

Commedia dell'arte je bila z naborom tipiziranih likov, ki prihajajo z vseh koncev Italije, od nekdanj tako estetski fenomen kot tudi izrazito političen gledališki žanr, ki je ponujal nadomestno bojno polje za reševanje regionalnih zamer in plačevanje neporavnanih političnih računov. Članek poskuša pokazati, kako lahko občinstvo navidezno neškodljive prepire med *vecchiji* in *zanniji* pravzaprav bere kot odraz *Realpolitik*. Na podlagi štirih scenarijev iz zbirke Flaminia Scala za skupino Gelosi članek raziskuje razmerja med Capitanom in drugimi liki in jih interpretira kot mikrokozmos italijanskega političnega položaja tistega časa. Ena najočitnejših posledic italijanskih vojn je bila prerazporeditev politične moči. To novo resničnost jasno odraža struktura scenarijev *commedie*, kjer stereotipni bahavi vojščak, ki služi Španiji, podleže celi vrsti preobrazb. Najzanesljivejši namig na njegov značaj je prav dogajalni prostor scenarija. Capitani iz rimskih ali beneških scenarijev so pogosto povsem drugačni od tistih, ki so postavljeni v območje španskega vpliva, npr. v Neapelj ali Genova, toda v obeh primerih zvesto odražajo politična prepričanja ciljne publike *commedie* in njenih vplivnih pokroviteljev. Potem ko se v sedemnajstem stoletju središče dogajanja *commedie* premakne iz Italije v Francijo, se spremeni tudi politična dinamika zgodb, premeščeni žanr pa postane predvsem eskapistična oblika zabave.

Ključne besede: *commedia dell'arte*, Capitano, politika, Gelosi, Flaminio Scala, Italija

Jure Gantar je diplomiral in magistriral na Univerzi v Ljubljani in doktoriral iz drame na Univerzi v Torontu. Od leta 1992 je profesor na Univerzi Dalhousie. Njegovo strokovno področje je teorija drame, predvsem teorija in kritika komedije, smeha, humorja in smisla za humor. Na to temo je objavil številne članke in tri knjige: *Dramaturgija in smeh* (1993), *The Pleasure of Fools* (2005) in *The Evolution of Wilde's Wit* (2015).

jgantar@dal.ca

Il Capitanovi številni sovražniki

Commedia dell'arte kot politični komentar

Evrope v zgodnjem novem veku

Jure Gantar

Uvod

Commedie dell'arte tradicionalno opisujejo kot »fantazijski svet, v katerem živijo mikavni liki, ki so konvencionalni, a polni življenja« (Duchartre 17) ali kot »alternativo gledališču intelektualne in družbene elite« (Molinari 159). Nekateri so pisali, da je »opozelka in prostaška« (Sprinchorn xi), spet drugi pa, da temelji na »brezhibni tehniki« (Meyerhold 129), vendar jo le redko obravnavajo izven gledaliških okvirov. Toda *commedia* že od samega začetka ni zgolj estetski, nepristranski fenomen, temveč je imela vedno tudi izrazito politično dimenzijo. Tukaj ne razmišljam o njej kot o bahtinovski prenašalki karnevalskega – čeprav je zaradi uprizarjanja na sejmiščih in trgih vsekakor dobro izpolnjevala to vlogo – temveč o zanimivem dejstvu, da je bila pogosto zlovesča spremljevalka zgodovinskih katastrof. Ker so bile skupine, ki so igrale *commedie*, dobrodošle gostje na raznih plemiških praznovanjih od porok do krstov, so se stalno vmešavale v zelo javne polemike. Leta 1567 so celo člane slavne in izjemno priljubljene skupine Gelosi »hugenoti ustavili in prijeli v La Charité-sur-Loire, izpustili pa so jih šele, ko je sam kralj plačal odkupnino« (Henke, »Border-Crossing« 28). Čeprav je težave z različnimi vejami mestnih oblasti prej mogoče pripisati trudu lokalnih umetniških tekmecev kot aktivizmu potujočih igralskih družin, še posebej v Franciji, kjer so italijanskim komedijantom pogosto prepovedali nastopati v javnosti, je težko oporekati potencialnemu političnemu podjetju *commedie*.

Kot piše Robert Henke, je »*commedia dell'arte* že od samega začetka popoln mednarodni stroj« (»Border-Crossing« 19), vendar ne smemo pozabiti, da je odigrala tudi pomembno vlogo pri oblikovanju naroda. Bila je ena redkih oblik italijanske skupinske identitete v času, ko bi bil Apeninski polotok po razvlečenih italijanskih vojnah, ki so trajale od leta 1494 do 1559, lahko znova miren, a je bil še vedno politično razdeljen (prim. Clivio 210–11). Italijanske mestne države so bile šest desetletij šahovnica, na kateri so Francija, Sveto rimsko cesarstvo in Španija poskušali razvozlati dinastične spore in si zagotoviti nadvlado v Evropi, zato so bile izčrpane in

Zahvala: Rad bi se zahvalil dr. Gregoryju Hanlonu z Univerze Dalhousie za neprecenljive nasvete o italijanski zgodovini zgodnjega novega veka.

povsem pripravljene sprejeti tuje vplive, če so le obdržale območno neodvisnost (glej Hanlon, *Twilight* 55–57). Ameriški strokovnjak Paul C. Castagno pravzaprav trdi, da je *commedia* neposredna posledica ekonomske krize, ki je v šestnajstem stoletju prizadela precejšen del regije (57–58). Čeprav so Italijo obšli travmatični spori reformacije, je plačala ceno svojega geografskega položaja na križišču valoijskih in habsburških strateških interesov. Sosednje vojvodine in republike so se morale pripajati različnim zavezništvom in so se nazadnje sprijaznile z vlogo vojaških posrednikov za odsotne gospodarje. S te perspektive je *commedia* z naborom tipiziranih likov, ki prihajajo z vseh koncev Italije, pomagala združiti nekdanje nasprotnike, obenem pa je ponujala nadomestno bojno polje za reševanje preostalih regionalnih zamer, kar je bilo za vse udeležene bolje od pravih vojn.

