

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ – ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ
ΤΟΜΕΑΣ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΑΣ – ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑΣ

O Flaminio Scala

&

*τα πενήντα τρίπρακτα σενάρια
για παράσταση*

Μετάφραση

&

*δραματολογική προσέγγιση των σεναρίων:
Li duo Vecchi Gemeli, Il Pedante & La Pazzia d' Isabella
από τη συλλογή
Il Teatro delle Favole Rappresentative...*

Αλατσάκη Ευανθία

Ρέθυμνο 2017

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	σελ. 4
Ο FLAMINIO SCALA ΚΑΙ ΤΑ ΠΕΝΗΝΤΑ ΤΡΙΠΡΑΚΤΑ ΣΕΝΑΡΙΑ ΓΙΑ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ	σελ. 6
Το φαινόμενο Flaminio Scala	σελ. 6
Οι συλλογές της Commedia dell' arte	σελ. 12
Ο Scala και η συλλογή Il Teatro delle Favole Rappresentative...	σελ. 16
Μεταφράσεις και εκδόσεις	σελ. 20
Αντιφάσεις, ερωτήματα, υποθέσεις	σελ. 23
Δομή και θεματική στα σενάρια του Scala	σελ. 26
Οι tipi fissi του Scala	σελ. 30
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΚΑΙ ΔΡΑΜΑΤΟΛΟΓΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΩΝ ΣΕΝΑΡΙΩΝ:	
<i>Li duo Vecchi Gemeli, Il Pedante και La Pazzia d' Isabell</i>	σελ. 34
Σχετικά με τα σενάρια	σελ. 34
Giornata Prima - <i>Li duo Vecchi Gemeli</i>	σελ. 35
Ημέρα Πρώτη – Οι δύο δίδυμοι Γέροι	σελ. 44
Σχόλια για την 1η Ημέρα	σελ. 63
GIORNATA XXXI – Il Pedante	σελ. 67
ΗΜΕΡΑ 38η - Ο Σχολαστικός	σελ. 73
Σχόλια για την 31η Ημέρα	σελ. 84
GIORNATA XXXVIII – La Pazzia d'Isabella	σελ. 88
ΗΜΕΡΑ 38η – Η Τρέλα της Isabella	σελ. 96
Σχόλια για την 38η Ημέρα	σελ. 112
ΚΑΤΑΚΛΕΙΔΑ	σελ. 117
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	σελ. 118
ΒΑΣΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	σελ. 118
ΞΕΝΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΓΙΑ FLAMINIO SCALA – COMMEDIA DELL'ARTE	σελ. 118
ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΓΙΑ FLAMINIO SCALA – COMMEDIA DELL'ARTE	σελ. 124
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΓΙΑ ΕΠΙΜΕΡΟΥΣ ΘΕΜΑΤΑ	σελ. 124
ΔΙΑΔΙΚΤΥΑΚΕΣ ΠΗΓΕΣ	σελ. 127
ΛΕΞΙΚΑ	σελ. 128

Στην οικογένειά μου

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η Commedia dell'arte, η αυτοσχέδια λαϊκή κωμωδία της Αναγέννησης, αποτελεί ένα από τα πιο σημαντικά θεατρικά κινήματα στην παγκόσμια ιστορία του θεάτρου. Μοναδικό στο είδος του, το πολυσύνθετο αυτό θεατρικό φαινόμενο του 16ου αιώνα, κατάφερε να κυριαρχήσει στην ιταλική σκηνή επί διακόσια και πλέον χρόνια, εμπνέοντας τους μεγαλύτερους δραματουργούς και σκηνοθέτες του θεάτρου κι αποτελώντας, έως και σήμερα, ανεξάντλητη θεατρική πηγή για ηθοποιούς και θεατρανθρώπους του παγκόσμιου γίνεσθαι.

Η απουσία ολοκληρωμένου θεατρικού κειμένου, ο αυτοσχεδιαστικός χαρακτήρας και οι σταθεροί τύποι-μάσκες του είδους, έδωσαν νέα πνοή στη δραματική τέχνη, ανατρέποντας τις θεατρικές συμβάσεις του παρελθόντος, ορίζοντας τον ηθοποιό παντοδύναμο εκπρόσωπο επί σκηνής, δίνοντας θεατρικό βήμα για πρώτη φορά στη γυναίκα και συμβάλλοντας στην ίδρυση των πρώτων επαγγελματικών θιάσων στην ιστορία.

Από τους τρεις περίπου αιώνες κυριαρχίας της Commedia dell'arte στην ευρωπαϊκή σκηνή, από τους δεκάδες θιάσους που χειροκροτήθηκαν και υμνήθηκαν από βασιλείς και ανθρώπους του πνεύματος και από τις εκατοντάδες παραστάσεις της αυτοσχέδιας Κωμωδίας που ψυχαγώγησαν ανθρώπους κάθε κοινωνικής τάξης, μοναδική γραπτή παρακαταθήκη του είδους στις επερχόμενες γενιές αποτελούν τα 800 περίπου σενάρια που έχουν διασωθεί και φυλάσσονται σε βιβλιοθήκες της Ιταλίας.

Ανάμεσά τους, ξεχωρίζει μία συλλογή από πενήντα σενάρια που φέρει την υπογραφή του Flaminio Scala, ενός από τους σημαντικότερους εκπροσώπους του είδους, με τίτλο *Il Teatro delle Favole Rappresentative* (1611). Η σπουδαιότητα της εν λόγω συλλογής έγκειται στο γεγονός ότι αποτελεί την πρώτη και τελευταία τυπωμένη έκδοση σεναρίων της Commedia dell'arte από έναν εν ενεργεία ηθοποιό-carosomico της Αναγέννησης και τη μοναδική συλλογή σεναρίων που οι αναγνώστες ελεύθερα μπορούν να έχουν στα χέρια τους για μελέτη.

Παρόλα αυτά, τόσο ο Flaminio Scala, όσο και η συλλογή των σεναρίων του, παραμένουν άγνωστοι στο ευρύ κοινό, απασχολώντας μονάχα μερικούς μελετητές κι ανθρώπους του θεάτρου που ανακάλυψαν την αξία τους και προσπάθησαν να μεταλαμπαδεύσουν τα ευρήματά τους και στους υπόλοιπους. Στην Ελλάδα η εικόνα είναι ακόμη πιο ζοφερή, καθώς δεν υπάρχει καμία μαρτυρία μετάφρασης της συλλογής ή έστω κάποιων σεναρίων της, παρά μονάχα λιγοστές πληροφορίες για τον Scala και το έργο του σε πανεπιστημιακά συγγράμματα και μελέτες.

