica τέχνη, στο Μανιερισμό, που εκδηλώνεται σ' όλους τους κλάδους της τέχνης.

Η συσχέτιση της γέννησης της commedia dell' arte με τη δεύτερη γενιά των manierιστών (τα όρια του Μανιερισμού καθιερώνονται στο διάστημα 1520-1620) και τους pittori vagi, (τους περιοδεύοντες ζωγράφους-επαγγελματίες, καθώς και με τα χαρακτηριστικά της maniera γενικότερα, φαίνεται κατ' αρχήν επιτυχημένη και λογική από άποψη πολιτισμικής ιστορίας και αισθητικής, ιδίως γιατί διαλύει μια σειρά από αντιφάσεις, που χαρακτηρίζουν τα πρώιμα στάδια της commedia dell' arte, ακριβώς επειδή ο Μανιερισμός στηρίζεται σε αντιθέσεις και είναι από τη φύση του αντιφατικός.

Η μονογραφία χωρίζεται σε τρία μέρη, που προχωρούν από το γενικό στο συγκεκριμένο: το πρώτο αναφέρεται στη manieristica τέχνη, το δεύτερο συσχετίζει τα στοιχεία του manierισμού με την commedia dell' arte και το τρίτο εξετάζει λεπτομερειακά τις εικονογραφικές πηγές της πρώιμης commedia dell' arte με το πρίσμα αυτό. Τα κεφάλαια των τριών μεριών ωστόσο έχουν αυξοντα αριθμό και είναι συνολικά επτά. Το πρώτο

«Mannerism: Toward a Definition» (σσ. 3- 14) καταπιάνεται με τις πολλές προσπάθειες προσδιορισμού του «Μανιερισμού» (ο συγγραφέας προτιμάει την εκδοχή με κεφαλαία, για να παραπέμψει στη συγκεκριμένη εποχή της ιστορίας της τέχνης 1520-1620 μεταξύ Αναγέννησης και Μπαρόκ): συζητείται γενικά το αντι-κλασικιστικό πνεύμα της αγχώδους εποχής (με τη σύνοδο του Τριδέντου, την αρχή της Αντιμεταρρύθμισης και της Ιεράς Εξέτασης, το νέο κύμα φτωχών και περιπλανώμενων σ' όλη την Ευρώπη κ.τ.λ.) και προσδιορίζονται ορισμένα χαρακτηριστικά της μανιεριστικής τέχνης: discordia concors (η ένωση αντιφατικών στοιχείων), figura serpentina (καμπυλωτή φιγούρα σε σχήμα «S»), effetto maraviglioso (ο εντυπωσιασμός των θεατών) κ.τ.λ. Το κεφ. 2 «The Development of Mannerism in Italian Art» (σσ. 15-27) δίνει ένα περίγραμμα της μανιεριστικής τέχνης από το θάνατο του Raphael (1520) ως το θάνατο του Michelangelo (1564) και αναλύει τον Rosso και τη Σχολή του Fontainebleau και τον Arcimboldo και τη Σχολή της Πράγας. Είναι χαρακτηριστικό πως πολλοί από τους ζωγράφους αυτούς είναι Γάλλοι και Φλαμανδοί, που έρχονται στην Ιταλία και ταξιδεύουν σ' όλη την Ευρώπη, ώστε ο Μανιερισμός να είναι η πρώτη διεθνής, πανευρωπαϊκή σχολή ζωγραφικής. Το κεφ.3 «Mannerism and maniera. Theoretical Approaches and Practical Applications» (σσ. 29-47) εξηγεί διάφορες βασικές έννοιες της τέχνης αυτής: disegno interno (ο καλλιτέχνης δημιουργεί και απεικονίζει τη δική του πραγματικότητα, όχι την εξωτερική), maniera (ύφος, stylish style, το αντίθετο του φυσικού), bella maniera, που υπάρχει επίσης στη μουσική (εξέλιξη του μαδριγάλιου) όπως και στη συμπεριφορά (preziosita ingentilita, ή αντίθετα, η τερατώδης συμπεριφορά των zanni). Ο συγγραφέας απαριθμεί ορισμένα βασικά χαρακτηριστικά: «*preciosity, substance repetition, empty forms, endless artificiality, ornament over substance, conceits over wisdom, disorganization over unity, wordplay over meaning*» (σ. 46).

