

νικά *autos sacramentales* στρέφεται η τελευταία ανακοίνωση: «La réforme protestante dans le *Codice de Autos Viejos: échos, représentations*» (σ. 231 εξ.) του Juan-Carlos Garrot Zambrana. Ένα ευρετήριο του εκδότη (σ. 247 εξ.) που συμπεριλαμβάνει ονόματα και τίτλους, ξεκλειδώνει τους θησαυρούς του τόμου αυτού.

ΒΑΑΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

### ROBERT HENKE

*Performance and Literature in the Commedia dell'arte*, Cambridge University Press 2002, σ. XIV+263, 21 εκ., ISBN 0-521-64324-4.

Η *Commedia dell'arte* βρίσκεται επίσης σταθερά στις ερευνητικές προτιμήσεις των ιστορικών του θεάτρου και όχι μόνο. Η προκείμενη μονογραφία δίνει έμφαση στο γεγονός πως το είδος βρίσκεται κάπου ανάμεσα σε προφορικότητα και γραπτό λόγο, υπογραμμίζει τις λογοτεχνικές και λόγιες πηγές της και ξεετάζει τη γραμματολογία που περιβάλλει το είδος αυτό του αυτοσχεδιασμένου θεάτρου και τις επιδράσεις που άσκησε στην ιταλική λογοτεχνία. «Here we will examine orality and literature not only at the verbal level but at the cultural level as well, considering things such as actors' letters functioning as "performances" for potential patron, the status that writing acquires when a notary draws up company contract for semiliterate actors, the actress' oral reshaping of Petrarchan poetry, popular poems dramatizing *arte* characters that could both prepare and memorialize performance, the actors' opportunistic use of published literature, and their oral exploitation of manuscript and printed "commonplace books": collections of speeches, maxims, proverbs, and riddles. As all of these cases suggest, we will be particularly interested in the interface and interaction of oral and literature forms and practices. Our field of inquiry shall be not only the organized, famous *commedia dell'arte* companies patronized by northern Italian courts, but what might be called the circumambient "culture" of the *commedia dell'arte*, extending from the court performer to the *piazza mountebank*» (σ. 2).

Το θέμα στην περιγραφή αυτή ακούγεται ενδιαφέρον, γιατί οι ρίζες και οι μορφές της επαγγελματικής αυτοσχέδιας κωμωδίας είναι πολλές, πράγμα που αποτέλεσε στο παρελθόν την αιτία μακροχρόνιων διενέξεων ανάμεσα στους ειδικούς. Τελικά φαίνεται πως είναι είδος μεικτό και προσαρμόσιμο σε διάφορες συνθήκες. Η μονογραφία αυτή δίνει έμφαση στις «λαϊκές» ρίζες της. «A central theme, throughout the book, will be the nature and legacy of the "buffone" (buffoon), the "zanni" (the servant figure in the *commedia dell'arte* troupe) and related underworld figures such as the charlatan. These figures performed in solo *piazza* or banquet performance and were also incorporated into regular company performance under various guises. They dramatize the encounter between orality and literature in particularly salient ways. On the one hand, as virtuosic solo performers, they drew heavily on oral traditions and practices. On the other hand, the buffone and zanni became both the subjects and producers of popular literature. When the organized companies emerged in the mid-sixteenth century, buffone-type actors were incorporated into the troupes, usually as the zanni character and were largely responsible for their success. At the same time, by the end of the sixteenth century they ran into increasing resistance from actors and troupe leaders (*capocomici*) who invoked literary principles such as the well-made

plot to rein in the centrifugal energies of the virtuosic one-man show» (σ. 2).

Στα περιθώρια της μελέτης αυτής ξεκαθαρίζουν μια σειρά από «μυθοποιήσεις» και παρερμηνείες. Π.χ. το όνομα *commedia dell'arte*: «The term «*commedia dell'arte*» can be traced to the eighteenth century but may well have been in circulation before then. In the medieval and Renaissance period, an «*arte*» was an economic and political corporation organized by one of various crafts or professions, and thus the term primarily designates the most striking aspect of certain actors from around 1545 on relative to their medieval predecessors: the fact that they were organized into profession companies to perform not merely on religious and political festival occasions, but all year round for their principal livelihood. The term, historically accurate even if belated, thus could mean «theatre of the profession». Correlatively «*arte*» signified the technique requisite for belonging to a craft of profession, and indeed the actors became particularly conscious of their technique, in part as one defense against the various attacks levied on the new professional theatre by ecclesiastical and municipal authorities in the aftermath of the Council of Trent (1545-1563)» (σ. 5). Δηλαδή δεν βρισκόμαστε μακριά από το περιεχόμενο του όρου «Τεχνίται του Διονύσου», απλώς εδώ ονομάζονται «τεχνίτες της κωμωδίας».