Με αφορμή το γεγονός αυτό, μα κυρίως από σεβασμό και ενδιαφέρον για την ελάχιστη γνωστή συλλογή των πενήντα σεναρίων της Commedia dell'arte, η παρούσα διπλωματική εργασία θέτει ως στόχο τη μελέτη του θεατρικού φαινομένου Flaminio Scala και τη διερεύνηση της λογοτεχνικής, θεατρολογικής και δραματολογικής αξίας της κληρονομιάς του, επιδιώκοντας παράλληλα την αποκάλυψη τυχόν άγνωστων πτυχών της αυτοσχεδιαστικής κωμωδίας και του οράματος του Scala για την τέχνη την οποία υπηρέτησε.

Δομικά η εργασία διαρθρώνεται σε δύο κύριες θεματικές ενότητες. Η πρώτη ενότητα αναφέρεται στον Ιταλό ηθοποιό της Αυτοσχέδιας Κωμωδίας, στη συλλογή του και στον αντίκτυπό της στον ακαδημαϊκό και θεατρικό χώρο, με ιδιαίτερες αναφορές στο είδος και στους εκπροσώπους της Commedia dell'arte και γενικότερα στην περίοδο της Αναγέννησης και στο θεατρικό γίνεσθαι μέσα στο οποίο γεννήθηκε και γαλουχήθηκε ο Flaminio Scala .

Η δεύτερη θεματική ενότητα ασχολείται με τη μετάφραση και τη δραματολογική προσέγγιση τριών από τα πενήντα τρίπρακτα σενάρια του Flaminio Scala. Συγκεκριμένα, πρόκειται για τα *Li duo Vecchi Gemeli* (Οι δύο Δίδυμοι Γέροι), *Il Pedante* (Ο Σχολαστικός) και *La Pazzia d' Isabella* (Η Τρέλα της Isabella). Η επιλογή των τριών σεναρίων έγινε με γνώμονα τις βασικές υποθέσεις και τα επιμέρους

θεματικά τους μοτίβα, τις ομοιότητες και κυρίως τις διαφοροποιήσεις που παρουσιάζουν μεταξύ τους, καθώς και το δομικό, το υφολογικό και το ιδεολογικό τους πλαίσιο.

Η έρευνα για την πρώτη ενότητα βασίστηκε κυρίως σε ξενόγλωσσες βιβλιογραφικές πηγές, τόσο σε έντυπες, όσο και σε ηλεκτρονικές εκδόσεις βιβλίων, συλλογικών τόμων, ακαδημαϊκών συγγραμμάτων κι επιστημονικών άρθρων. Για το δεύτερο μέρος της διπλωματικής η έρευνα βασίστηκε στην ίδια τη συλλογή του Flaminio Scala και στις λιγοστές μελέτες και μεταφράσεις κάποιων σεναρίων στην αγγλική και ιταλική γλώσσα, περιορίζοντας αρχικά τη διαδικασία της έρευνας και της συγκριτικής μελέτης, δίνοντας στη συνέχεια κίνητρο για μία εκ βαθέων διερεύνηση του θέματος.

Ολοκληρώνοντας το προλογικό σημείωμα, θα ήθελα να εκφράσω τις ευχαριστίες μου στα πρόσωπα τα οποία στήριξαν αυτή την προσπάθεια, κάνοντας αρχή από την κυρία Ξεπαπαδάκου Αύρα, την πρώτη επόπτριά μου, στην οποία μάλιστα οφείλω και την επιλογή της εν λόγω ερευνητικής εργασίας. Στη συνέχεια, θα ήθελα να ευχαριστήσω την τριμελή επιτροπή, η οποία θα αναλάβει τη μελέτη και αξιολόγηση της συγκεκριμένης μελέτης. Τέλος, θα ήθελα να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου στον κύριο Σειραγάκη Εμμανουήλ, καθηγητή μου καθ' όλη τη διάρκεια των μεταπτυχιακών σπουδών, ο οποίος στην πορεία της εκπόνησης της παρούσας διπλωματικής εργασίας, ανέλαβε την επίβλεψη και καθοδήγησή μου για την ολοκλήρωσή της.

Ο FLAMINIO SCALA ΚΑΙ ΤΑ ΠΕΝΗΝΤΑ ΤΡΙΠΡΑΚΤΑ ΣΕΝΑΡΙΑ ΓΙΑ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ

Το φαινόμενο Flaminio Scala¹

Ο Flaminio Scala (27 Σεπτεμβρίου 1552 - 9 Δεκεμβρίου 1624),² γνωστός και με το όνομα Flavio³ από τον τύπο των *innamorati* με τον οποίο υπηρέτησε την *Commedia dell'arte*,⁴ συνεργάστηκε ως ηθοποιός και σκηνοθέτης - *carocomico*⁵ με τους πιο φημισμένους θιάσους της εποχής⁶ και θεωρείται πλέον από

¹ Χαρακτηρισμός που θα μπορούσε να δοθεί στον Scala, λαμβάνοντας υπόψη τη σπουδαιότητα της συλλογής του *Teatro delle Favole Rappresentative* (1611) και της θεατρικής του παρουσίας στην ιταλική σκηνή της Αναγέννησης, σύμφωνα με την ακαδημαϊκό και μελετήτρια του Scala, Natalie Schmitt. Μάλιστα το 2007, ανέβηκε στην Αμερική το μιούζικαλ *The Glorious Ones* της Lynn Ahrens και του Stephen Flaherty βασισμένο στη ζωή και τη θεατρική πορεία του γνωστού *carocomico*. Βλ. σχετικό άρθρο του Charles Isherwood στην εφημερίδα *The New York Times*.

- Schmitt, Crohn Natalie, 2014. *Befriending the Commedia dell'arte of Flaminio Scala: The Comic Scenarios*, Toronto: University of Toronto Press, σ. xi-xiii.

- Isherwood, Charles, 2007. «Those Smutty, Nutty Kids With Heart, Treading the Boards in Merry Olde Italy» στο *The New York Times: Theater Reviews*, Nov. 6, 2007 (βλ. Διαδικτυακή πλατφόρμα *The New York Times*: <http://www.nytimes.com/2007/11/06/theater/reviews/06glorious.html>, όπως εμφανιζόταν στις 19/06/2017).

² Ο ακαδημαϊκός Richard Andrews παραθέτει στην εισαγωγή του βιβλίου του για τον Scala και τη συλλογή του, τις συγκεκριμένες ημερομηνίες ως τις ακριβείς ημερομηνίες γέννησης και θανάτου του, σύμφωνα με μία διαθήκη του 1616 που φέρει την υπογραφή του *carocomico*. Με την άποψη αυτή συντάσσεται και ο ακαδημαϊκός Salvatore Cappelletti στη βιογραφία που παραθέτει για τον Scala στο σχετικό Λεξικό με τις βιογραφίες λογοτεχνών του 17ου αιώνα.

