

Flaminia i Silvia, czyli o vitalności komedii dell'arte

Rec.: Michela Zaccaria, *Primedonne. Flaminia e Silvia dalla Commedia dell'Arte a Marivaux*, Bulzoni, Roma 2019, 349 s.

W centrum tej książki, jak pisze Autorka w przedmowie, są dwie aktorki: Elena Balletti Riccoboni (1686–1771), występująca pod imieniem scenicznym Flaminia, oraz Jeanne Benozzi Balletti (1701–1758), znana paryskiej publiczności jako Silvia. Obie *figlie d'arte* wywodziły się z tradycyjnie teatralnych, wzajemnie ze sobą skoligaconych rodzin Benozzich, Ballettich, Calderonich i Riccobonich, które wchodziły w skład wędrownych zespołów dell'arte występujących w Europie na przełomie XVII i XVIII wieku.

Pierwsza z nich, urodzona we Włoszech, dobrze знаła strukturę włoskiego teatru, a swoją strategię zawodową budowała na wzór słynnych poprzedniczek: Vincenzy Armani (ok. 1530–1569) oraz Isabelli Andreini (1562–1604). Ferdinando Taviani, badając karierę tej drugiej, zwrócił uwagę, iż w obronie swego dobrego imienia komedianci kładli nacisk przede wszystkim na przynależność do kręgów kultury wysokiej, co miało legitymizować sztukę teatralną, a także na honor, rodzinę i uczciwość¹. Elena obeznana była z włoską kulturą pierwszej połowy XVIII wieku, charakteryzującą się tendencjami reformatorskimi Arkadii, która dążyła między innymi do stworzenia — nieistniejącego we Włoszech — teatru narodowego, dostrzegając jego ważną funkcję dydaktyczną. Druga artystka, urodzona i wychowana we Francji, pracująca dla Comédie Italienne, inspirowała nowe tendencje dramatopisarskie, zgodne z gustem francuskiej widowni, ucieleśniając na scenie *esprit italien*, mit o komedii dell'arte. Dwie aktorki reprezentujące dwa pokolenia teatru dell'arte ukazują dynamiczne przemiany w tej — uchodzącej za skostniałą — praktyce teatralnej, którą, czego znakomicie dowodzi recenzowana publikacja, cechowała niezwykła vitalność.

¹ F. Taviani, *Bella d'Asia. Torquato Tasso, gli attori e l'immortalità*, „Paragone letteratura” 1984, t. XXXV, s. 44.

Książka składa się z trzech rozdziałów. Pierwszy, zatytułowany *Il nascere comico* (s. 17–74), stanowi wprowadzenie do dalszych rozważań, omawiając przede wszystkim kwestie zawodu aktor-skiego na przykładzie czterech teatralnych włoskich rodów, których losy w emblematyczny sposób splatają się z historią komedii dell'arte i oczywiście z głównymi bohaterkami książki. Drugi rozdział, o dość długim tytule *Elena Balletti Riccoboni ferrarese, vivente famosissima comica, fra gl'Arcadi Mirtinda Parasside ed Accademica de' Difettuosi di Bologna* (s. 75–147), do którego jeszcze powrócimy, analizuje wszechstronną karierę Eleny Balletti, toczącą się najpierw we Włoszech, a potem w Paryżu. Trzeci zaś, zatytułowany *Silvia la diva e il suo mondo* (s. 149–223), skupia się na dokonaniach scenicznych Jeanne Benozzi. Do części analitycznej Autorka dołączyła zbiór dokumentów w większości nigdy wcześniej niepublikowanych, wśród których znajdziemy m.in. akt chrztu Eleny Balletti (1686), prośbę o paszport Antonia Riccoboniego (1695), oświadczenie o stanie cywilnym Luigiego Riccoboniego i Eleny Balletti (1706), deklarację przystąpienia Balletti do Arkadii oraz do Akademii Difettuosi (1715), akt rozdzielności majątkowej Jeanne Benozzi i Giuseppe Ballettiego (1733), testamenty Luigiego Riccoboniego (1753) i Jeanne Benozzi (1758), inwentarz jej majątku, a także ten Eleny Balletti (1772). Publikację wieńczy spis źródeł archiwalnych wykorzystanych w książce, okazała bibliografia oraz indeks nazwisk.

Zaccaria rozpoczyna swe rozważania od kwestii podstawowych dla zrozumienia istoty komedii dell'arte. Posługuje się w tym celu podtytułem książki Sira Ferronego — teatr *aktorek i aktorów włoskich w Europie (XVI–XVIII wiek)*². Autorka pisze więc — podążając za takimi autorytetami jak wspomniani wcześniej Ferrone, Taviani czy Claudio Meldolesi — o mikrospołeczności aktorów włoskich, rządzącej się zasadami opartymi głównie na związkach pokrewieństwa. Zespoły liczyły zwykle około dwunastu aktorów, którzy z dużą elastycznością dostosowywali się do eklektycznego repertuaru, tak komediowego, jak i poważnego czy muzycznego, w zależności od wymagań publiczności. Zawodu uczono się w rodzinie, na scenie.