V članku se bom posvetil prav temu vidiku *commedie* in poskušal pokazati, kako lahko občinstvo navidezno neškodljive prepire med *vecchiji* in *zanniji* pravzaprav bere kot odraz renesančne *Realpolitik*, s katero so se morali gledalci iz šestnajstega stoletja soočiti v vsakdanjem življenju. Zbirka Flaminia Scale za skupino Gelosi je najslavnejši in najstarejši dokument te vrste in je bila prvič objavljena leta 1611. Na podlagi štirih scenarijev iz zbirke bom raziskal razmerje med Capitanom in drugimi liki ter poskušal ugotoviti, ali je mogoče zgodbe iz *commedie* res razumeti kot mikrokozmos italijanskega političnega položaja tistega časa. Ena najočitnejših posledic italijanskih vojn je bila prerazporeditev politične moči. To novo resničnost jasno odraža struktura scenarijev *commedie*, kjer stereotipni bahavi vojščak, ki služi Španiji, podleže celi vrsti preobrazb. Najzanesljivejši namig na njegov značaj je prav dogajalni prostor scenarija. Capitani iz rimskih ali beneških scenarijev so pogosto povsem drugačni od tistih, ki so postavljeni v območje španskega vpliva, npr. v Neapelj ali Milano, toda v obeh primerih zvesto odražajo politična prepričanja ciljne publike *commedie* in njenih vplivnih pokroviteljev. Moje ugotovitve o Capitanovih političnih zavezništvih so po svoji naravi lahko zgolj domneve, saj so namenoma zakoreninjene v besedilih scenarijev in ne v drugih zgodovinskih primarnih virih. Toda to ne pomeni, da ne morejo razložiti nekaterih zapletenih preobrazb tega žanra.

Capitano v Rimu

Prve igralske skupine, ki so se posvečale *commedii dell'arte*, so bile ustanovljene v severni Italiji. Igralci iz skupine Ser Maphio, ki je domnevno najstarejša poklicna italijanska igralska družina (najzgodnejši pisni vir, ki priča o njenem obstoju, je iz leta 1545), so bili npr. iz Padove, Benetk, San Luce in Trevisa (glej Henke, *Performance* 69–70). Tudi člani skupine Gelosi, ki je bila prava ekipa za *commedie*, so bili večinoma severnjaki: Giulio Pasquati, Orazio de Nobili in Isabella Andreini so

bili iz Padove, Adriano Valerini in Prudenzia sta bila iz Verone, Girolamo Salimbeni je bil iz Firenc, Francesco Andreini iz Pistoie, Silvia Roncagli iz Bergama, medtem ko so bili Lodovico de Bianchi, Simone Basilea in Gabrielle Panzanini iz Bologne (Andreini 70). Tako torej ni presenetljivo, da precej osrednjih likov *commedie* prav tako izhaja iz severne Italije. V tipični igralski družini iz šestnajstega stoletja je običajno delovalo deset članov: dva starejša moška, dva komična služabnika in ena dekla, dva para ljubimcev ter Capitano. Od teh so bili vsaj trije prebivalci Beneške republike (Pantalone prihaja prav iz Benetk, medtem ko sta Arlecchino in Brighella iz Bergama), pet iz Toskanske vojvodine (štirje *innamorati* in Colombina), Dottore pa prihaja iz Bologne v Papeški državi.

V zgodnjih scenarijih *commedie* se Španci najpogosteje pojavljajo v vlogi tujcev. Čeprav scenariji pogosto vključujejo stereotipne prikaze Francozov, Nemcev, Švicarjev, Turkov, Armencev in Judov (v Scalovi zbirki je Turchetto Turk, Claudione Francoz, Hibrachim pa Armenec), jih igralske skupine v *commedii* niso enako obravnavale. Erith Jaffe-Berg namiguje, da so se le redko norčevali iz bolj eksotičnih likov z bližnjega vzhoda (111–15). Morda je temu botrovala njihova politična moč ali ekonomski vpliv, morda pa občinstvo v italijanskih mestih preprosto ni bilo dovolj dobro seznanjeno z njihovimi navadami, toda očitno niso bili dovolj bogat vir posmeha. Po drugi strani so se gledalci vsak dan srečevali z Benečani, Firenčani in Bolognčani, pa tudi s španskimi najemniškimi vojaki ali vsaj z domačini, ki so služili španskemu kralju (glej Meehan 210), zato so si zlahka ustvarili mnenje o njihovem skupinskem značaju in uživali v gledaliških kaznih, ki so jih prestajali stereotipni predstavniki teh mest oziroma držav. Oglejmo si primer, ki nam bo dal prvi vpogled v potencialne politične namige takšne produkcije *commedie dell'arte*.