- Andrews, Richard, 2008. *The Commedia dell'arte of Flaminio Scala: A Translation and Analysis of 30 Scenarios*, Lanham MD: Scarecrow Press, σ. ix.

- Cappelletti, Salvatore, 2008. «Flaminio Scala (27 September 1552-9 December 1624)» στο *Seventeenth-Century Italian Poets and Dramatists. Dictionary of Literary Biography*, V. 339, (ed.) Mancini A.N. και Pierce G. P., Detroit: Gale Cengage Learning, σσ. 286-293.

³ Σε μεγαλύτερη ηλικία πιθανότατα ανέλαβε τη φιγούρα του Claudio ή Claudione (ηλικιωμένος Γάλλος με ιταλική καταγωγή - *Italianate Frenchman Claudione*) από τους γέρους (*vecchi*) της *Commedia dell'arte*, αφήνοντας το ρόλο του *innamorato Flavio* σε κάποιον νεότερο ηθοποιό.

- Schmitt (2014), σ. 8.

- Andrews, (2008), σ. x.

- Nicoll, Allardyce, 1963α. *The World of Harlequin: A Critical Study of the Commedia Dell'Arte*, Cambridge University Press, σσ. 61 και 172.

⁴ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με την ιταλική σκηνή της Αναγέννησης, τα είδη (τραγωδία, κωμωδία, τραγικωμωδία ή βουκολικό δράμα), τη Λόγια και την Αυτοσχέδια Κωμωδία (*Commedia Erudita* και *Commedia dell'Arte* αντίστοιχα) και τους τύπους-φιγούρες, μπορεί κάποιος ν' ανατρέξει στην παρακάτω βιβλιογραφία:

- Andrews, Richard, 1993. *Scripts and Scenarios: The Performance of Comedy in Renaissance Italy*, Cambridge University Press, σσ. 169-203.

- Ταμπάκη Α., Σπυριδοπούλου Μ., Αλτουβά Α., 2015. *Ιστορία και Δραματολογία του Ευρωπαϊκού Θεάτρου. Από την Αναγέννηση στον 18ο αιώνα*, Αθήνα: ΣΕΑΒ, σσ. 18-47 και 101-1116.

- Andrews, (2008), σσ. xi-xiv.

- Chaffee Judith, Crick Olly (eds.), 2015. *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*, New York: Routledge.

- Brand Peter, Pertile Lino (eds.), 1999. *The Cambridge History of Italian Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, σσ. 277- 285.

- Lea, Kathleen Marguerite, 1962. *Italian popular comedy: a study in the Commedia dell'arte, 1560-1620, with special reference to the English stage*, V. 1, New York: Russell & Russell.

- Nicoll, Allardyce, 1963β. *Masks, mimes and miracles: studies in the popular theatre*, New York: Cooper Square Publishers Inc., σσ. 214-350.

- Ferrone, Siro, 1989. «La Vendita del Teatro: Tipologie Europee tra Cinque e Seicento» στο *The Commedia Dell'Arte from the Renaissance to Dario Fo*, (ed.) Christopher Cairns, London: The Edwin Mellen Press, σσ. 35-72.

- Ferrone, Siro, 1997. «La Commedia dell'Arte» στο *Dalla commedia dell'arte a Goldoni* στο *Quaderns d'Italia*, No 2, 1997, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), σσ. 9-20.

⁵ Σύμφωνα με τη διαδικτυακή πλατφόρμα του Istituto della Enciclopedia Italiana: Treccani, *carocomico* ονομαζόταν ο ιδρυτής και διευθυντής ενός θεατρικού θιάσου (*Chi costituisce e dirige una compagnia drammatica*), ενώ ο Perrucci αναφέρει πως σε κάθε ομάδα υπήρχε κι ένας αρχηγός, γνωστός ως *carocomico* ή *guida maestro* ή και *corago* (κατά

αρκετούς ακαδημαϊκούς κι ανθρώπους του θεάτρου, μία από τις σημαντικότερες προσωπικότητες της ιταλικής σκηνής και του αναγεννησιακού θεάτρου εν γένει.

Από τα πιο σημαντικά θεατρικά του επιτεύγματα θεωρείται η έκδοση πενήντα τρίπρακτων σεναρίων αυτοσχέδιας λαϊκής κωμωδίας το 1611 στη Βενετία, σε μία συλλογή που φέρει τον τίτλο *Il Teatro delle Favole Rappresentative*, κερδίζοντας τα πρωτεία, καθώς είναι ο μοναδικός ηθοποιός και *carocomico* στην ιστορία της *Commedia dell'arte* που εξέδωσε σενάκια. Σενάκια που πολύ πιθανόν ν' αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης και έρευνας, τόσο για τους σύγχρονους του δραματουργούς, όπως ο Lope de Vega, ο William Shakespeare, ο Ben Jonson, όσο και για τους μεταγενέστερους, όπως ο Molière, ο Marivaux, ο Dario Fo, καθώς και για θεατρικούς σκηνοθέτες, όπως ο Meyerhold, ο Strheller, ο Graig και ο Brecht.⁷

Λιγοστές είναι οι πληροφορίες που έχουμε για τα πρώτα χρόνια της ζωής του, αλλά και για την αριστοκρατική του καταγωγή.⁸ Αντίθετα, περισσότερες είναι οι πληροφορίες για τη θεατρική του σταδιοδρομία, η οποία ξεκίνησε με τον θίασο του ηθοποιού-*carocomico* Alberto Naselli (Naseli), γνωστού

το αρχαιοελληνικό «χορηγός»), ο οποίος σε ρόλο σκηνοθέτη-διευθυντή σκηνής, αναλάμβανε την προετοιμασία των ηθοποιών και του έργου, δίνοντας τις απαραίτητες συμβουλές και οδηγίες. Από την άλλη, οι επαγγελματίες ηθοποιοί με οδηγό το σενάριο, σύμβουλο τον *carocomico* κι έτοιμο υλικό από το *zibaldone* τους (το προσωπικό τους ημερολόγιο-θεατρικό σημειωματάριο), προετοιμάζαν τον στερεοτυπικό τους τύπο κινησιολογικά και λεκτικά.

- Istituto della Enciclopedia Italiana: Treccani, <http://www.treccani.it/enciclopedia/capocomico>, (όπως εμφανιζόταν στις 13/02/2017).