Όπως δεν είναι μία η ρίζα του είδους και η εξέλιξη του ανάμεσα στο 1545 και το 1625 δεν είναι ευθύγραμμη, αλλά απαρτίζεται από διάφορες «αγορές», που απορροφούν και τροφοδοτούν τις παραστάσεις (βλ. κυρίως Siro Ferrone: *Attori mercanti corsari: La Commedia dell'arte in Europa tra cinque e seicento*, Torino 1993). Στην πιο απλή μορφή η *commedia dell'arte* εντάσσεται στην παράδοση των θεαμάτων της πιάτσας με γελωτοποιούς, παρωμυθάδες, τραγουδιστές από μπαλάντες, μασκαρεμένους της αποκριάς, τσαρλατάνους γιατρούς, πρακτικούς φαρμακωπώλεις κτλ., εκδηλώσεις για τις οποίες δεν υπάρχουν γραπτές συμβάσεις ή άλλες πηγές. Πιο προχωρημένες εμφανίζονται οι παραστάσεις των *buffoni* στις βορειοϊταλικές αυλές, όπου συνήθως συνάπτεται μια προφορική σύμβαση με τον Ηγεμόνα· στα συμπόσια και στις παραστάσεις εμφανίζονται μόνοι τους, σε ζεύγη ή τετράδες ή μαζί με χορευτές, μουσικούς, τραγουδιστές κτλ. Γραπτές συμφωνίες συνάπτονται με την «αδελφική συντροφιά», όπως αυτή του Ser Maphio στην Πάδοβα ανάμεσα στα 1545 και 1553 που αποτελείτο μόνο από άντρες. Στη δεκαετία του 1570 οι βορειοϊταλικές αυλές άρχιζαν να πατρονάρον τον θίασους των *carocomici*, πράγμα που οδήγησε σε μια καλλιτεχνική εκλέπτυνση των παραστάσεων με την παρουσία, τώρα, και των γυναικών. Η αίτηση του θιάσου στον ηγεμόνα περιέχει πολλά «παραστατικά» στοιχεία αυτοδιαφήμισης, δειγμάτων δεξιοτεχνίας κτλ. Ταυτόχρονα οι θίασοι αυτοί εμφανίστηκαν και σε σταθερές αίθουσες (*stanze*): αποτελεί μύθο πως οι παραστάσεις σε εσωτερικούς χώρους δεν ανήκαν στις πρακτικές της *commedia dell'arte*· το Teatro di Baldracca στη Φλωρεντία ήταν τοποθετημένο σε μια κακόφημη περιοχή της πόλης, ωστόσο η «αγορά» αυτή ήταν χαρακτηριστική για τις στρατηγικές της επιβίωσης των θιάσων, που χρειάζονταν εκτός από τις αυλές και τον αστικό κόσμο των πόλεων. Αυτή την αστική-εμπορική πλευρά του είδους, με μορφή δυνατής και κερδοφόρας επιχείρησης, που ικανοποιεί μια συγκεκριμένη ζήτηση της αγοράς του θεάματος, βλέπει στην *commedia dell'arte* ένας από τους πρώτους θεωρητικούς της, ο Pier Maria Cecchini. Και τελικά υπάρχει και ο οργανωμένος θίασος με τον *carocomico*, τον πανίσχυρο θιασάρχη. Στον τύπο αυτό ανήκουν οι μεγάλοι και ονομαστοί θίασοι, που εξασφάλισαν κάποια σταθερή βάση στους ηθοποιούς, οι οποίοι έφτασαν κατά καιρούς σε μεγάλη φήμη. Ωστόσο δεν πλούτισε κανένας τους και τον απώτερο στόχο ενός κοινού ανθρώπου της Αναγέννησης, να αποκτήσει δηλαδή ένα κομμάτι γης και να γίνει γαιοκτήμονας, δεν τον έφτασε κανείς τους. Το δίκτυο των βορειοϊταλικών πόλεων, Βενετία, Πάδοβα, Φλωρεντία, Μάντοβα, Φεράρα, Τορίνο, Γένοβα, Bologna, Βερόνα κτλ. εξασφάλισε μια μεγάλη αγορά, στην οποία συμπεριλήφθηκε κατά καιρούς και η Ρώμη και η Νεάπολη. Ο με-

τακινούμενος βίος των θιάσων και ηθοποιών ήταν ο κανόνας. Και επειδή δεν επρόκειτο για επαρχιώτες γελοιοποιούς, αλλά για οργανωμένες μορφές του θεάματος, υπάρχουν και μια σειρά από έγγραφα, συμφωνίες, απήσεις, συμβάσεις κτλ. που επιτρέπουν μια πιο λεπτομερειακή διαφώτιση του business της commedia dell'arte στην πράξη.