Το κεφ. 4 «The socio-cultural context of Mannerism in the organization and operation of the Commedia dell' arte companies» (σσ. 51-82) εξετάζει αρχικά τις ισχνές αρχαιολογικές πηγές, που διαθέτουμε για τις αρχές της commedia dell' arte: μερικές συμβάσεις με θιάσους, που επιτρέπουν ορισμένα συμπεράσματα: οι γυναίκες ακόμα δεν είναι υποχρεωτικές, από την άλλη μπορεί να είναι και θιασάρχες, οι comici προσπαθούν να εντυπωσιάσουν το κοινό τους (ερωτισμός, γκροτέσκο, απρόσεμο), οι υποθέσεις (στα ελάχιστα σενάρια, canovacci, που έχουμε από την εποχή του δεύτερου μισού του 16ου αιώνα) μπορεί να είναι κωμικές, τραγικές ή και ποιμενικές: βασίζονται σε μεταμφιέσεις, ταυτίσεις, παρεξηγήσεις, απαγωγές, έρωτες νεαρών ζευγαριών, ζήλεια εκ μέρους των γερόντων και ίντριγκες των zanni· αν το σενάριο περιλαμβάνει και ιστορικό πρόσωπο, λέγεται και opera regia ή opera eroica. Το μουσικό στοιχείο (όργανα επί σκηνής, τραγούδι) είναι πολύ έντονο. Οι comici είναι ακόμα vagabondi· κατατάσσονται με τα άλλα περιπλανώμενα επαγγέλματα στους saltimbanchi (σαλτιμπάγκους). Συχνά στους θιάσους αυτούς απαγορεύεται η είσοδος στην πόλη ή τους βάζουν σε καραντίνα. Συνοδεύονται και από περιπλανώμενους κομπογιαννίτες και πόρνες, που παίζουν την innamorata. Οι παραστάσεις γίνονται σ' ένα απλό παλκοσένικο με σάλα και αυλαία, πίσω από την ο-πότε γίνονται οι «αιτρικές» εξετάσεις και οι «θεραπείες». Βέβαια υπάρχουν και πιο σύνθετες παραστάσεις. Αυτή η εικόνα αλλάζει μόλις μισό αιώνα στη χρυσή εποχή της commedia dell' arte 1575-1625 με τους ονομαστούς θιάσους του Ganassa, τους Gelosi, Uniti, Confidenti, Fedeli, Accesi κ.τ.λ., που δανείζονται τα ονόματά τους από τις λόγιες ακαδημίες, με τις οποίες συνδέονται πολλαπλά. Η οργάνωσή τους γίνεται σε μιαν αρκε-

τά δημοκρατική βάση η σύνθεσή τους είναι αρκετά ρευστή, μεγάλοι κωμικοί «αγοράζονται» και από θιάσους για λίγες παραστάσεις και μετακινούνται ελεύθερα. Κάθε θιάσος έχει και μια δική του *impresa*. Οι παραστάσεις συνήθως συνδέονται με το καρναβάλι, που οι προετοιμασίες του στη Βενετία αρχίζουν από τον Οκτώβριο. Από την αρχή ταξιδεύουν και στο εξωτερικό: τη Γαλλία και την Κεντρική Ευρώπη. Οι κωμικοί φαίνεται πως αναμιγνύονται ελεύθερα με την αυλική αριστοκρατία στις διάφορες γιορτές της. Μόνο στο Παρίσι η *commedia dell' arte* δεν ακολουθεί την καθοδική πορεία του είδους μετά το 1625, όπως σ' όλη την Ιταλία.