- Henke, Robert, 2015α. «Form and Freedom: Between scenario and stage» στο *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*, (eds.), Chaffee J., Crick O., New York: Routledge, Taylor & Francis Group, σ. 24.

- Henke, Robert, 2002. *Performance and Literature in the Commedia Dell'Arte*, Cambridge: Cambridge University Press, σσ.10 και 73.

- Rudlin John, Crick Olly, 2001. *Commedia Dell'arte: A Handbook for Troupes*, London, New York: Roudledge, Taylor and Francis Group, σ. 172.

- Ταμπάκη, Σπυριδοπούλου, Αλτουβά, (2015), σσ. 113-114.

⁶ Το 1ο συμβόλαιο για *fraternal compagnia* (αδελφικό θίασο) υπογράφηκε στην Πάδοβα από τους ηθοποιούς του θιάσου του Ser Maphio (*Compagnia di Ser Maphio*) στις 25 Φεβρουαρίου 1545, ημερομηνία που έχει καθιερωθεί από τον ιταλικό πολιτισμικό οργανισμό SAT ως Παγκόσμια Ημέρα της *Commedia dell'arte*. Τα τελευταία χρόνια μάλιστα, έχει υποβληθεί αίτημα στην Unesco, ώστε η αυτοσχέδια ιταλική κωμωδία ν' αναγνωρισθεί ως «άυλη πολιτιστική κληρονομιά».

- Henke, (2002), σσ. 69-73.

- Κακουδάκη Τζωρτζίνα, Απέργη Πατρίτσια, 2008. *Θέατρο-Θεατρική Παιδεία*, Αθήνα: ΥΠΕΠΘ-ΙΔΕΚΕ, σ.87.

- Ταμπάκη, Σπυριδοπούλου, Αλτουβά, (2015), σσ. 103-104.

⁷- Andrews, Richard, 2016. «Recourses in Common: Shakespeare and Flaminio Scala» στο *Transnational Exchange in Early Modern Theater* *Transnational Exchange in Early Modern Theater*, (eds.) Henke Robert, Nicholson Eric, New York: Routledge, Taylor and Francis Group, σσ. 37-52.

- Radulescu, Domnica, 2011. *Women's Comedic Art as Social Revolution: Five Performers and the Lessons of Their Subversive Humor*, USA: McFarland, σ. 48.

- Andrews, (2008), σ. xiii.

- Balme Christopher B., Vescovo Piermario, Vianello Daniele (eds.), Vianello, Daniele, 2018. *Commedia dell'Arte in Context*, UK: Cambridge University Press, Clays St Ives plc, σσ. 11-13 και 227-310.

⁸ Πιθανότατα σχετίζεται με τον οίκο των Della Scala της Βενετίας, έναν από τους πιο επιφανείς οίκους της ιταλικής Αναγέννησης, όπως και οι Medici στη Φλωρεντία, οι Gonzaga στη Μάντοβα, οι D' Este στη Φερράρα, οι Carrara στην Πάντοβα, οι Visconti στο Μιλάνο και οι Montefeltre στο Ουρμπίνο. Οι συγκεκριμένοι οίκοι, καθώς και αρκετοί άλλοι, διαδραμάτισαν σημαντικότατο ρόλο στην πολιτική, διοικητική, οικονομική και πολιτισμική ζωή των πόλεών τους, σηματοδοτώντας ταυτόχρονα το καθεστώς των ανεξάρτητων πριγκιπάτων (*principati*), μέχρι και την ενοποίηση της Ιταλίας το 1860. Η άποψη περί ευγενικής καταγωγής του Scala ενισχύεται από το σχόλιο του Francesco Andreini (*Flauio gentile*) στο ποίημά του για τον *carocomico* και συνάδελφό του ηθοποιό που συμπεριλαμβάνεται στην εισαγωγή της συλλογής των πενήντα σεναρίων *Il Teatro delle Favole Rappresentative*.

- Scala Flaminio, 1611. *Il Teatro delle Favole Rappresentative: overo La ricreatione comica, boscareccia, e tragica : divisa in cinquante Giornate*, Venetia: Pulciani, σ. xvii. (βλ. Διαδικτυακή πλατφόρμα Google: https://books.google.gr/books?id=fsyC_kG06C8C&dq=FLAMINIO%20SCALA%20il%20commedia%20delle%20favole%20Scala%20DOWNLOAD&hl=el&pg=PR6#v=onepage&q&f=false, όπως εμφανιζόταν έως τις 31/08/2017).

- Ταμπάκη, Σπυριδοπούλου, Αλτουβά, (2015), σσ. 18-19.

και ως Zan Ganassa και δημιουργού, κατά πολλούς, του Arlecchino.⁹ Το 1569 ο Scala ιδρύει στο Milano την Compagnia dei comici Gelosi (Θιάσος των κωμικών Ζηλωτών, 1569-1604) και για αρκετά χρόνια θα είναι ο carocomico του θιάσου με παραστάσεις εντός κι εκτός Ιταλίας. Το 1577 συγκεκριμένα, φαίνεται να συμμετέχει σε παραστάσεις προς τιμή του Βασιλιά Henri III, σε περιοδεία του θιάσου στη Γαλλία.¹⁰

Μεταξύ των ετών 1570 και 1576 μέλος του θιάσου των Gelosi γίνεται και ο Francesco Andreini,¹¹ ενώ λίγα χρόνια αργότερα, το 1578, στον θίασο θα συμπεριληφθεί και η δεκαεξάχρονη Canali Isabella, γνωστή σε όλους ως Isabella Andreini,¹² μετά και το γάμο της με τον ομώνυμο ηθοποιό. Χρονιά ορόσημο και για

⁹ Υπάρχουν αναφορές για παραστάσεις του θιάσου το 1568 στη Μάντοβα (Mantua) και το 1570 στη Φερράρα (Ferrara), όπου ο θιάσος συμμετείχε στους γαμήλιους εορτασμούς της Lucrezia d' Este και του Francesco Maria II della Rovere, Δούκα του Urbino. Ο Ganassa φαίνεται να εντυπωσίασε τον προσκεκλημένο Γάλλο βασιλιά Charles IX, ο οποίος και τον κάλεσε να επισκεφτεί και να παίξει με τον θιάσό του στο Παρίσι. Πράγματι, το 1571 ο θιάσος βρίσκεται στη Γαλλία παρουσιάζοντας «τραγωδίες και κωμωδίες» στο Βασιλιά και την αυλή του μέχρι και το τέλος του ίδιου έτους, όταν αναγκάζεται να εγκαταλείψει τη γαλλική πρωτεύουσα με απόφαση του γαλλικού κοινοβουλίου. Μερικά χρόνια αργότερα ο Ganassa θα διαπρέψει θεατρικά στις αυλές της Ισπανίας. Μια από τις πιο σημαντικές θεατρικές εμφανίσεις του ίδιου και του θιάσου του, ήταν εκείνη στους γάμους του Βασιλιά της Ναβάρρας, Henry III (Henri de Bourbon), αργότερα γνωστού ως *Henri IV* της Γαλλίας, με τη Marguerite de Valois, κόρη της Caterina των Μεδίκων, γνωστή και ως Βασίλισσα Margot.