Όλα αυτά αναπτύσσονται στην εισαγωγή (σσ. 1 εξ.). Το δεύτερο κεφάλαιο (σσ. 12 εξ.) αφιερώνεται στον αυτοσχεδιασμό και τους στερεότυπους χαρακτήρες: ούτε ο αυτοσχεδιασμός δεν υπάρχει χωρίς σταθερές δομές, ούτε οι στερεότυποι κωμικοί τύποι είναι δίχως παραλλαγές, ενδιάμεσες μορφές, μεταλλαγές, εξελίξεις και γενικά μια κάπως «ρευστή» διάσταση, που δεν επιτρέπει να μιλήσουμε ακριβώς για «σύστημα». Αυτό έχει σχέση και με τις πηγές: οι «Recueil Fossard» δεν απεικονίζουν πάντα αυθεντικές καταστάσεις και είναι επηρεασμένες από τις ειδικές γαλλικές εξελίξεις. Άλλωστε υπάρχουν και απομικτοί ρόλοι που δεν ανήκουν στο «σύστημα», και εν γένει οι διασυνδέσεις με την commedia erudita είναι στενές. Το τρίτο κεφάλαιο, «Residual orality in early-modern Italy and the commedia dell'arte» (σσ. 31 εξ.), εξετάζει τον ομολούμενο σκηνικό λόγο σ' έναν πολιτισμό που ακόμα είναι κυρίως προφορικός, γιατί η τυπογραφία μόλις έχει κάνει την εμφάνισή της: ωστόσο δεν λείπουν οι λογοτεχνικοί και λόγιοι ρητορισμοί και οι διακειμενικές αναφορές. Όπως είναι φυσικό, στον προφορικό λόγο κυριαρχούν οι λογιότυποι, οι νόμοι της μνημόνευσης, οι εγκυκλοπαιδικές γνώσεις, το ελεύθερο παιχνίδι της διατύπωσης, η μη-λεκτική «γλώσσα» των χειρονομιών, το ανταγωνιστικό μοντέλο του διαλόγου. Το τέταρτο κεφάλαιο αναλύει μια από τις ρίζες του είδους, τους βενετικούς buffoni (σσ. 50 εξ.), που εμφανίζονται από τις αρχές του 16ου αιώνα και αναλύει μερικά από τα «νούμερά» τους: σ' αυτό το είδος ίσως ανήκει και το κρητικό ποίημα *Θρήνος του Φαλλίδου του πωχού* (Ν. Μ. Παναγιωτάκης: «*Θρήνος του Φαλλίδου του πωχού*», *Θησαυρίσματα* 23, 1993, σσ. 222-288). Το πέμπτο κεφάλαιο: «Early male actors» (σσ. 69 εξ.), αναλύει τον θίασο του Ser Maphio (1545-1553) και τις συμβάσεις που έχει συνάψει με τις αρχές διάφορων πόλεων. Το έκτο κεφάλαιο τεκμηριώνει μια στροφή προς εκλέπτυνση του είδους, που έφερε η εμφάνιση των γυναικών στην commedia dell'arte: «Early actresses» (σσ. 58 εξ.): αυτό αφορά τη Μάντοβα 1566-1568 με τη Flaminia και τις αναλύσεις υποθέσεων στο «Il teatro delle favole rappresentative» του Flaminio Scala το 1611. Το έβδομο κεφάλαιο ασχολείται με «Zanni texts, 1576-1588» (σσ. 106 εξ.), το όγδοο με ανάλογα πρώιμα κείμενα του Dottore και του Pantalone που απαγγέλλονταν και χώρια (σσ. 137 εξ.), το ένατο ασχολείται με τον πρώτο ηθοποιό του Αρλεκίνου τον Tristano Martinelli και τις γαλλικές του διασυνδέσεις (σσ. 153 εξ.). Με το δέκατο κεφάλαιο ανεβαίνουμε τη σκάλα της ποιότητας: «Theatricality and literary "composition" in Francesco Andreini and Flaminio Scala» (σσ. 175 εξ.): διαφωτίζεται η μακρόχρονη καριέρα του πρώτου και αναλύεται η δίτομη συλλογή σεναρίων του δεύτερου. Το ενδέκατο κεφάλαιο παρουσιάζει από την επόμενη γενιά των ηθοποιών, τον Pier Maris Cecchini (σσ. 197 εξ.), καθώς και άλλους. Ακολουθούν οι υποσημειώσεις (σσ. 217 εξ.) και η βιβλιογραφία (σσ. 248 εξ.), καθώς και ένα ευρετήριο (σσ. 260 εξ.).