² S. Ferrone, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI–XVIII secolo)*, Torino 2014. Wszystkie tłumaczenia, jeśli nie podano inaczej, pochodzą od autorki recenzji.

Urodzić się komedianem — wyjaśnia Autorka — oznaczało dostać багаż wiedzy praktycznej przekazywanej z pokolenia na pokolenie poprzez naśladownictwo. Aktorzy otrzymywali w posagu repertuary, monologi, schematy dialogów łatwych do dostosowania, splagiatowania, imitowania, parodiowania w sposób kombinatoryczny i seryjny. Technika improwizacji to utrwalona praktyka, mająca przynosić jak największy zysk w krótkim czasie, zgodnie z przyjętą konwencją performatywną (s. 18).

Można więc było odziedziczyć scenariusze, zbiory anegdot, miłosnych lamentów czy *lazzi*, ale także i kostiumy, przede wszystkim jednak rolę i pseudonim sceniczny, co pokazuje przykład Eleny Balletti, która przyjęła imię Flaminia po swej babce Agacie Caterinie Vitaliani oraz prababce Elenie Napolioni. Ale bycie komedianem pociągało za sobą także pewien paradoks, jak podkreśla nieco dalej Zaccaria, ambiwalentność wobec teatru zawodowego, który z jednej strony przyciągał widzów swym powabem, a z drugiej budził niechęć i wzdąrgę. Brak stałego instytucjonalnego wsparcia dla sztuki scenicznej oraz zmienna sytuacja polityczna na Półwyspie Apenińskim sprawiały, iż włoscy komediantci, tak ci z południa, jak i z północy, szukali szczęścia w innych krajach Europy, gdzie zarabiali zwykle lepiej, cieszyli się także przywilejami i protekcją, w czym oczywiście pomagały im związki włoskich dynastii z poszczególnymi dworami, co rzeczowo dokumentuje Zaccaria.

Na dalszych stronach Badaczka skrupulatnie śledzi kapryśne losy teatralnych rodzin włoskich na tle wydarzeń historycznych tego okresu, przed i w trakcie toczącej się na Półwyspie Apenińskim wojny o sukcesję hiszpańską (1700–1713). Agata Caterina, córka aktorów z neapolitańskiej rodziny Vitaliani, sceniczna Flaminia, za młodu poślubiła aktora Francesca Marię Balletiego, przejmując po małżonku nazwisko, a po jego śmierci wyszła za mąż za Francesca Calderoniego, scenicznego amanta o imieniu Silvio, razem z którym prowadziła zespół Calderoni-Balletti. Protegowani księcia Parmy występowali między innymi w Bolonii i w Wenecji, gdzie ich talent dostrzegł elektor bawarski Maksymilian II Emanuel, dzięki któremu przez cztery lata grali w monachijskim Hoftheater (1687–1691). Powróciwszy do Włoch, z trudem radzili sobie z surowymi normami wprowadzonymi przez legata papieża Innocentego XI w Bolonii, dlatego też szybko przenieśli się do Ferrary, uzyskali obywatelstwo (por. dok. nr 4, s. 227) i zakupili dom. Występowali na scenach od Neapolu aż po Wiedeń i Brukselę. Dodatkowo Francesco zajmował się także handlem winem.

Natomiast kolejny protoplasta, Antonio Riccoboni, nie pochodził z rodziny teatralnej. Swoją karierę rozpoczął jako szarlatan, a potem przeszedł na służbę księcia Modeny, Franciszka II d'Este, grając rolę Pantalona między innymi na dworze Jakuba II Stuarta i jego żony, Marii Beatrice d'Este. W Londynie źle się włoskim aktorom powodziło, trzeba więc było prosić o wsparcie księcia, co zresztą czynił tak on, jak i jego żona wielokrotnie, czego dowodzą przytaczane przez Autorkę źródła archiwalne. Po śmierci księcia, podczas wojny o sukcesję hiszpańską, Modena, opowiadając się po stronie Habsburgów, została zajęta przez wojska francuskie. Zredukowano drastycznie ilość teatrów, a Riccoboni powrócił do profesji szarlatana. W uznaniu jego zasług książę Reginald przyznał mu paszport (por. dok. nr 6, s. 228) i stary aktor około roku 1698 powrócił do rodzinnej Wenecji. Jego pierworodny, Bartolomeo, został żołnierzem, drugi zaś, Luigi Andrea, wbrew swej woli, przymuszony przez ojca, został aktorem w książęcym zespole, co miało gwarantować rodzinie stały dochód, a potem za namową kolegów i z nakazu księcia Modeny w roku 1699 ożenił się z subretką z zespołu, starszą od siebie Gabriellą Gardellini. Małżeństwo to miało związać kapryśnego aktora z zespołem na stałe, a zarazem stać się gwarancją moralności. Niestety zakończyło się szybko — w roku 1702 Gabriela zmarła w połogu (por. dok. nr 7, s. 228). Luigi, około roku 1696, przeszedł do roli drugiego amanta o imieniu Federico, a prawdopodobnie dwa lata później debiutował w głównej roli jako Lelio w zespole kierowanym przez piękną i utalentowaną Teresę Coronę Costantini, sceniczną Dianę, z którą jednak aktor nie pozostawał w dobrych kontaktach, czego dowodzi zachowana w tej sprawie korespondencja. Jego drugą żoną została Elena Balletti, także *figlia d'arte*, utalentowana aktorka, która stworzyła wraz z mężem udany duet sceniczny. Jej matka, Giovanna Benozzi, żona aktora Francesca Ballettiego, pracowała w zespole Balletti-Calderoni jako amantka, występując między innymi na monachijskim dworze. Potem, w roli subretki o imieniu Fragoletta (pseudonim sceniczny przejęła od babki swego męża), pracowała w zespole księcia Ferdynanda Carla Gonzagi, ciesząc się protekcją tego wielkiego miłośnika opery i innych widowisk teatralnych, przede wszystkim jednak artystek scenicznych. W tym samym zespole jako Trappola pracował jej brat, Antonio Benozzi, ojciec Jeanne. Fragoletta potrafiła zaskarbić sobie przychylność księcia, a ten, doceniając jej wierną służbę, podarował jej dom w Mantui, w którym prowadziła hotel dla aktorów, przejęty potem, nie bez prawnych trudności, przez jej