- Katritzky, Margaret A., 2006. *The Art of Commedia: A Study in the Commedia Dell'Arte 1560-1620 with Special Reference to the Visual Records*, Amsterdam, N. York: Rodopi, σσ. 44 και 236.

- Henke, (2002), σσ.82-83 και 230.

- Rudlin, Crick, (2001), σσ. 7-13.

- Lea, (1962), σ. 259.

- Attinger, Gustave, 1993. *L'esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français*, Genève: Slatkine Repr., σσ. 96-97.

- Duchartre Pierre Louis, 2012. *The Italian Comedy*, (trans.) Weaver Randolph, N. York: Dover Publications Inc., σσ. 81-82.

¹⁰ Σύμφωνα με τη μαρτυρία του Γάλλου ευγενή Charles-Henry de Clermont, ο θιάσος των Gelosi είχε δώσει παράσταση για τον Henry III της Γαλλίας τον Μάιο του 1571 στην επαρχία Nogent-le-Roi της Β. Γαλλίας, ενώ, σύμφωνα με τη Lea, ο Γάλλος Βασιλιάς είχε την ευκαιρία να παρακολουθήσει κι άλλες παραστάσεις τους εντός κι εκτός του βασιλείου του.

- Katritzky, (2006), σ. 44.

- Lea, (1962), σσ. 262-263.

¹¹ Ηθοποιός, δραματουργός, μέλος και θιασάρχης των *Gelosi*, ο Andreini (1548-1624) έκανε το ντεμπούτο του ως ερωτευμένος (*innamorato*), αλλά έμεινε στην ιστορία της αυτοσχέδιας κωμωδίας ως *Il Capitano Spavento della Valle Inferna* (Καπιτάνο Τρομάρας από την κοιλάδα της κολάσεως). Στα 1607 και 1618, εξέδωσε δύο τόμους με τίτλο *Bravure del Capitano Spavento*, κληροδοτώντας έτσι, στους επόμενους Capitani τη γνώση και την εμπειρία του. Ο Andreini μέσα σε μια πορεία 76 ετών, όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει η Schmitt, «...κατάφερε να μεταμορφωθεί από ένας απλός στρατιώτης, σε ποιητή, μουσικό και προικισμένο γλωσσολογία...».

- Frajese, Franca Angelini, 1961. «Dizionario Biografico degli Italiani», V. 3, στο *Διαδικτυακό Βιογραφικό Λεξικό Treccani*, [http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-andreini_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-andreini_(Dizionario-Biografico)), όπως εμφανιζόταν στις 23/02/2017.

- Schmitt, (2014), σσ. 8-9 και 232.

- Henke, (2002), σσ. 175-181.

- Tessari, Roberto, 2004. «Il testo postumo. Strategie promozionali e letterarie degli attori professionisti» στο *L'Arte dei Comici: Omaggio a Isabella Andreini nel quarto centenario della morte (1604-2004)*, (ed.) Marco De Marinis, Culture Teatrali: Studi, Interventi e Scritture sullo Spettacolo, 10, primavera 2004, DAMS di Bologna, Bologna: Carattere, σσ. 26-27.

¹² Αντίστοιχη ήταν και η πορεία της Isabella Canali Andreini (1562-1604) τόσο σε θεατρικό, όσο και σε συγγραφικό επίπεδο, με διθυράμβους και εγκώμια από βασιλιάδες, αριστοκράτες και λόγιους για την *innamorata Isabella*, τον τύπο που δημιούργησε, έχοντας πρότυπο τον ίδιο της τον εαυτό. Η Andreini υπήρξε μία από τις πιο ακριβοπληρωμένες ηθοποιούς της Αυτοσχέδιας Κωμωδίας στη Γαλλία κι εξυμνήθηκε σε σημείο φανατισμού από ποιητές όπως ο Ludovico Ariosto, ο Pietro Aretini, ο Giambattista Giraldis, ο Giovanni Battista Guarini, ο Giambattista Marino και ο Torquato Tasso. Δεν ακούγεται παράλογη επομένως, η μαρτυρία του Duchartre πως «...την ημέρα της κηδείας της, ολόκληρη η πόλη πήγε να της αποδώσει τιμές ... Οι Δημόσιοι Δικαστές, έστειλαν τους κομιστές τους και το σωματείο των εμπόρων παρέλασε με δάδες...», ούτε και το σχόλιο της Χάρτνολ πως «...η πιο διάσημη μορφή είναι

τους τρεις ηθοποιούς και συνεργάτες υπήρξε το έτος 1589, όταν οι Gelosi συμμετείχαν στις γαμήλιες εκδηλώσεις του Ferdinando de' Medici και της Christine de Lorraine στη Firenze,¹³ ενώ μέχρι και το 1604, έτος θανάτου της Isabella, οι Gelosi με επικεφαλής το ζεύγος Andreini, υπήρξε ένας από τους πιο φημισμένους ιταλικούς θιάσους στην Ευρώπη.¹⁴

Από αρκετούς μελετητές μάλιστα έχει εκφραστεί η άποψη ότι η επιτυχία της Isabella Andreini ως *innamorata* και του θιάσου των Gelosi γενικότερα, οφείλονται στον Flaminio Scala.¹⁵ Δεν είναι τυχαίο άλλωστε, το γεγονός πως η φιγούρα της Isabella πρωταγωνιστεί σε όλα σχεδόν τα σενάρια της συλλογής του,¹⁶ δίνοντας τη δυνατότητα στη βιρτουόζα ηθοποιό της *Commedia dell'arte* ν' αναδείξει το ταλέντο της, εμπλουτίζοντας τον στερεοτυπικό χαρακτήρα της *innamorata* επί σκηνής, άλλοτε ως σύζυγος, χήρα, μητέρα κι άλλοτε ως απατημένη, μοιχαλίδα, τρελή ή ακόμη και μεταμφιεσμένη σε άνδρα.¹⁷

Ο Scala, εκτός από τη συνεργασία του με το ζεύγος Andreini, συνεργασία που έληξε οριστικά με το θάνατο της Isabella και τη διάλυση των Gelosi, συνυπήρξε επί σκηνής και με άλλους γνωστούς ηθοποιούς

ίσως η Isabella Andreini, θιασάρχισσα των Gelosi, η οποία και μετέτρεψε το στερεότυπο ερωτευμένο κορίτσι (*innamorata*) σε εξέχοντα χαρακτήρα...».