Το κεφ. 5 «Mannerism and maniera in the stage figures and dramaturgy of the *Commedia dell' arte*» (σσ. 83-122) αναλύει λεπτομερειακά τους στερεότυπους τύπους, που στην πραγματικότητα δείχνουν μια πολύ πλατιά μορφολογία παραλλαγών, ακόμα και ονομάτων· σημαντική είναι η διαφορά ανάμεσα στις «σοβαρές» και τις κωμικές φιγούρες· οι πρώτες «γέροι» και *innamorati*, βασίζονται κυρίως σε ρητορικά σχήματα (επιχειρηματολογία, διατύπωση, απάντηση, αντίθεση κ.τ.λ. που όλα σκοπεύουν να δημιουργούν «εντύπωση»), οι κωμικές σε σωματικό ακροβατισμό, αν και τα «*lazzi*» μπορεί να είναι και λεκτικά. Οι σοβαρές φιγούρες δεν φορούν μάσκα. Με βάση τα σωζόμενα σενάρια αναλύονται οι *vecchi*, *Pantalone* και *dottore*, οι *capitano*, οι *innamorati* και ο «μανιερίστικος» διάλογός τους· κρατούν βιβλία (*zibaldone*) με στερεότυπες γλωσσικές εκφράσεις και διαλόγους της *bella maniera*. Το σκηνικό αυτό συνονθύλευμα, οι παραστάσεις της πρώιμης *commedia dell' arte*, δεν μπορεί, υφολογικά, να συγκαταληχθεί στην Αναγέννηση, όπως το έκαναν παλαιότεροι ιστορικοί του θεάτρου, γιατί είναι αντιλαϊκιστικό και αντιουμανιστικό (οι *zanni* παρωδούν τα ρητορικά σχήματα του πετροαρχισμού, δεν είναι καν άνθρωποι, αλλά κάτι σαν *bestie*), ούτε στο Μπαρόκ· συγγενεύει περισσότερο με τη μανιεριστική τέχνη.

Αυτό προσπαθεί να αποδείξει άλλωστε το τρίτο μέρος: κεφ. 6 «The international style of Mannerism and early *Commedia dell' arte* iconography» (σσ. 125-143). Οι περιοδεύοντες ζωγράφοι, σε αναζήτηση εργασίας και στέγης, ταξίδευαν σε όλη την Ευρώπη και αποκοτούσαν μερικές φορές μεγάλη φήμη, όπως ακριβώς οι κωμικοί της *commedia dell' arte*. Πολλοί από αυτούς χρησιμοποιούν στη θεματογραφία των έργων τους και θέματα από παραστάσεις ή αυλικές διασκεδάσεις ή καρναβαλικές εκδηλώσεις, όπου συμμετέχουν τύποι της *commedia dell' arte*. Αυτές οι ζωγραφικές αναπαραστάσεις μπορούν να ομαδοποιηθούν: Trausnitz, *Recueil Fossard*, Δεύτερη σχολή του Fontainebleau, De Gheyn και η βενετική ομάδα, το «βιβλίο φτερών» στο McGill και ο Callot.

Μια υφολογική ανάλυση, που συσχετίζει τη *commedia dell' arte* με τη *virtuosità*, την εξεζητημένη *mentalité*, τα ταξίδια, την εμποροποίηση της τέχνης του δεύτερου μισού του 16ου αιώνα, γίνεται στο κεφ. 7 «The iconography of the *Commedia dell' arte* and its relation to Mannerism» (σσ. 145-213), που είναι και το κεντρικό κεφάλαιο όλου του έργου. Τα εξής υφολογικά στοιχεία μπορούν να παρατηρηθούν, τόσο στη μανιεριστική ζωγραφική όσο και στην *commedia dell' arte*: υπερβολή και δυσαρμονία, *sprezzatura*, *horror vacui* (αποφυγή κενού χώρου), έλλειψη προσδιορισμού του χώρου, *mescolare* (ανακάτεμα διάφορων και ανομοιογενών στοιχείων), *difficoltà* (συνθετικότητα, περιπλοκότητα), *virtuosità*, *grazia*, ρυθμός (*figura serpentina*), *discordia concors* (ένωση αντιθετικών στοιχείων), *preciosité*, *bizzarrie*, *capricci*, το γροτέσκο, εξπρεσιονιστικά χρώματα, *effetto meraviglioso*, Sprecher (μια φιγούρα που «ομιλεί») δείχνει τον πίνακα στο θεατή, π.χ. στον El Greco), *trompe l' oeil* (οπτικές απάτες), ερωτισμός και σεξουαλικά υπονο-