córkę Elenę i zięcia Luigiego. O bałamutnej Fragolettcie pisał w swych pamiętnikach Carlo Goldoni, a także — choć zdecydowanie mniej elegancko — Giacomo Casanova.

Tak oto splatają się losy trzech teatralnych rodzin, z których wywodzą się dwie bohaterki recenzowanej książki — nie tylko bliskie kuzynki, ale także szwagierki, ponieważ Jeanne wyszła za mąż za Giuseppe Ballettiego, brata Eleny. Rozdział pierwszy przynosi nam ogromną ilość cennych informacji. Czytelnik, jeśli nie ma ugruntowanej wiedzy na temat teatru włoskiego, może czuć się nieco zagubiony w tych skomplikowanych parentelach, szczegółach dotyczących tak codziennego życia aktorów, uwikłanych często w burzliwe dzieje polityczne, jak i praktyki scenicznej. Niemniej jednak opisane tu losy rodziny teatralnych jasno ukazują, że włoskie zespoły dell'arte oparte były na koligacjach rodzinnych, a małżeństwo — często aranżowane — traktowano jako swego rodzaju gwarancję moralności (choćby i na pokaz), stabilności i zaangażowania. Działalność teatralna należała do niezwykle ryzykownych, a zespoły wiodły wędrowny tryb życia, podróżując od Neapolu po Londyn i Petersburg. Protekcja władców była podstawą działalności najlepszych komedianów — paszporty, listy polecające czy interwencje dyplomatyczne pomagały im podróżować z kraju do kraju, zwalniały z opłat celnych, skracaly przymusowy okres kwarantanny na granicach, uwalniały z więzień. Bogaty mecenas wspomagał finansowo i przyznawał na starość rentę, ale cena do zapłacenia za — często zresztą kapryśną — łaskę była wysoka. Sponsor ingerował w pracę zespołu, w obsadę ról, zmuszał do wyjazdu, nie pozwalał na zrezygnowanie z profesji, jednym słowem dysponował do woli swym podopiecznym. W większości do zawodu trafiały dzieci komedianów lub osoby z zawodów pokrewnych, jak na przykład szarlatani, którzy odgrywali scenki, a czasem wręcz organizowali krótkie przedstawienia obrazujące zalety różnorodnych specyfików medycznych. Nie było rzadkością, iż aktorzy — czego dowodzą coraz liczniejsze badania — parali się dodatkowymi zajęciami zarobkowymi. Alternatywne źródła utrzymania miały pomóc w radzeniu sobie z trudami i niestabilnością zawodu aktorskiego, stąd także taki duży nacisk kładziono na zakup nieruchomości, stanowiących gwarancję bezpieczeństwa i ochrony rodziny.

Rozdział drugi nosi znamienity tytuł, po polsku brzmiący *Elena Balletti Riccoboni z Ferrary, żyjąca słynna komediantka, w Arkadii zwana Mirtinda Parasside, członkini bolońskiej Akademii Difettuosi*. W sposób dobitny ukazuje on strategię promocyjną