- Robin D.M., Larsen A.R., Levin C., 2007, *Encyclopedia of Women in the Renaissance: Italy, France, and England*, California: ABC CLIO, σσ. 9-12.

- Mazzoni, Stefano, 2004. «La Vita di Isabella» στο *L'Arte dei Comici: Omaggio a Isabella Andreini nel quarto centenario della morte (1604-2004)*, (ed.) Marco De Marinis, Culture Teatrali: Studi, Interventi e Scritture sullo Spettacolo, 10, primavera 2004, DAMS di Bologna, Bologna: Carattere, σσ. 85-105.

- Tessari, (2004), σσ. 20-21.

- Διαδικτυακή Βιβλιοθήκη του πανεπιστημίου του Chicago -Library of the University of Chicago. <https://www.lib.uchicago.edu/efts/IWW/BIOS/A0003.html>, όπως εμφανιζόταν στις 23/02/2017.

- MacNeil, Anne, 1995. «The Divine Madness of Isabella Andreini» στο *Journal of the Royal Musical Association*, Taylor and Francis, Ltd., Vol. 120, No. 2 (1995), σ.48.

- Duchartre, (2012), σσ. 272-273.

- Χάρτνολ, Φύλλις, 1980. *Ιστορία του θεάτρου*, (μτφρ.) Ρούλα Πατεράκη, Αθήνα: Εκδ. Υποδομή, σ. 78.

- Santosuosso, Stefano, 2013. «Le Egloghe boscherecce di Isabella Andreini nelle opere di Giovan Battista Marino» στο *Studi Secenteschi* (Rivista Annuale), Vol. 54, 2013, Firenze: Leo S. Olschki Editore, σσ. 49-57.

¹³ Γίνεται εκτενέστερη αναφορά στις συγκεκριμένες παραστάσεις της Φλωρεντίας στα σχόλια και στις παραπομπές του σεναρίου *La Pazzia d' Isabella*.

- Katritzky, (2006), σ. 247.

- Lea, (1962), σ. 266.

¹⁴ - Duchartre, (2012), σσ. 88-89 και 91.

- Tessari, Roberto, 1989. «Sotto il segno di Giano: la commedia dell'arte di Isabella e Francesco Andreini» στο *The Commedia Dell' Arte from the Renaissance to Dario Fo*, (ed.) Christopher Cairns, London: The Edwin Mellen Press, σσ. 1-33.

¹⁵ - Duchartre, (2012), σ. 88.

- Vazzoler, Franco, 2004. «La saggezza di Isabella» στο *L'Arte dei Comici: Omaggio a Isabella Andreini nel quarto centenario della morte (1604-2004)*, (ed.) Marco De Marinis, Culture Teatrali: Studi, Interventi e Scritture sullo Spettacolo, 10, primavera 2004, DAMS di Bologna, Bologna: Carattere, σ. 107.

¹⁶ Από τα 40 κωμικά σενάρια της συλλογής, τ' όνομα της Isabella δεν αναφέρεται στο *La Fortuna di Flavio* (*Η Τύχη του Flavio*, *Ημέρα 2*), ενώ από τα τελευταία δέκα μη κωμικά σενάρια της συλλογής, τ' όνομα δεν αναφέρεται στα: *La forsennata Principessa* (*Η Τρελή Πριγκίπισσα*, *Ημέρα 41*), *L'Alvida* (*Η Alvida*, *Ημέρα 43*), *Rosalba incantatrice* (*Rosalba η Μάγισσα*, *Ημέρα 44*), *L'innocente persiana* (*Η Αθώα Περσίδα*, *Ημέρα 45*), *Orseida parte I* (*Ημέρα 46*), *Orseida parte II* (*Ημέρα 47*), *Orseida parte III* (*Ημέρα 48*), *L'orbore incantato* (*Το μαγικό δέντρο*, *Ημέρα 49*) και *La fortuna eli Foresta principessa* (*Η τύχη ή Η πριγκίπισσα του Δάσους*, *Ημέρα 50*). Από τα συγκεκριμένα σενάρια, εκείνο της 41ης Ημέρας, το οποίο αποτελεί και τη μοναδική τραγωδία της συλλογής, περιλαμβάνει αντίστοιχα θεματικά μοτίβα με το σενάριο της 38ης Ημέρας (φυγή του ερωτευμένου ζευγαριού, τρέλα της ηρωίδας κ.α.) και σύμφωνα με τον Andrews ο ρόλος της πριγκίπισσας Alvida προοριζόταν για την Andreini, παρά το γεγονός ότι τ' όνομα Isabella δεν αναφέρεται στα πρόσωπα της ιστορίας.

- Andrews, (2008), σ. 272.

¹⁷ Radulescu, (2011), σσ. 44-48 και 50-51.

και θιάσους της Αυτοσχέδιας Κωμωδίας καθ' όλη τη διάρκεια της σταδιοδρομίας του.¹⁸ Μεταξύ των θιάσων εκείνων ήταν η *Compagnia dei Desiosi* (Θιάσος των Επιθυμητών) το 1597 στη Γενοβα,¹⁹ οι *Comici Uniti* (Ενωμένοι κωμικοί) το 1598²⁰ και η *Compagnia degli Accesi* (Θιάσος των Αναμμένων/Φωτισμένων)²¹ με τους οποίους συνεργάστηκε αρχικά το 1600 στη Μαντואία ως ηθοποιός και αργότερα, μετά το 1604, ως ηθοποιός και *carosomico* του θιάσου. Με τους *Accesi* μάλιστα, σύμφωνα με τον ακαδημαϊκό Attinger, ο Scala επισκέφτηκε τη Γαλλία το 1600, δίνοντας παραστάσεις ακόμη και στο θέατρο του Palais Bourgoigne για τον Henry IV και τη νέα του σύζυγο Marie de Médicis.²²

Σύμφωνα με μαρτυρίες, μετά την έκδοση της συλλογής του το 1611 κι έως και το θάνατο του το 1621, ανέλαβε ως *carosomico* στον θιάσο *Confidenti* (Εμπιστοί) υπό την προστασία του Don Giovanni de Medici.²³ Από την περίοδο της συνεργασίας του με τους *Confidenti*, έχει σωθεί η αλληλογραφία του *carosomico*, η οποία κι εκδόθηκε το 1993 κι αποτελεί μία από τις βασικές πηγές για τη ζωή και το έργο του τα τελευταία αυτά χρόνια. Τέλος, το 1618, μετά και από παρότρυνση του Don Giovanni, ο Scala εξέδωσε την πρώτη του πεντάπρακτη κωμωδία με τίτλο *Il Finto Marito* (Ο Ψεύτικος Σύζυγος), όπως ακριβώς τιτλοφορείται και το σενάριο της 9ης Ημέρας της Συλλογής που, σύμφωνα και με την ακαδημαϊκό Rosalind Kerr, αποτελεί θεατρικό ντοκουμέντο για την εξέλιξη της Αυτοσχέδιας Κωμωδίας με

¹⁸ Φαίνεται πως αρκετοί ανεξάρτητοι ηθοποιοί της εποχής είχαν τη δυνατότητα να μετακινούνται από τον ένα θιάσο στον άλλο και να συνεργάζονται με περισσότερους θιάσους ταυτόχρονα, αν δεν δεσμεύονταν από κάποιο συμβόλαιο.