Η μονογραφία αυτή διαφωτίζει το γεγονός πως παρά τον προφορικό και αυτοσχέδιο χαρακτήρα της commedia dell'arte υπάρχουν αρκετά γραπτά τεκμήρια που όχι μόνο ντοκουμέντάρουν την πρακτική πλευρά των παραστάσεων, αλλά τοποθετούν το όλο είδος ανάμεσα στην προφορικότητα και τον γραπτό πολιτισμό. Αυτό γίνεται όλο πιο έντονο όσο προχωρούμε μέσα στον 16ο αιώνα, όπου το είδος αποβάλλει σταδιακά τις λαϊκότερες ρίζες του και μετατρέπεται, τουλάχιστον ως προς τους μεγάλους και φημισμένους θιάσους, σ' ένα θέαμα αξιώσεων, που αντικαθρεφτίζει και το πνεύμα και τη λογιοσύνη του Ουμανισμού. Και η βιβλιογραφία με τις τόσες τελειώς πρόσφατες εργασίες δείχνει πως ο κλάδος παρουσιάζει μια ερευνητική δυναμική ανάλογα με το μέγεθος του φαινομένου: από την commedia dell'

arte έχουν περάσει περίπου όλα τα θέματα της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας των μεσαιωνικών χρόνων και η ίδια έχει τροφοδοτήσει τις μετέπειτα εξελίξεις σε πολλά λογοτεχνικά είδη, όχι μόνο στην κωμωδία και την κωμική όπερα.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

WILLIAM N. WEST

*Theatres and Encyclopedias in Early Modern Europe*, Cambridge University Press 2002, σ. XV+293, 22 εικ. ISBN 0-521-80914-2.

Μονογραφία με απρόσμενο θέμα, δημοσιευμένη στις σειρές των Cambridge Studies in Renaissance Literature and Culture, το οποίο τελικά σχετίζεται με την επιβίωση της θεατρικής ορολογίας μετά την αρχαιότητα, όπου σε Δύση και Ανατολή, στην ελληνική και λατινική παράδοση, το «θέατρον/theatrum» παίρνει την πολύ ευρύτερη σημασία του δημοσίου χώρου εν γένει. Το abstract οριοθετεί το θέμα ως εξής: «In early modern Europe, before a “theatre” was a playhouse, it was an encyclopedia. In the book William N. West explores what “theatre” meant to medieval and Renaissance writers and critics and places Renaissance drama, for the first time, within the powerfully influential context of the encyclopedic writings which were being produced at the time. Recent criticism has recognized that the culture of early modern Europe was a theatre culture, fascinated by performance of all kinds, but it was also an encyclopedic culture, obsessed with collecting and sorting knowledge. Early encyclopedias presented themselves as textual theatres, in which everything knowable could be represented in concrete, visible form. Medieval and Renaissance plays, similarly, took encyclopedic themes as their topics: the mysteries of nature, universal history, the world of learning. But instead of transmitting authorized knowledge quickly and unambiguously, as it was supposed to, the theatre created a situation in which ordinary experience could become a communicable source of authority». Και συνεχίζει: «By the mid seventeenth century, the theatre had become the model for the reformation of the encyclopedia and the encyclopedia for the theatre, as knowledge itself came to be seen as a kind of performance. West covers a wide range of works, from the canonical encyclopedic texts of the Middle Ages and Renaissance to Marlowe’s *Doctor Faustus*, Jonson’s *The Alchemist*, and Bacon’s *Novum Organum* and provides a fascinating picture of the cultural and intellectual life of the period». Έτσι δεν ξεκαθαρίζουν και πολλά πράγματα και μένει κανείς με την περιέργεια για το ποια τελικά είναι η σχέση της εγκυκλοπαίδειας με το θέατρο.

Η εισαγωγή: «Circles of learning» (σ. 1 εξ.), ξεκινάει με την εξήγηση πως οι ιδέες και η πρακτική των δύο θεσμών, του θεάτρου και της εγκυκλοπαίδειας στον 15ο, 16ο και 17ο αιώνα στην Ευρώπη είναι το αντικείμενο της μελέτης. Theatrum, όπως speculum και thesaurus έχουν κατά τον 15ο αιώνα τη σημασία του «χώρου», όπως χρησιμοποιείται αργότερα, ακόμα ως «θέατρον του πολέμου», μια πανοραμιακή παρουσίαση και παράσταση του συνόλου των γεγονότων και σ’ αυτό συγγενεύει με τον όρο της «εγκυκλοπαίδειας», της συνολικής παρουσίας των γνώσεων μας εποχής. Έτσι εμφανίζεται π.χ. στο «Image of Governace» 1541 του Thomas Elyot, όπου τα θέατρα ως τόποι παραστάσεων είναι και τόποι δημόσιας συζήτησης για φιλοσοφικά κι άλλα θέματα. Στις πολύπλοκες σχέσεις των δύο εννοιών μπλέκεται και