Scalov *Il cavadente* ni zgolj zelo tipičen scenarij, temveč tudi eden najuspešnejših (primerjaj Andrews, *Commedia* 68). Postavljen je v Rim in vključuje zahtevano deseterico: dva *vecchija* (Pantalone in Dottore), Capitana Spaventa, dva para ljubimcev (brata in sestra Orazia in Flaminio ter Flavia in Isabello), *zannija* Arlecchina in Pedrolina ter *servetto* Franceschino. Edini dodatni lik je starka Pasquella, ki se spozna na mešanje napojev. Zlikovec v igri je očitno Pantalone, ki nasprotuje sinovi odločitvi, da bi dvoril odvedovi Isabelli, saj si jo želi zase. Dogajanje se prične s sporom med Pantalonejem in Pedrolinom. Benečan izkoristi nadrejen družbeni položaj in poškoduje svojega reggionellemilijskega uslužbenca (trgovec nenadoma ugrizne služabnika). To nasilno dejanje zažene kolesje zgodbe: Pedrolino se odloči za maščevanje, pri čemer mu pomaga Franceschina, ki je bila v skupini Gelosi morda iz Bergama. Benetke znova zlorablajo tako delavski razred kot svoje sosede, za kar bodo kmalu drago plačale. Dottore, ki je sicer komaj vpleten v zgodbo igre *Il cavadente*, pristane na načrt, ker mu Pantalone dolguje denar. Tako že vidimo, kako se oblikuje miniaturna Kambrejska liga, ki bo pomenila popoln poraz prevzetnih Benetk.

Potencialne žrtve beneškega pohlepa v tem scenariju so štirje Toskanci, maščevanje pa omogoči še en Bergamčan, Arlecchino, ki se poslužuje najbolj beneškega načina za doseganje ciljev: krinke. Ko vsi na odru prepričajo Pantaloneja, da mu smrdi iz ust – metaforični razkroj starega mesta tu postane precej dobeseden – Arlecchino, preoblečen v strokovnjaka za puljenje zob, starcu brez lokalnega anestetika izpuli štiri zdrave zobe. Kot pravi Niccolò Machiavelli: »[Č]loveku prizadejana žalitev mora biti takšna, da se ji ni treba bati maščevanja« (*Vladar* 13). Prav to se zgodi ob koncu prvega dejanja: čeprav Pantalone Arlecchinu odtrga umetno brado, je bolečina zaradi izpuljenih zob prehuda, zato mu Arlecchino pobegne.

V drugem dejanju se pojavi domačinka Pasquella, ki je zdravilka, in se ponudi, da bo težave rešila s pomočjo klasičnega rimskega zdravila: napoja za norost in njegovega protistrupa. Dodatni zaplet se pojavi, ko se tako Flavio kot Capitano preoblečeta v nekoga drugega in ju po krivici pretepejo. Španci so bili sicer precej prisotni v Rimu (glej Dandele), a so pazili, da niso preveč očitno kazali svoje moči: Capitano ima morda v delu *Il Cavadente* sicer res monolog o »le sue bravure« (o »svojih vojaških podvigih«; Scala 37A; Andrews, *Commedia* 63), vendar se izogiba močnejšemu vmešavanju v potek igre. Ta spor je zelo očitno severnjaški problem. Igra se zaključi z vrsto likov, ki so po nesreči zaužili Pasquellin napoj in se na odru pojavljajo v različnih stopnjah norosti. Bolonjski Dottore je nemočen in se zateka k neškodljivim pravnim grožnjam, ko si poskuša povrniti izgubljeni denar. Šele prebrisana Isabella iz Firenc nazadnje prepriča Pantaloneja, naj se odreče spletkam in sprejme zahteve svojih nasprotnikov.

Čeprav igri *Il cavadente* ne moremo zagotovo določiti datuma nastanka, kar sicer velja za večino scenarijev *commedie*, je politična dinamika prikazane situacije na las podobna razmerjem moči po letu 1580. V Benetkah je bil med letoma 1575 in 1577 hud izbruh kuge, zato je bilo povsem sprejemljivo, da je bogat beneški trgovec živel v Rimu. Poleg tega je beneško, papeško in špansko zavezništvo, ki je botrovalo sloviti zmagi pri Lepantu leta 1571, v letih po bitki začelo razpadati, kar bi lahko pojasnilo sumničave odnose med Pantalonejem, Dottorejem in Capitanom Spaventom. Temu lahko dodamo še napetost med Benetkami in sosednjimi mesti (prim. Lane, *Venice* 243), ki je obarvala razmerje med Pantalonejem in Pedrolinom.

Capitano v Neaplju

Ena najočitnejših posledic italijanskih vojn je bila prerazporeditev politične moči. Beneški ekonomski vpliv je bil vsaj še stoletje precej močan (Jordan 63) in rimska ideološka moč je v Italiji pomembna še danes, toda po letu 1559 so bili resnični mogočnejši v Italiji pravzaprav habsburški cesarji in španski kralji oziroma, če smo

bolj natančni, tisti veljaki, ki so vodili španske najemniške vojake v tej regiji. Politično realnost zelo jasno odseva struktura scenarijev *commedie*, kjer je stereotipni bahavi vojščak, ki služi Španiji, prisoten že od samega začetka. Capitano, ki je sicer potomec Plavtovega *Miles Gloriosus*, postane pravi lik v *commedii* šele takrat, ko začne namigovati na sodobne sovražnike, kakršni so bili Turki in Francozi. Nekateri Capitani, na primer Giangurgolo in Fanfarone, so bili Kalabriji (in tako tudi pokorni Španiji), toda večina je bila pretirano kastiljska. Pravo ime Capitana iz igre Fabrizia de Fornarisa je bilo:

Don Alonso Cocodrillo, hijo d'el Colonel don Calderòn de Berdexa, hermano d'el Alférez Hernandico Mandrico destrico de Lara de Castilla La Vieja Cavallero de Sevilla, hijo d'Algo verdadero, trinchador de tres cuchillos, copier major de la reyna de Guindaçia, saccador de coraçones, tomador de tierras, lançador de palos, cavalcador de janetes, jugador de pelota, enventor de justras, ganador de torneos, protetor de la ley Christiana, destruidor de los Luteranos, signor y Rey de l'arte militante, terror de los traydores, matador de los bellacos, socorro de los tribulados, capitán y Lugar-teniente general de toda l'armada ansí de tierra, como de la mar d'el gran Rey de Cappadocia, maestro de çerimonias, Príncipe d'el collegio de los matadores, dotado de muchas gracias, servidor de Damas, enemigo de los bellacos, y amigo cordialíssimo de don Garavite Ponces de León, y de don Rebalta Salas de Castannedo. (Fornaris 28–29)