aktorki, niewątpliwie zbudowaną na podobieństwo praktyk słynnych poprzedniczek, jak dowodzi Michela Zaccaria. W swoim zaangażowaniu literackim Balletti nawiązuje do tradycji wielkich diw teatru włoskiego, takich jak wspomniane już wcześniej Vincenza Armani, ale przede wszystkim Isabella Andreini, członkini prestiżowych akademii literackich i uznana poetka. Także współczesny jej Ippolito Pindemonte podkreślał, że Elena „była drugą Isabellą Andreini”. Podobnie jak i ona, Elena kładła duży nacisk na przynależność do elity intelektualnej. Przytaczane w książce dokumenty poświadczają, że aktorka pod pseudonimem literackim Mirtinda Parasside należała do rzymskiej Arkadii (por. dok. nr 20, s. 237), a także i do jej weneckiej kolonii, zwanej Accademia degli Animosi, która powstała między innymi z inicjatywy Apostola Zeno. Oprócz tego od roku 1715 aktorka brała także udział w działalności bolońskiej Akademii dei Difettuosi (por. dok. nr 21, s. 238), na której czele stał markiz Giovan Gioseffo Orsi. Podpisując się, aktorka zawsze dodawała informację o przynależności do tych dwóch akademii, co przyczyniało jej splendoru nie tyle jako aktorce, ile jako poetce, choć — jak wyjaśnia Zaccaria — nie wydaje się, aby Balletti posiadała odpowiednie wykształcenie, była raczej samoukiem. Ponadto artystka brała udział także w przedstawieniach amatorskich oraz w czytaniach publicznych organizowanych przez śmietankę towarzyską. Wysoko ceniona była przez publiczność, także i tę wykształconą; markiz Scipione Maffei, należący do Arkadii, podkreślał w swej korespondencji jej niezwykłą „inteligencję i szlachetność obyczajów”, a wielu intelektualistów dedykowało jej miłosne sonety, w których składali hołd jej urodzie oraz talentowi, podobnie jak to niegdyś czyniono dla Vincenzy oraz Isabelli (tę ostatnią wysławiali w swych utworach między innymi Torquato Tasso, Gabriello Chiabrera i Giovan Battista Marino). Mieszkając w Paryżu, Balletti próbowała utrzymać kontakt z Arkadią, publikując sporadycznie, a także bywając w paryskim salonie weneckiego ambasadora Vincenza Barbona Morosininiego; w tym kontekście, jak przypuszcza Autorka, powstał pomysł *Lettre à m. l'abbé C*** au sujet de la nouvelle traduction du poème de la Jérusalem délivrée du Tasse*.

Zdaniem Badaczki, pod względem aspiracji literackich Balletti z pewnością cieszyła się wsparciem męża, z którym dzieliła ambicje zreformowania repertuaru teatru zawodowego. Dla swej inicjatywy znaleźli ważnego sprzymierzeńca, markiza Scipiona Maffeiego, którego poznali z pewnością przed rokiem 1710. On to jako najemca werońskiej Areny zaangażował ich do swojego projektu

wystawienia szesnastowiecznych utworów włoskich oraz nowej dramaturgii promowanej przez Arkadię. Pierwszym tytułem była *Sofonisba* Giangiorgia Trissina, zagrana w 1710 roku w Vincenzy. Kolejnymi premierami zaś były: wystawione w 1711 współczesne *Ifigenia in Tauris* oraz *La Rachele* Pier Jacopa Martellego, zrealizowany w 1712 renesansowy *Oreste* Giovanniego Rucellaia, a rok później *Merope* Maffeiego. Wersje sceniczne renesansowych tragedii odbiegały znacząco od oryginałów — dostosowane zostały do wymogów ówczesnej publiczności (skrócono monologi, złagodzono dramatyczny wydźwięk finałów, zredukowano ilość postaci, wprowadzono podział na akty, wyeliminowano chór, a przede wszystkim uproszczono język), zaś zmiany, dokonywane prawdopodobnie przez Lelia, autoryzował sam Maffei. Przedstawienia w Vincenzy oraz w Weronie odbywały się pod patronatem markiza Orsiego, mogły więc liczyć na elitarną widownię oraz dobre recenzje, między innymi w „Giornale de’Letterati d’Italia”. Melodramatyczne w swym wydźwięku spektakle odniosły sukces, a zespół włączył je do swojego repertuaru, choć nie zarabiał na nich tak dobrze jak na tradycyjnych scenariuszach dell’arte czy na popularnych przeróbkach tragedii francuskich (np. *Nicomède* Pierre’a Corneille’a, a także *Athalie*, *Britannico* i *Andromaca* Jeana Racine’a; tę ostatnią wystawiono po włosku w marcu 1725 w paryskim Hôtel de Bourgogne) i komedii hiszpańskich. Riccoboni reperował budżet swojego zespołu także inscenizacjami scenicznymi librett, bez muzyki, wykorzystując wielką popularność takich tytułów jak *Artaserse*, *Sesostri Re d’Egitto* czy *Griselda* (grana z powodzeniem także i w Paryżu).

Największym jednak sukcesem tego niezwykle aliansu aktorów i intelektualistów arkadyjskich była *Merope* markiza Maffeiego, znana dobrze aktorom z wersji operowej Apostola Zena. Wystawiono ją po raz pierwszy 12 czerwca 1713 roku w Modenie w obecności całego dworu, we wrześniu powtórzona została z sukcesem w weneckim teatrze San Salvador; zaproponowano ją także w maju 1717 roku w Paryżu, tam jednak się nie spodobała. Mocną stroną tekstu była heroiczna tytułowa bohaterka, „matka czuła i przepełniona bólem”, a rolę tę autor napisał specjalnie dla swojej ulubionej aktorki, Eleny, która zgodnie z ówczesnym stylem gry, nieco jeszcze barokowym, lawirowała między poruszającym patetyzmem *mater dolorosa* a szaleństwem, a jak wiemy, sceny obłędu należały do kanonicznych wręcz popisów pierwszych aktorek dell’arte (Marina Antonazzoni, Isabella Andreini, Orsola Cecchini, Virginia Ramponi). Pomimo dobrego przyjęcia tragedii,

nie gwarantowała ona tak wysokich wpływów do kasy jak tradycyjny repertuar, co poróżniło markiza z zespołem.