-Henke, (2002), σ. 182.

- Andrews, (2008), σ. xiii.

¹⁹ Οι *Comici Desiosi* εμφανίστηκαν επί σκηνής πριν το 1581 με επικεφαλής τη διάσημη ηθοποιό Diana da Ponti, η οποία αργότερα μεταπήδησε στον θιάσο *Confidenti*, προκειμένου να λάβει μέρος στις εκδηλώσεις για τους γάμους του βασιλιά της Αυστρίας Φερδινάνδου στη Μάντοβα. Όσον αφορά την οικονομική στήριξη, ο θιάσος είχε πάτρωνά του τον Cardinal Montalto, γνωστό για τον πολυδάπανο τρόπο ζωής του, την αγάπη του για τη μουσική και τις πολυτελείς θεατρικές παραγωγές.

- Duchartre, (2012), σ.90.

- Wilkes, John, (ed.), 1828. *Encyclopaedia Londinensis - Universal Dictionary of Arts, Sciences, and Literature*, V.23, London, σσ. 260-261. (Βλ. Διαδικτυακή πλατφόρμα Google,

<https://books.google.gr/books?id=UIOMAQAAMAAJ&pg=PA260&dq=Cardinal+Montalto+and+the+arts&hl=el&sa=X&ved=0ahUKewi08tOn2ePWAhUKM5oKHe3nCq84ChDoAQgxMAI#v=onepage&q=Cardinal%20Montalto&f=false>, όπως εμφανιζόταν στις 20/03/2017).

-Andrews, (2008), σ. ix.

²⁰ -Schmitt, (2014), σ. 8.

- Galli, Quirino, 2005. *Gli scenari di Flaminio Scala: lingua e teoria teatrale*, Salerno: Laveglia editore, σ. 20.

²¹ Ο θιάσος των *Accesi* ιδρύθηκε το 1599 από τον Tristano Martinelli με την αρχική επωνυμία *Arlecchino*, από τον τύπο δηλαδή που ο γνωστός ηθοποιός υπηρετούσε επί σκηνής. Με πάτρωνα τον Δούκα της Μάντοβα και λαμπερά ονόματα της αυτοσχέδιας κωμωδίας, όπως ο Pier Maria Cecchini (Fritellino), ο Silvio Fiorillo (Capitan Matamoros) και η Diana Ponti, οι *Accesi* κυριάρχησαν στην ιταλική σκηνή για αρκετά χρόνια.

- Andrews, (2008), σ. ix.

²² Οι *Accesi* και ο Scala φαίνεται να παραμένουν στη Γαλλία μέχρι και το 1601, δίνοντας παραστάσεις για τον Henry IV και τη νέα του σύζυγο Marie de Médicis, οι οποίοι τους παραχώρησαν ακόμη και το θέατρο του Palais Bourgoigne.

- Attinger, (1993), σ. 97.

- Duchartre, (2012), σ. 92.

²³ Νόθος γιος του Cosimo I de' Medici, Δούκα της Φλωρεντίας, ο οποίος στη συνέχεια έγινε Μέγας Δούκας της Τοσκάνης. Οι Μέδικοι υπήρξαν αρωγοί των θιάσων της *Commedia dell'Arte*, έχοντας μεγάλο μερίδιο από τα έσοδα των παραστάσεων.

- Henke, (2002), σ. 183.

- Andrews, (2008), σ. x.

- Duchartre, (2012), σ.96.

- Arcaini, G. Roberta, 1995. «I comici dell' Arte a Milano : accoglienza, sospetti, riconoscimenti» στο *La scena della gloria: drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, (eds.) Annamaria Cascetta, Roberta Carpani, Milano: Vita e pensiero, σ. 278.

μεταμορφώσεις και ανατροπές σε γένος (*gender*) και είδος (*genre*), αποκαλύπτοντας νέες δομές και μορφές, τόσο στην κοινωνία, όσο και στην τέχνη που υπηρέτησε ο Scala.²⁴

Ενδιαφέρον στην συγκεκριμένη κωμωδία παρουσιάζει η εμφάνιση δύο προσωποποιημένων μορφών, του *Forestiero* που εκπροσωπεί την *Commedia Erudita* και της *Comico* που αντιπροσωπεύει την *Commedia dell'Arte*. Οι δύο φιγούρες ξεδιπλώνουν τις αρετές των ειδών που εκπροσωπούν μέσω δύο προλόγων, υπό τη μορφή «λογομαχίας», σύμφωνα πάντα με τις τεχνικές και το ύφος του κάθε είδους.²⁵

Εκτός από τη συλλογή με τα σενάρια, την πεντάπρακτη κωμωδία και την αλληλογραφία του, ο Scala θεωρείται από τον Henke, τον Andrews, καθώς και αρκετούς άλλους μελετητές ως ο συγγραφέας του ανώνυμου έργου *Il Postumio (Επακόλουθο)* που εκδόθηκε στη Lyon 1601 με τα αρχικά "Signor I.S."²⁶

Με τη διάλυση των *Confidenti* το 1621 και σε ηλικία 70 σχεδόν ετών, ο Scala έγινε δεκτός στην αυλή του Δούκα Ferdinando Gonzaga στη Mantua με τον οποίο διατηρούσε άριστες σχέσεις όλα αυτά τα χρόνια. Στην υπηρεσία του Δούκα, και με την ιδιότητα του αρωματοποιού, ασχολήθηκε ολοκληρωτικά με το δεύτερο επάγγελμά του που μέχρι τότε ήταν και η βασική πηγή εισοδήματός του. Το 1624 και σε ηλικία 72 ετών, ο Flaminio Scala αφήνει την τελευταία του πνοή, μετά από 28 χρόνια θεατρικής πορείας, μένοντας στην ιστορία ως ο πρώτος ηθοποιός-*carocomico* της Αυτοσχέδιας Κωμωδίας που συγκέντρωσε, τύπωσε και κυκλοφόρησε μία συλλογή με 50 τρίπρακτα σενάρια και ως ένας από τους πιο σημαντικούς εκπροσώπους της *Commedia dell'arte*. Σύμφωνα μάλιστα με το σημείωμα του φίλου και συνεργάτη του Francesco Andreini στη συλλογή, ο Scala υπήρξε ιδιαίτερα αγαπητός και σεβαστός εντός κι εκτός Ιταλίας²⁷:

*Κάθε φορά και σε κάθε μέρος λάμβανε μεγάλες τιμές.*²⁸

²⁴ - Andrews, (2008), σ. x.