Don Alonso Cocodrilo, sin polkovnika dona Calderòna de Berdexa, brat podporočnika Hernandeza Mandrica, modrec iz Lare v Stari Kastilji, seviljski vitez, pravi gospod, rezbar s tremi rezili, višji čašonosilec kraljice Guindaçie, srčni tat, zavojevalec dežel, metalec sulic, mojstrski jezdec med jahači, igravec z žogo, izumitelj dvobojevanja s kopji, zmagovalec turnirjev, zaščitnik krščanskega zakona, klavec luteranov, gospod in kralj vojaške umetnosti, groza izdajalcev, morilec strahopetnežev, pomočnik prizadetih, stotnik in glavni poročnik vse vojske velikega kralja Kapadokije tako na zemlji kot na morju, mojster obredov, princ ceha morilcev, obdarjen z milino, služabnik gospem, sovražnik strahopetnežev in najsrčnejši prijatelj dona Garavita Poncesa de Leóna ter dona Rebalta Castanneda de Salasa.

Vpliv takratne politične situacije na lik Capitana najočitneje kaže prav večplastna narava vloge. Andreinijev Capitano Spavento da Vall'Inferna, na primer, je »vključeval elemente Dottoreja, večjezičnega čarodeja [Falsironeja] in pastirja« (Henke, *Performance* 175). Capitani so bili bojazljivi ali popolnoma lahkomiselni, bedasti ali zgolj brezupno zaljubljeni. Andreini je na primer svojega Spaventa da Vall'Inferna opisal kot »ponosnega, prizadevnega in bahavega« (7), medtem ko je Capitano Matamoros Silvia Fiorilla prav tako domišljav, le da je obenem obubožan in boječ (Sand 1: 145). Celó v Scalovi zbirki scenarijev, ki so bili večinoma namenjeni Andreiniju, je raznolikost Capitanovih značilnosti presenetljiva. V istoimenski igri *Il capitano* je Spavento zelo priljuden lik, italijanski pobegli sin, ki služi Španiji in se v razpletu zgodbe poroči s Pantalonejovo hčerjo Flaminio. V delu *Il fido amico* se, nasprotno,

Capitano najprej ustraši Pedrolina, ki mu na videz grozi z mušketo, v drugem dejanju pobegne Flavio, v tretjem pa se pojavi na odru »tutto infasciato, e caminado con le ferle« (»ves v povojih in opirajoč se na bergle«; Scala 88A; Andrews, *Commedia* 178), preden je znova tepen – tokrat je kriv Arlecchino s svojo palico.

Morda je še najboljše merilo za raven Capitanovega poguma prav dogajalni prostor scenarija. Delo *Il fido amico*, v katerem je Capitano večkrat ponižan, je postavljeno v Neapelj, ki je bil takrat del Neapeljskega kraljestva, države, ki so ji pravzaprav vladali španski podkralji. V scenariju je nekaj neposrednih namigov na tamkajšnjo politično situacijo. Pedrolino, na primer, »e lo manda á travestirsi alla Spagnola per condurla via, sapendo quanto gli Spagnoli siano temuti in Napoli« (»pošlje [Orazia], naj se preobleče v Španca, da bi jo odpeljal, saj ve, da se v Neaplju vsi bojijo Špancev«; Scala 86B; Andrews, *Commedia* 175), medtem ko stražni stotnik »imponendole sotto pena de la vita, da parte del Vicerè, che la mattina seguente debba trovarsi innanzi à S. E.« (»v podkraljevem imenu zapove [Oraziju], da bo ob glavo, če se naslednje jutro ne zglesi pri njegovi visokosti«; Scala 87A; Andrews, *Commedia* 176).

Španci so v Neaplju vladali po svojih pravilih, ki so na primer dovoljevala, da so zaprli ženske, ki so hotele pobegniti in se skrivaj poročiti. Tako hočejo zapreti tudi Pedrolina, »per haver tenuto mano alla fuga« (»ker je pomagal pri pobegu«; Scala 87B; Andrews, *Commedia* 177). Španska različica miru je bila v nekaterih delih Italije dobrodošla – Gregory Hanlon trdi, da je »večina sodobnikov imela dobro mnenje o španskem režimu« (*Twilight* 50) – toda v igri *Il fido amico* je španska vladavina tako nasilna, da se v tretjem dejanju Flavio, Pedrolino in Arlecchino odprto uprejo in se začnejo boriti tako proti Capitanu kot tudi proti podkraljevim miličnikom. V takšnem kontekstu je Pantalonejeva odločitev, da hčer Isabello obljubi Capitanu, ki je predstavnik tuje oblasti, pravzaprav kolaboracionistično dejanje in hladnokrvno preračunana politična poteza. Ker je njen namen predvsem prilizovanje oblastem, je jasno, da spletkarskim Benečanom popolnoma spodleti. Pantalonejev in Dottorejev pretep ob koncu drugega dejanja lahko vidimo kot naravno posledico spora med italijanskimi državami, ki so imele različen odnos do španskih intervencionistov.

Obenem je neposredni vpliv oblasti Capitana spremenil v precej bolj napadalen in razdražljiv lik, kot je tisti iz igre *Il cavadente*. Navsezadnje ni nič nevarnejši kot prej, toda drugi liki mu vse bolj zamerijo zoprno prevzetnost in pohlep. Skopuški Dottore Graziano si tako na vse kriplje prizadeva, da mu ga ne bi bilo treba povabiti na večerjo, ženske pa nočejo poslušati njegovih podoknic. Finančni napor, ki je bil posledica podpore regimentom Karla V. in Filipa II., je moral biti res težaški, da so se v igrah tako norčevali iz Špancev.