Nie znamy początków kariery teatralnej Eleny Balletti. Imię sceniczne, jak już widzieliśmy, przejęła po swej babce i prababce, co miało gwarantować kontynuację co najmniej dwupokoleniowej tradycji scenicznej i stanowić rękojmię jakości. Jak przypuszcza Zaccaria, prawdopodobnie początkowo grała w tym samym zespole co matka, a w roku 1705, dzięki układowi teatralnemu Vendraminów i Grimanich, właścicieli weneckich sal teatralnych, zespoły połączyły swe siły, dlatego też Luigi Riccoboni i Elena zaczęły pracować razem. Małżeństwo to gwarantowało młodej aktorce wysoką pozycję w zespole — jako pierwsza aktorka partnerowała ona mężowi w głównych rolach. Benozzi, prawdopodobnie ze względów finansowych, nie wyraziła zgody na ślub swej córki z Luigim, dlatego też Gaetano Sacco, sceniczny Truffaldino, wraz dwoma innymi aktorami, Antoniem Pillottim oraz Riccobonim seniorem, poświadczyli za młodziutką aktorkę (por. dok. nr 9, s. 229–231), która w roku 1706 wyszła za mąż za Luigiego — bez żadnego posagu, ale przy wsparciu finansowym księcia Mantui, Ferdynanda Karola Gonzagi. Małżonkowie grali dla weneckich teatrów aż do roku 1716, kiedy to — po fiasku komedii Ariosta — przyjęli zaproszenie regenta Francji, który poprzez Antonia Farnese, brata księcia Parmy, zaangażował ich do nowego Théâtre Italien. W 1729 roku Elena wraz z mężem i synem otrzymali od króla Ludwika XV rentę, dzięki której mogli zrezygnować z pracy na scenie. Dwa lata później Elena powróciła do teatru w roli subretki o imieniu Violetta. Z zawodu odeszła definitywnie w roku 1752 (por. dok. nr 27, s. 241–242). Rok później straciła męża, ale nie wiadomo, co w tym czasie robiła. Zmarła w roku 1771.

W repertuarze poważnym Balletti specjalizowała się w rolach szlachetnych dam, mściwych królowych i zazdrosnych autorytarnych żon, co tworzy dość typowe *emploi* pierwszej aktorki, grającej zwykle role o silnym zabarwieniu dramatyczno-patetycznym. Jak dowodzi Zaccaria, w postaciach granych przez Elenę w komediach odnaleźć można wiele odniesień i aluzji do jej wyglądu i charakteru, a czasem nawet i biografii. Przypomnijmy, że jest to charakterystyczne dla utworów pisanych z myślą o konkretnych wykonawcach lub powstałych na podstawie scenariuszy, które aktorzy każdorazowo dopełniali. Autor, często aktor-autor, wpiisywał w tekst specyficzne umiejętności wykonawców (śpiew, taniec, umiejętności mimiczne czy akrobatyczne), ale także sympatie i animozje między aktorami, aluzje do ich życia prywatnego

czy wyglądu fizycznego. I tak, zdaniem Badaczki, wysoka i bardzo smukła sylwetka Flaminii predestynowała ją do ról *en travesti* (np. *L'amour précepteur* Thomasa-Simona Gueullette'a, *Prigione d'amore* Sforzy Oddiego czy *Le Faucon et les oies de Boccace* Delisle'a); często grała zdecydowane i dumne kobiety, porywcze, raczej antypatyczne (np. *La Dame amoureuse par envie*, *L'Amante difficile*, *La Double Inconstance*, *La Femme jalouse*, *La Dame amoureuse par envie*, *La Fille désobéissante*). Czy taka rzeczywistość była Balletti, czy tylko tak ją postrzegano, nie da się dziś stwierdzić. Nie ulega jednak wątpliwości, że powszechnie — tak samo robimy i dziś — utożsamiano *emploi* sceniczne aktorów, zwłaszcza aktorek, z ich charakterem. Trzeba jednak mieć na uwadze, że teatr dell'arte opierał się na opozycji ról — pierwsza aktorka zwyczajowo grała role dominujące, pełne namiętności, emocji, często sprzecznych, które pozwalały jej zademonstrować na scenie wachlarz swoich umiejętności, od lirycznych wyznań po sceny szaleństwa. W wielu utworach granych przez Elenę wykorzystywano jej talent taneczny, a także zdolności metamorficzne (liczne przebieranki), typowe dla pierwszych aktorek. Współcześni, ale tylko we Francji, określali jej głos mianem ostrego i drażniącego; zarzucano jej także, że mówi zbyt szybko. W odpowiedzi na te zarzuty powstał scenariusz *L'Impatient*, gdzie Flaminia wypowiada swoje kwestie bardzo wolno. Widać więc wyraźnie, że — w tradycyjny dla włoskiego teatru sposób — starano się wykorzystać tak umiejętności, jak i słabości wykonawcy, tworząc w ten sposób warstwę aluzyjną, która pomagała zacieśnić więź z widzem. We Włoszech natomiast, jak podkreśla Zaccaria, chwalono jej zdolności improwizacji i znakomitą pamięć (cytowała z pamięci poematy Ariosta i Tassa), dobrze umiała także mówić wierszem, choć we Francji pewnie te umiejętności nie były jej potrzebne.