ούμενα, έντονες χειρονομίες, αραβουργήματα. Με τα μεθοδολογικά αυτά εργαλεία ο συγγραφέας αναλύει 35 εικονογραφίες από τις αναφερόμενες ομάδες πηγών. Οι αναλύσεις αυτές δείχνουν τον έμπειρο ιστορικό της τέχνης: ο ιστορικός του θεάτρου έχει να μάθει πολλά: κάθε εικόνα δεν «διαβάζεται» μόνο ως προς τα πραγματολογικά στοιχεία, αλλά είναι και δείγμα του ύφους, τόσο του ζωγράφου όσο και της παράστασης που απεικονίζει. Ωστόσο υπάρχουν και σημαντικές υφολογικές διαφορές, με αποκορύφωμα βέβαια τις γκροτέσκες φτιγούρες του Callot. Γενικά φαίνονται πεισιτικές οι αναλύσεις του συγγραφέα για τη σύνδεση της *commedia dell' arte* με τη μανιεριστική τέχνη: «*it is my hope that the visual evidence, and the various materials and analyses which preceded it in Part Two, have been persuasive enough to establish the early commedia dell' arte within the context of Mannerism, and to further the significance of Mannerism and maniera as useful terms and concepts for the theatre historian*» (σ. 213).

Ίσως αξίζει να αναρωτηθεί ο ιστορικός του θεάτρου, αν ένα τέτοιο μανιεριστικό συγκείμενο ισχύει και για τμήματα της όψιμης *commedia erudita*, ή ακόμα εμφανέστερα, για τον κόσμο της *commedia pastorale*: ή, αν τέτοια στοιχεία μπορεί να εντοπίσει κανείς και στα έργα του Χορτάστη, όπως τα έχουν εντοπίσει στα έργα του Σαίξπηρ. Η εμπειρισματομένη μελέτη κλείνει με «Notes» (σσ. 215-265) και μια βιβλιογραφία (σσ. 267-277) και ένα ευρετήριο (σσ. 279-290). Η απεικόνιση τώσων θεμάτων και προσώπων της *commedia dell' arte* από τους ζωγράφους του Μανιερισμού δεν είναι τυχαία, αλλά έκφραση μιας βαθύτερης υφολογικής συγγένειας.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ



FLORIAN MEHLTRETTER

*Die unmögliche Tragödie. Karnevalisierung und Gattungsmischung
im venezianischen Opernlibretto des siebzehnten Jahrhunderts.*

[Το αδύνατο της τραγωδίας. Καρναβαλοποίηση και ειδολογική ανάμειξη
στα λιμπρέτα της βενετουάνικης όπερας του 17ου αιώνα].

Frankfurt/M. etc. Peter Lang 1994,

(Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI Musikwissenschaften). Σελ. 230.

Το Μπαρόκ, σε μερικά βασικά σημεία των αισθητικών του επιλογών, επιδίδεται σ' ένα χαριτωμένο αλλά και «θρασύ» παιχνίδι με τις υπάρχουσες κλασικιστικές νόρμες, τις οποίες υπερβαίνει, παραμορφώνει, θέτει εν μέρει εκτός ισχύος, παραμερίζει, συνήθως για κάποιο χρονικό διάστημα, χωρίς να τις καταργεί όμως τελείως. Αυτή η διαλεκτική σχέση με αισθητικά πρότυπα, που υπολογίζονται αλλά δεν ακολουθούνται απαρέγκλιτα, βρίσκεται και στη βάση των μεικτών δραματικών μορφών, όπως της *tragicommedia* ή της *tragicommedia pastorale* (ξεκινώντας βασικά από τον «*Pastor fido*» του Guarini και τη θεωρητική συζήτηση που προκάλεσε). Η τελευταία μάλιστα αποτελεί το συνηθισμένο θεματογραφικό πλαίσιο για τα πρώτα λιμπρέτα όπερας, της Φλωρεντίας και της Ρώμης. Μέσα στην πορεία της εξέλιξης της όπερας του 17ου αιώνα, η όπερα βενετσιάνικου τύπου αποτελεί ένα ξεχωριστό κεφάλαιο, που είναι και από άποψη αριθμών το πιο περικοπτικό κεφάλαιο της πρώιμης ιστορίας της ευρωπαϊκής όπερας: στα εξήντα περίπου