Capitanovo vedenje v delu *Il fido amico* dobi še eno novo značilnost: dvoličnost. Najprej

se pretvarja, da je Orazio, in pozneje še, da je ranjen. V obeh primerih ne gre toliko za nepoštenost kot za špansko navado, da so v mednarodnih sporih vedno vzvišeno trdili, da so poštene, in so prezirali zahrbtnejše oblike vojskovanja. Ko jih torej posredno obtožijo hinavščine, je to huje od očitkov, da je njihova moč prevelika. Zanimivo je, da zadnji zaznamek v scenariju kliče po prijateljstvu: Orazio »cede Isab. à Flavio, & egli si piglia Flamin.« (»prepusti Isabello Flaviu in sam sprejme Flaminio«; Scala 88B; Andrews, *Commedia* 179), čeprav je bil sprva tudi sam zaljubljen v Isabello. Drugače povedano, Toskanci (ki naj bi bili vzorni, vzorčni Italijani) lahko premagajo ovire, ki jim jih na pot postavljajo Benečani in Španci, če le sodelujejo in žrtvujejo svoje sebične želje.

Capitano v Firencah

Scenariji, kakršen je *Il fido amico*, so bili morda napisani prav za neapeljsko občinstvo, morda pa so zgolj izkoriščali občasna protišpanska čustva italijanske publike. Vsekakor pa velja, da je obravnava lika Capitana zelo različna in odseva politična prepričanja ciljne publike in mecenov *commedie*. Oglejmo si naslednji primer iz Scalove zbirke, delo *Li tragici successi*. V tem scenariju je dogajanje postavljeno v Firence in Capitano Spavento je sin Dottoreja Graziana. Sicer je mreža likov enaka kot pri igri *Il cavadente*, le Isabella je tukaj Dottorejeva hči, Flavio pa ni v sorodu z nobenim od likov. Prvo dejanje se začne, ko se Orazio po izgnanstvu zaradi spopada s Capitanom vrne v Firence. Andreinijeva Isabella se znova zateka k prepovedanim substancam: tokrat je vzela uspavalni napoj, zaradi katerega vsi mislijo, da je umrla. Dodatni zaplet se pojavi, ker Capitanu grozi smrtna kazen »per certi amorosi accidenti« (»zaradi nekkih ljubezenskih dogodkov«; Scala 53; Andrews, *Commedia* 106). Ko hoče Orazio pobegniti z Isabello, ga razkrijejo in zaprejo. Ob začetku tretjega dejanja se firenške oblasti pripravljajo, da bodo oba ljubimca usmrtile. Presenetljivo je, da ju ne reši čudežno naključje ali razkrita identiteta, temveč prošnje njunih najbližjih. Zgodba se zaključi s spravo Pantaloneja in Dottoreja ter z obveznimi tremi porokami, čeprav Pedrolino dobi Franceschino šele s srečnim žrebom.

Dinamika medosebnih razmerij v tem scenariju je povsem drugačna kot v prejšnjih dveh. Ker je Capitano Dottorejev sin, lahko sklepamo, da je Italijan, ne Španec. Morda res služi Španiji, vendar je zelo priljuden – med igro celo »domanda perdono alla casa, à Pant. alla figlia, & à tutti« (»prosi Pantalonejevo gospodinjstvo, njegovo hči in vse druge za odpuščanje«; Scala 54B; Andrews, *Commedia* 110). Glede na negotovi odnos med Firencami in Španijo ga je občinstvo sprejelo le zato, ker ni bil tujec.

Poleg tega je Dottore precej aktivnejši in se zares upre napadalnemu Pantaloneju. Lahko iz tega razberemo začasni porast vpliva Papeške države, morda v času papeža Gregorja XIII. (1572–85), ki je bil iz Bologne? Ali je morda odgovor bolj vsakdanji in

razlog za spremembe tiči v noveli Mattea Bandella, ki je navdihnila zgodbo *Li tragici successi* (in morda tudi Shakespearovo delo *Romeo in Julija*)? So se morali v skupini Gelosi potruditi, da so like iz novele stlačili v že obstoječo igralsko zasedbo, ki je sicer igrala scenarije *commedie*? Glede na to, da sta tako Dottore kot Pantalone oborožena in odkrito grozita, da se bosta pobila, je politična razlaga za njun spor povsem verjetna. Papež Gregor XIII. se je sicer večino časa res posvečal nevarnosti, ki so jo predstavljali protestanti, ne pa italijanskim notranjim sporom, a je bil nagnjen k mednarodnim zarotam in je, na primer, finančno podprl dva neuspela poskusa odstavitve angleške kraljice Elizabete I. Vsekakor je težko zanikati, da je politični podton dela *Li tragici successi* povsem drugačen od tistih v igrh *Il cavadente* ali *Il fido amico*.