W trzecim rozdziale śledzimy życie i karierę córki włoskich komediantów, Antonia Benozziego oraz Clary Mascara, Jeanne Rose Guyonne Benozzi, urodzonej w roku 1701, której chrzestnymi byli zamożni notable Tuluzy. Jak pamiętamy, także i dzieci Isabelli i Francesca Andreinich czy liczne potomstwo pierwszego Arlekina, Tristana Martinello, do chrztu (często *per procura*) trzymały ważne osobistości, co gwarantowało aktorom wsparcie i protekcję, ale niewątpliwie także i prestiż. Być może, jak pisze Autorka, obecność aktorów włoskich w tym mieście związana była z otwarciem po remoncie tamtejszego teatru zwanego „Kwaterą za Skuda”, uczęszczanego przez śmietankę towarzyską Tuluzy. W okresie tym, co poświadczają dokumenty, gościł tam zespół

włoskich aktorów, w większości tych z Ancien Théâtre Italien, kierowany przez Giuseppe Tortoritiego, w którym jednym z członków był Antonio Benozzi, grający rolę służącego o imieniu Trappola, oraz jego żona Clara Mascara, sceniczna subretka. Nic nie wiadomo o karierze Jeanne Benozzi przed rokiem 1716, kiedy to przybyła do Paryża. Zaccaria przypuszcza, że młodziutka aktorka zdobyła doświadczenie teatralne we Włoszech — być może nawet pod okiem doświadczonej kuzynki, Eleny — lub na prowincji francuskiej, ponieważ zaraz po przybyciu do Paryża objęła rolę drugiej amantki w zespole regenta, używając imienia Silvia, zapożyczonego prawdopodobnie z dramatu pasterskiego Tassa. Aktorka zawsze wspomagała swoją rodzinę, tak rodziców, jak i rodzeństwo: starszego brata, Bonaventure, scenicznego Doktora, oraz siostrę Marię, która pomagała jej w prowadzeniu domu. Latem 1720 roku Jeanne wyszła za mąż za aktora, bliskiego kuzyna, Giuseppe Ballettiego, brata pierwszej aktorki, Eleny. Zarówno *primadonna* jak i jej mąż, Luigi, byli świadkami na ślubie. Małżeństwo było burzliwe: on trwonił majątek, a ona ciężko pracowała i utrzymywała czwórkę dzieci (wszystkie związały swą przyszłość zawodową ze sceną). W końcu aktorka w 1733 roku wystąpiła o rozdzielenie majątkową (por. dok. nr 24 s. 239–240). Silvia osiągnęła sukces, mieszkała w wygodnym apartamencie urządzonym z wielkim szykiem, przyjmowała gości, zabawiając ich muzyką (ona sama grała na gitarze, córka na klawicymbale, brat na skrzypcach) oraz konwersacją, a jej biblioteka — jak podkreśla Zaccaria — liczyła ponad dwieście pięćdziesiąt tytułów, wśród których znajdowały się kompletne wydania Corneille’a, Moliera, Dancourta, a także *Orland szalony* Ariosta i trytomowe opracowane w skórę *Caractères de Théophraste*. Posiadała także instrumenty muzyczne, dużą kolekcję partytur, imponującą garderobę pełną kostiumów teatralnych oraz świecidelka, które przekazała potem córce w testamencie (por. dok. nr 31, s. 254–270).

Kariera Benozzi ściśle wiąże się z Nouveau Théâtre Italien, który powołano do życia w roku 1716. Dlatego też Badaczka jeden z podrozdziałów poświęca właśnie omówieniu początków tego teatru, którego podwaliny stworzył zespół Luigiiego Riccoboniego, odpowiednio dobrany przez Antonia Farnese z Parmy na prośbę kuzyna, regenta Francji, Filipa Orleańskiego. W skład zespołu, który przybył do Paryża, wchodził: Luigi Riccoboni (Lelio), Elena Balletti (Flaminia), Tommaso Antonio Visentini (Arlekin) i jego żona, Margherita Rusca (subretka o imieniu Violetta), Pietro Alborghetti (Pantalone), Francesco Materazzi (Doktor), Giacomo