V splošnem so Capitani iz rimskih in beneških scenarijev drugačni od tistih, ki so postavljeni na območje španskega vpliva, na primer v Neapelj ali Milano. Neapeljski in milanski Capitani so bolj čustveni in vsekakor bolj dovzetni za ženske čare. Toda celo takrat, ko so zelo glasni in grozeči in ne dobijo dekleta, po navadi sprejmejo razplet raznih ljubezenskih trikotnikov: njihovi sentimentalni vzgibi premagajo napadalnost. Morda so najizvirnejši prav Capitani, namenjeni firenškemu občinstvu. Po letu 1580 je bila Toskanska vojvodina pravno del Svetega rimskega cesarstva in je bila tako zavezana Habsburžanom, toda družinske vezi med Firencami in Francijo so bile zelo močne (francoska kralja Henrik II. in Henrik IV. sta se poročila z medičejskima princesama). Zato so si igralske skupine lahko občasno privoščile prezreti čustva španskih diplomatov na dvoru. Tako ni nenavadno, da je igro *L'Angelica*, ki je bila zasnovana, da bi prikazala sposobnosti »enega najzgodnejših prepoznanih španskih stotnikov, Capitana Cocodrilla«, Fornaris napisal prav takrat, ko so Confidenti delali za Medičejce v Parizu (Katritzky 216). Medičejci morda res niso mogli kljubovati *terciem* Filipa II. na bojnem polju, a so jih zlahka premagali v bistroumnih spopadih na odru, tako v prenesenem kot v dobesednem pomenu.

Capitano v Genovi

Capitanov glavni zaveznik v *commedii* je Pantalone. Njunemu brezbožnemu zavezništvu sicer pogosto primanjkuje spoštovanja, toda njuna brezsramna koristljubnost po navadi prevlada. Španija je bila evropska vojaška velesila in Spavento, Cocodrillo ter Matamoros njeni najsrditejši odposlanci, toda Benetke so bile najpremožnejša italijanska država v šestnajstem stoletju, Pantalone pa neizogibno najbogatejši in najbolj skopuški lik v *commedii*. Po letu 1560 Benetke niso imele več tolikšnega političnega vpliva in njihova ekonomska moč je bila vsekakor manj izrazita kot v prejšnjih stoletjih, a so bile še vedno pomembne pri trgovanju z Levantom, še posebej, če je šlo za razkošne dobrine (primerjaj Lane, *Venice* 293–94 in Hanlon, *Early* 78–79).

To jim je omogočilo, da so si plačale pot iz marsikaterega političnega spora ali vojne.

Prav tako se vede tudi Pantalone: zanaša se na mešanico beneške pameti in španskih mišic. Pogosto se mu zdi, da je sam pametnejši od vseh in poskuša nadzirati druge s finančnimi sredstvi. V Scalovem scenariju *Il pelegrino fido amante* poskuša Pantalone znova splesti zvezo med svojo hčerjo Flaminio in Capitanom. Ker je zgodba postavljena v Genovo, ki je bila oddaljena španska posest in pomembno bančno središče, je Pantalonejevo odločitev najbrž delno navdahnila želja po večjem vplivu na lokalno oblast, deloma pa tudi napačno prepričanje, da je Spavento osupljivo bogat (na kar je namigoval Capitanov služabnik Pedrolino). Dario Fo trdi, da je Magnifico, generični beneški plemič in prednik bolj oblikovanega Pantaloneja, pravzaprav karikatura »obubožanega aristokrata«, bančnika, ki je izgubil ves kapital (42), toda Pantalone nikdar ne prizna poraza – nasprotno, vedno je založen z denarjem in poln bergsonovskega »élan vitala«. V šestnajstem stoletju so Benetke morda res dojemali kot evropskega starca (glej Lane, *Studies* 325–26) in Pantalone je ves čas sključen, a ima kljub temu precej velik falus. Morda je ostarel, a nikakor ni impotenten. Četudi izgubi ljubezensko bitko, navsezadnje pogosto pridobi po finančni plati.

Toda Pantalone je le redko tiranski vladar svojega gospodinjstva. Ne glede na to, kje v Italiji živi njegova družina v različnih scenarijih, Pantalone kljub vsemu sledi skrivnostnim načelom beneškega sloga diplomacije, ki v svojem bistvu namiguje, da so zakulisne spletke in nominalna nevtralnost boljše od grobih spopadov. Tako kot doži, ki so se na vso moč trudili, da bi se izognili odkritemu nasilju, vsaj kadar je šlo za njihove podanike (primerjaj Hanlon, *Early* 49–50), skopuški Magnifico le redko telesno kaznuje svoje lene služabnike. Pantalone je pohoten in pohlepen, a le redko napadalen – ko ugrizne Pedrolina v igri *Il cavadente*, je to redka izjema. Če se mora Pantalone nujno spopasti s katerim od likov, ki ni Dottore, nanovači lahkovernega Capitana, kot se zgodi v delu *Il pelegrino fido amante*, kjer Spavento grozi Oraziju, da ga bo ubil, in na smrt prestraši Flavievega služabnika Arlecchina. K sreči bahač laja, a skoraj nikoli ne grize. Ko se zaplete v pretep z Oraziem ob koncu tretjega dejanja in ta pobesnelo napade, saj tekmuje za Flaminioino naklonjenost, Capitano »senz'altra replica gliela cede« (»brez besed odneha in mu jo prepusti«; Scala 44A; Andrews, *Commedia* 76).

Zaradi Pantalonejevega hlapčevskega odnosa in Capitanovih zvez prave težave, s katerimi se srečujeta, niso zunanje, temveč notranje, domače. Mar ni jasno, da so notranji boji v gospodinjstvu komentar na politično situacijo, kjer so domača nasprotja pogosto težavnejša od mednarodnih sporov? V geopolitiki *commedie* Turki le redko povzročijo pravo škodo – za zmedo pri Pantaloneju so krivi predvsem najeti podeželski služabniki in vzpenjajoči se *Lumpenproletariat*. Pravi nasprotniki bogatih Benečanov in mogočnih Špancev niso bili njihovi tekmeci v Sredozemlju, temveč njihovi marginalizirani državljani, ki so bili tako ekonomsko zapostavljeni (glej

Pullan 213–36), da so se morali neizogibno maščevati in so spodkopavali moč svojih gospodarjev v zavetju njihovega doma. Ni boljšega primera razpleta teh medrazrednih družbenih bojev, kot so razmerja, ki jih imata Pantalone in Capitan z Arlecchinom, Pedrolinom, Brighello, Franceschino, Colombino ter drugimi *zanniji* in *servettami*.

Zaključek

Najhujši sovražnik, s katerim se zaveznika Pantalone in Capitano spopadata na odru *commedie*, ni Bergamčan, temveč južnjak Pulcinella. Ta se ne pojavi v nobenem od Scalovih scenarijev in se rednemu repertoarju likov pridruži šele v zgodnjem šestnajstem stoletju, a je morda eden najstarejših tipov lika, ki se pojavi v *commedii*: nekateri kritiki izvor te maske pripisujejo Maccusu ali Buccu iz rimskih atellanskih fars (prim. Fantham 24–25). Ne glede na to, ali je »že obstajal v zelo podobni obliki z imenom Pascariello«, kot trdi Antonio Fava (112), ali ga je izumil komediograf Silvio Fiorillo, ki je zaslovel s Capitanom Matamorosom, kot trdijo drugi kritiki (glej Marotti in Romei 2: 90 ter Fava 112), je neizpodbitno neapeljskega izvora. Zato je še bolj kot drugi *zanniji* naravni nasprotnik španskih zavojevalcev. Ker ni delavski imigrant kot Arlecchino ali Brighella, temveč brezpraven domačin, je še toliko bolj nastrojen proti osovraženim gospodarjem, vsekakor pa jim precej težje odpusti. Pulcinella je pogosto precej nevaren in v svoji kasnejši angleški inkarnaciji (ko nosi ime Punch – Udarec) dobesedno premlati vsakogar, ki mu pride na pot. Vsekakor se ne boji Capitana tako hudo kot nekateri drugi liki. V igri *La Lucilla costante* (1632), ki jo je napisal sam Fiorillo in jo presenetljivo posvetil španskemu guvernerju Milana donu Gomezu Suarezu de Figueroi, v osemnajstem prizoru četrtega dejanja Pulcinella obmetava Capitana Matamorosa z zmerljivkami, ne da bi spoštoval njegov družbeni in politični status. Španca ozmerja, da ima »cula di scignia« (»opičjo rit«; Fiorillo 72), in oponaša njegov naglas. Nobeden od likov v tem prizoru ne popusti, zato gledalci sploh ne bi bili presenečeni, če bi se zmerjanje zares končalo s krvavim spopadom.

V mnogih pogledih je odnos med Capitanom in Pulcinello enak tistemu med zatiralcem in upornikom. Pulcinella »morda res ni na strani zakona«, navaja Michael Byrom, »vendar ga [...] prav grozljivo zatirajo« (Byrom 18). Toda po drugi strani je »divji sadist, predan grožnjam in nasilju. Upira se prav vsemu, še smrti in hudiču« (Byrom 15). Pravzaprav nekatere teorije namigujejo, da je bil navdih za ta lik »nemiren in grotesken veronski domoljub iz trinajstega stoletja, Pulcinella dalle Carceri«, kar bi pomenilo, da je Pulcinella prvi Carbonaro in se s tem zelo približa Bahtinovemu idealu grotesknega, a osvobajajočega smeha (Smith 11 in Bakhtin 247). Pulcinella je zatirani revolucionar z juga, nekakšen teatralni Masaniello, krvoželjni italijanski *sansculotte*. Njegove nesramne šale so Italijanom omogočale, da so sočustvovali z zatiranimi

rojaki. Kolikor bolj so bili prebivalci Neaplja nezadovoljni s Španci, toliko bolj nasilne so postajale Pulcinellove šale.

Po letu 1625 se je središče dogajanja za *commedie* počasi premaknilo iz Italije v Francijo (primerjaj Scott). Korenito spremenjena politična pokrajina, v kateri je zatem delovala *commedia dell'arte* – v nasprotju z Italijo je bila Francija pod Ludvikom XIV. centralizirana, stabilna in absolutistična monarhija – je botrovala nujnim spremembam politične dinamike v zgodbah. Nekaj starih mask je izginilo ali so se spremenile. Jecljavi Tartaglia je zamenjal Dottoreja, čigar pravno znanje je bilo v Parizu nepotrebno, radostni Scapino in nežni Mezzetino pa sta nadomestila Brighello in druge bergamske *zannije*. »Capitano je bil zelo zaželen lik v 'klasični' dobi žanra, a je do osemnajstega stoletja že povsem izginil,« piše Richard Andrews (*Scripts* 186). Ker je bil po poreklu španski najemniški vojak, je bil na francoskih odrih povsem nesmiseln, zato sta ga počasi nadomestila Coviello ali Scaramuccia. Scaramuccia, »pol zanni, pol stotnik« (Scott 31), je v interpretaciji Tiberia Fiorillija pod imenom Scaramouche postal eden najuspešnejših uvoženih likov *commedie*. Toda sredi sedemnajstega stoletja so dnevi *commedie*, ki je služila kot odraz sodobne politične dinamike, vsekakor minili. Namesto tega je premeščena italijanska komedija postala eskapistična zabava, medtem ko so se razprave o mednarodnih hierarhijah in odnosih moči umaknile v sobane diplomatov in zaupanja vrednih svetnikov.