Raguzzini (Scaramuccia), Giovanni Bissoni (Scapino), Ursula Astori (śpiewaczka). Włoscy aktorzy pojawili się w stolicy francuskiej po dziewiętnastu latach nieobecności, trwającej od roku 1697, kiedy to z rozkazu króla Ludwika XIV zostali wypędzeni z Paryża. Nadzorcą nowego Théâtre Italien został początkowo Giovanni Battista Costantini, mianowany przez Charlesa Hilaire'a Rouillé du Coudré wbrew woli Riccoboniego, który wyraźnie zastrzegł przed przyjazdem, że nie chce pracować z nikim z tej teatralnej rodziny. Costantini po trzech tygodniach został odwołany ze stanowiska ze względu na niedotrzymanie terminów przygotowania sceny. Aktorzy zajęli najstarszą paryską salę teatralną, Hôtel de Bourgogne, ale z powodu przedłużającego się remontu inauguracja 18 maja 1716 roku odbyła się w Palais-Royal, zajmowanym niegdyś przez Moliera. Na debiut wybrano komedię *L'inganno fortunato*, rozreklamowaną pod francuskim tytułem *L'Heureuse surprise*, inspirowaną sztuką hiszpańską przetłumaczoną na francuski przez pierwszą aktorkę Ancien Théâtre Italien, Brigidę Bianchi, i opublikowaną w 1659, co — zdaniem Badaczki — miało nawiązywać do tradycji włoskiego teatru w Paryżu. Spektakl został dobrze przyjęty, chwalono aktorów, a zwłaszcza Tommasa Antonia Visentiniego, zwanego Thomassin, grającego rolę Arlekina, który szybko stał się ulubieńcem paryskiej publiczności. Pierwszego czerwca 1716 roku odbyła się oficjalna inauguracja Hôtel de Bourgogne, a na plakacie zapowiedziano *La Finta Pazza*, adaptację starego scenariusza, która nie wzbudziła większego zainteresowania. Przedstawienie z kanoniczną sceną szaleństwa głównej aktorki miało być może nawiązać, jak zauważa Autorka, do scenariusza Flaminia Scali i słynnej Isabelli Andreini, która także występowała na tej scenie.

Od swego debiutu w 1716 roku Jeanne Benozzi przypadła do gustu widzom francuskim, grając, jak podkreśla Badaczka, role prostych i niewinnych młodych panien. W momencie swego paryskiego debiutu Silvia miała zaledwie piętnaście lat, a jej kuzynka, *primadonna* zespołu, trzydzieści. Jej *emploi* wydaje się więc naturalnie pasować do jej wieku. Chwalono ją za energię i żywość wykonania, choć dostrzegano brak doświadczenia. Podkreślano także, że ruchem i gestem potrafiła powiedzieć więcej niż słowami. Strategia elokwencji gestu, związana z pewnością ze specyficznymi umiejętnościami tanecznymi aktorki, to wynik świadomego wyboru dyrektora zespołu, przygotowującego repertuar dla widowni, która nie znała języka włoskiego. Już rok od inauguracji, jak dowodzi Zaccaria, Théâtre Italien zaczął odnotowywać spadek

sprzedaży biletów i stąd narodził się pomysł wprowadzenia repertuaru w języku francuskim. Stawiano także na umiejętności muzyczne, wokalne oraz pantomimiczne komedianatów. Nie wszyscy aktorzy radzili sobie jednak z francuskim, więc by temu zaradzić, zatrudniono między innymi syna słynnego Dominique'a, Pierre-François Biancolellego, scenicznego Trivellina, płynnie mówiącego w tym języku; coraz lepiej radziła sobie także i Benozzi. To przesadziło o sukcesie tej młodej, zaledwie piętnastoletniej aktorki, ale skonfliktowało ją z czternaście lat starszą kuzynką, *primadonną* zespołu. Rywalizacja ta, podsycana przez prasę, skrzętnie wykorzystywana była także przy obsadzie ról. Wpisywanie dynamiki interpersonalnej zespołu do tekstu, przenikanie się teatru i życia, to tradycyjny element teatru dell'arte, który zwykle przynosił znakomite rezultaty na scenie. Giovan Battista Andreini, pisząc *L'Amornello specchio* (1622), wariant mitu o Narcyzie, w którym dwie młode kobiety patrząc w taflę wody widzą swe odbicia i zakochują się w sobie wzajemnie, odrzucając zaloty mężczyzn, w dwóch głównych rolach żeńskich obsadził swoją żonę, Virginie Ramponi, oraz kochankę, Virginie Rotari. Carlo Goldoni, pisząc *La sposa persiana* (1753), wykorzystał konflikt między pierwszą aktorką, Teresą Gandini, a drugą, Cateriną Bresciani, a rywalizacja o serce niezdecydowanego Tamasa była tak przekonująca, że spektakl ten stał się największym sukcesem scenicznym weneckiego komediopisarza. Oprócz ambicji, prestiżu, zarobków czy innych kwestii natury osobistej rywalizacja między pierwszą a drugą aktorką odzwierciedlała przede wszystkim konflikt pokoleń, reprezentujących odmienną stylistykę. I z tej perspektywy należy postrzegać opozycje ról Flaminii oraz Jeanne. Może nieco upraszczając, można by powiedzieć, że silnej i zdecydowanej osobowości doświadczonej *primadonny*, aktorki wyrazistej, nieco barokowo afektowanej, przeciwstawia się subtelna i delikatna, pełna młodzieńczego wdzięku Silvia, która doskonale uosabia owo „je ne sais quoi” typowe dla jej czasów.