Prevedla Kaja Bucik Vavpetič

Literatura

- Andreini, Francesco. *Le bravure del capitano Spavento*. Ur. Roberto Tessari, Giardini, 1987.
- Andrews, Richard, ur. in prev. *The Commedia dell'Arte of Flaminio Scala: A Translation and Analysis of 30 Scenarios*. Scarecrow Press, 2008.
- . *Scripts and Scenarios: The Performance of Comedy in Renaissance Italy*. Cambridge UP, 1993.
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Prev. Hélène Iswolsky, Indiana UP, 1984.
- Bandello, Matteo. *Novelle*. Ur. G. Vigorelli, Garzanti, 1945.
- Bergson, Henri. *Le rire: essai sur la signification du comique*. A. Skira, 1945.
- Byrom, Michael. *Punch in the Italian Puppet Theatre*. Centaur, 1983.
- Castagno, Paul C. *The Early Commedia dell'Arte (1550–1621): The Mannerist Context*. Peter Lang, 1994.
- Clivio, Gianrenzo P. »The Languages of the Commedia dell'Arte.« *The Science of Buffoonery: Theory and History of the Commedia dell'Arte*, ur. Domenico Pietropaolo, Dovehouse editions, 1989, str. 209–38.
- Dandeleat. Thomas James. *Spanish Rome, 1500–1700*. Yale UP, 2001.
- Duchartre, Pierre Louis. *The Italian Comedy: The Improvisation, Scenarios, Lives, Attributes, Portraits, and Masks of the Illustrious Characters of the Commedia dell'Arte*. Prev. Randolph T. Weaver, Dover, 1966.
- Fantham, Elaine. »The Earliest Comic Theatre at Rome: Atellan Farce, Comedy and Mime as Antecedents of the Commedia dell'Arte.« *The Science of Buffoonery: Theory and History of the Commedia dell'Arte*, ur. Domenico Pietropaolo, Dovehouse editions, 1989, str. 23–32.
- Fava, Antonio. »Official Recognition of Pulcinella: The One Who Saved the Commedia from Extinction by Securing Its Continuity to the Present Day.« *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*, ur. Judith Chaffee in Olly Crick, Routledge, 2015, str. 108–13.
- Fiorillo, Silvio. *La Lucilla costante*. CorriereSPETTACOLO, [copioni.corrierespettacolo.it/wp-content/uploads/2016/12/FIORILLO%20Silvio__La%20Lucilla%20costante__null_U\(13\)-D\(2\)_Unavailable_5a.pdf](http://copioni.corrierespettacolo.it/wp-content/uploads/2016/12/FIORILLO%20Silvio__La%20Lucilla%20costante__null_U(13)-D(2)_Unavailable_5a.pdf). Dostop 9. jul., 2017.
- Fo, Dario. *The Tricks of the Trade*. Prev. Joe Farrell, ur. Stuart Hood, Routledge, 1991.
- Fornaris, Fabrizio de. *L'Angelica*. Francesco Bariletti, 1607.
- Hanlon, Gregory. *Early Modern Italy, 1550–1800: Three Seasons in European History*. St. Martin's, 2000.
- . *The Twilight of a Military Tradition: Italian Aristocrats and European Conflicts, 1560–1800*. UCL Press, 1998.
- Henke, Robert. »Border-Crossing in the Commedia dell'Arte.« *Transnational Exchange in Early Modern Theater*, ur. Robert Henke in Eric Nicholson, Routledge, 2008, str. 19–34.
- . *Performance and Literature in the Commedia dell'Arte*. Cambridge UP, 2002.

- Jaffe-Berg, Erith. *Commedia dell'Arte and the Mediterranean: Charting Journeys and Mapping »Others«*. Ashgate, 2015.
- Jordan, Peter. *The Venetian Origins of the Commedia dell'Arte*. Routledge, 2014.
- Katritzky, M. A. *The Art of Commedia: The Study in the Commedia Dell'arte 1560–1620 with Special Reference to the Visual Records*. Rodopi, 2006.
- Lane, Frederic Chapin. *Studies in Venetian Social and Economic History*. Ur. Benjamin Kohl in Reinhold C. Mueller, Variorum, 1987.
- . *Venice: A Maritime Republic*. Johns Hopkins UP, 1973.
- Machiavelli, Niccolò. *Vladar*. Prev. Niko Košir, Slovenska matica, 2006.
- Marotti, Ferruccio in Giovanna Rome. *La commedia dell'arte e la società barocca*. M. Bulzoni, 1991. 2 zvezka.
- Meehan, Kate. »The Rise of Commedia dell'Arte in Italy: A Historical Perspective.« *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*, ur. Judith Chaffee in Olly Crick, Routledge, 2015, str. 207–12.
- Meyerhold, Vsevolod. *Meyerhold on Theatre*. Prev. in ur. Edward Braun, Eyre Methuen, 1969.
- Molinari, Cesare. *Theatre through the Ages*. Prev. Colin Hamer, McGraw-Hill, 1975.
- Plautus, Titus Maccius. *Miles gloriosus*. Ur. in predgovor napisal Mason Hammond, Arthur M. Mack in Walter Moskalew, Harvard UP, 1970.
- Pullan, Brian. »Town Poor, Country Poor: The Province of Bergamo from the Sixteenth to the Eighteenth Century.« *Medieval and Renaissance Venice*, ur. Ellen E. Kittell in Thomas F. Madden, U of Illinois P, 1999, str. 213–36.
- Sand, Maurice. *The History of the Harlequinade*. Martin Secker, 1915. 2 zvezka.
- Scala, Flaminio. *Il teatro delle favole rappresentative, ovvero la ricreatione comica, boscarecia e tragica: divisa in cinquanta giornate*. G. B. Pulciani, 1611.
- Scott, Virginia. *The Commedia dell'Arte in Paris 1644–1697*. U of Virginia P, 1990.
- Shakespeare, William. *The Riverside Shakespeare*. Ur. G. Blakemore Evans et al., Houghton Mifflin, 1974.
- Sprinchorn, Evert. »Introduction.« *The Commedia dell'Arte*, avtor Giacomo Oreglia, prev. Lovett F. Edwards, Hill and Wang, 1968, str. xi–xvi.
- Smith, Winifred. *The Commedia Dell'Arte: A Study in Italian Popular Comedy*. Columbia UP, 1912.