Pierwszym spektaklem niemal całkowicie zagranym po francusku była wystawiona na otwarcie sezonu w roku 1718 meta-teatralna komedia *Le Naufrage au Port-à-l'Anglais ou les nouvelles débarquées* Jacquesa Autreau, opowiadająca historię zespołu aktorów dopiero co przybyłych do Francji. I znów włoski zespół, pragnąc zaskarbić sobie przychyłność widzów, splata fikcję z rzeczywistością. Coraz częściej sięgano także po parodie cieszących się popularnością francuskich tytułów teatralnych. Spektakle te miały wstawki muzyczne i baletowe, w których swym kunsztem

tanecznym i wokalnym Silvia zdobywała coraz większą sławę. W opozycji do starszej kuzynki grała zwykle role młodych naiwnych dziewcząt odkrywających uroki miłości (*Les amants ignorants* Jacquesa Autreau, *Les amants réunis* Beauchamps, *La veuve coquette* Desportes, *Le faucon* Delisle'a) lub kapryśnych kokietek (*Le capricieuse* Jolly'ego, *Le portrait* Beauchamps). Bardzo popularne były także jej pełne czułości duety ze „sfrancuszczonym” Arlekinem. Duże zróżnicowanie ról z pewnością, jak zauważa Badaczka, ukształtowało jej technikę aktorską. Publiczność przychodziła, aby zobaczyć swoją ulubienicę, komediopisarze pisali role specjalnie z myślą o niej, ona zaś chętnie współpracowała i służyła im radami. Tak też było i w przypadku Marivaux, jak głosi przytoczona przez Badaczkę anegdota. Autor francuski sprawnie wykorzystywał temperamenty sceniczne oraz umiejętności swoich wykonawców, w tym przede wszystkim Benozzi. W 1720 *Arlequin poli par l'Amour*, komedia z intermediami wokально-choreograficznymi, dopasowana więc do typowego repertuaru włoskiego teatru, pokazuje stylizację Arlekina, delikatnego i czulego, podobnego do tego z wcześniejszej sztuki *Les amants ignorants* Jacquesa Autreau, w duecie z naiwną i młodą Silvią. A kolejny tekst napisany dla włoskich aktorów, *La surprise de l'amour*, wystawiony w 1722 roku, doskonale dowodzi, jak Marivaux dostosowuje role do wykonawców, do stylistyki teatru włoskiego, a także jak boryka się z dystrybucją ról kobiecych. W sztuce tej Jeanne gra główną rolę amantki, Elena zaś obsadzona jest jako Colombina, ale wraz z Arlekinem zdecydowanie dominuje na scenie jako pomysłodawczyni intrygi miłosnej. Pomimo wielu sukcesów, z nieznanych przyczyn, w 1726 roku współpraca Marivaux z zespołem włoskim urwała się. Komentatorzy pisali o kłótni z Leliem i Flaminia. Być może taki właśnie był powód, skoro Marivaux powrócił do teatru włoskiego, kiedy Riccoboni postanowił wycofać się z zawodu. Na otwarcie sezonu 1729 roku, pierwszego bez Riccobonich, Silvia zabrała głos jako rzecznik zespołu, zachęcając kobiety do niezależności w działaniu i myśleniu. W kolejnych latach kontynuowała z sukcesem karierę, powtarzając kolejne role naiwnych, kapryśnych lub kokieteryjnych kobiet, doskonale uosabiając owo „je ne sais quoi”, które tak bardzo przypadło do gustu francuskiej publiczności. W latach 1749–1758 Jeanne zaczęła grać role matek, a pierwszą aktorką zespołu została Justine Favart.

Dzięki żmudnej pracy w archiwach włoskich i francuskich, sięgając często do niepublikowanych wcześniej źródeł, Michela

Zaccaria rekonstruuje biografie obu aktorek, kładąc nacisk przede wszystkim na materialną historię teatru, rekonstrukcję techniki aktorskiej oraz analizę wybranych utworów w poszukiwaniu performatywnych śladów obu artystek. Te zakreślone na stronach publikacji dwie tak różne biografie artystyczne, odmienne temperamenty sceniczne, nie dają nam wyczerpującego obrazu repertuaru obu aktorek, bo nie taki był cel Badaczki, ale doskonale ilustrują dzieje włoskich komediantów w Europie. Przede wszystkim zaś ukazują ewolucję postaci dell'arte, często — wręcz paradoksalnie — określanych mianem typów stałych, które jednak — jak dowodzi także i recenzowana książka — podlegały dynamice wewnętrznych sprzeczności, powstałych z konfrontacji „tradycyjnych schematów z modelami ekspresji aktorów nowego pokolenia”³. Mamy zatem z jednej strony konwencjonalny system ról, organizujący dramaturgię dell'arte, a z drugiej indywidualność aktora, czasem także i autora piszącego dla określonych wykonawców role „szyte” na ich miarę. Z tego zderzenia powstawały „nowe i do tej pory niespotykane energie twórcze”⁴ i ta zmienność w ramach ustalonej — lecz wciąż aktualizowanej — konwencji, nigdy wbrew, zawsze w zgodzie, zwłaszcza z oczekiwaniami widzów, przesądzała o niezwykłej vitalności komedii dell'arte.

Jolanta Dygul

(Uniwersytet Warszawski)

³ S. Ferrone, *Metoda kompozycyjna komedii dell'arte*, przekł. J. Dygul, [w:] *Teatr dell'arte*, red. D. Sosnowska, Warszawa 2016, s. 175.

⁴ Ibid.