- Henke, (2002), σσ. 192-196.

- Kerr, Rosalind, 2004. «Transvesting Gender and Genre in Flaminio Scalas *Il finto marito*» στο *Queer Italia: Same-Sex Desire in Italian Literature and Film*, (ed.) G. Cestaro, U.K.: Palgrave Macmillan, σ. 113.

- Tessari, (2004), σσ. 11-16.

²⁵ - Henke, (2002), σσ. 192-193.

- Tessari, (2004), σσ. 12-14.

- Taviani Ferdinando, Schino Mirella, 1982. *Il segreto della commedia dell'arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze: La Casa Usher, σσ. 309-329

²⁶ - Henke, (2002), σ. 182.

- Andrews, (2008), σ. ix.

- Scala, Flaminio, 1976. *Il Teatro delle Favole Rappresentative*, (ed., trans.) Marotti, Ferruccio, Milan: Il Polifilo, σ. xxii.

²⁷ Δεν έλειπαν βέβαια και οι ορκισμένοι εχθροί, όπως ο Καρδινάλιος Bonifacio Caetani που εκδήλωσε απερίφραστα την απέχθεια στο πρόσωπο του Scala, απαγορεύοντάς του το 1610 ν' ανεβάσει παραστάσεις στη Μόντενα (Modena) για έναν ολόκληρο χρόνο.

-Henke, (2002), σσ. 183 και 197.

-Andrews, (2008), σ. ix.

²⁸ Ένας τελευταίος φόρος τιμής έρχεται από τον Giovanni Battista Andreini, γιο του γνωστού ζεύγους Andreini και έναν από τους σημαντικότερους ηθοποιούς και συγγραφείς της ιταλικής κωμωδίας, ο οποίος στο έργο του *Le due commedia in commedia*, αναφέρει πως τον χαρακτήρα του Γάλλου σεφ τον εμπνεύστηκε βασιζόμενος στην προσωπικότητα του Flaminio Scala.

-Scala, (1611), *Cortesi Lettori*, σσ. xviii-xix.

-Schmitt, (2014), σσ. 8-9.

Οι συλλογές της *Commedia dell' arte*²⁹

Το 1611 ο Flaminio Scala εκδίδει στη Βενετία μία συλλογή η οποία περιλαμβάνει πενήντα σενάρια της *Commedia dell'arte* και φέρει τον ακριβή τίτλο:

*Il Teatro
delle Favole rappresentative,
overo
La Ricreatione
Comica, Boscareccia, e Tragica:
Divisa in Cinquanta Giornate
composte da Flaminio Scala detto Flavia Comico
del Sereniss. Sig. Duca di Mantova.*

*Το Θέατρο των Μύθων για Παράσταση:
ή για Κωμική, Ποιμενική και Τραγική Ψυχαγωγία:
χωρισμένοι σε πενήντα ημέρες
συντεθειμένοι από τον Flaminio Scala, επονομαζόμενο Flavio, Κωμικό
του Γαληνότατου κυρίου Δούκα της Μάντοβα.³⁰*

²⁹ -Scala, Flaminio, 1967. *Scenarios of the Commedia del'Arte: Flaminio Scala's Il Teatro delle Favole Rappresentative*, (trans.) Salerno H. F., (frwrđ) Kenneth McKee, New York: New York University Press.

- Schmitt, Natalie Crohn, 2014. *Befriending the Commedia dell'arte of Flaminio Scala: The Comic Scenarios*, Toronto: University of Toronto Press.

- Cuppone, Roberto, 2001. «"In this", the theater and the scenery of the *commedia dell'arte*», στο *Trans/Form/Açãõ, Sãõ Paulo*, V.24, No.1, Marília, 2001, σσ. 136-138.

(Βλ. Διαδικτυακή πλατφόρμα Scientific Electronic Library Online-SciELO:

<http://www.scielo.br/pdf/trans/v24n1/v24n1a09.pdf>, http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732001000100009, όπως εμφανίζονταν στις 17/06/2017)

-Nicol, (1963α), σσ. 224-225.

-Πούχνερ, Βάλτερ, 2014. «Βιβλιοκρίσιες» στο *Επιστημονικό Περιοδικό του τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών Παράβασις*, Αθήνα: Στοιχειάγρα, Τόμος 14/2, 2014, σσ. 15-32.

³⁰ Σχετικά με τον τίτλο, αξίζει να επισημανθεί πως παρόλο που ο Ducharte τον βρίσκει φλύαρο, θα πρέπει να λάβουμε υπόψη το γεγονός πως οι περισσότεροι τίτλοι συλλογών και έργων της εποχής ήταν εκτενείς. Σύμφωνα με τα τυπογραφικά πρότυπα της εποχής και σε μια προσπάθεια των δημιουργών να προσελκύσουν το ενδιαφέρον των αναγνωστών, περιγράφοντας τον τίτλο κι αναφέροντας τον δημιουργό του έργου ή ακόμη και τον πάτρωνα, έχοντας αντίστοιχο ρόλο με τα σημερινά εισαγωγικά κεφάλαια, όπως επισημαίνει και ο αμερικανός τυπογράφος De Vinne.

-Ducharte, (2012), σ. 50.

- Parker, Robert H., 1984. *Papers on Accounting History (RLE Accounting)*, N. York, London: Garland Publishing, σσ. 168-169.

- Irving, Albert, Leonard, 1949. *Books of the Brave: Being an Account of Books and of Men in the Spanish Conquest and Settlement of the Sixteenth-century New World*, Low Angeles: University of California Press, σσ. 137 και 335.

-Scala Flaminio, 1611, *Il teatro delle favole rappresentative: overo La ricreatione comica, boscareccia, e tragica : divisa in cinquante Giornate*, Venetia: Pulciani.

(Βλ. Διαδικτυακή πλατφόρμα Google:

Η συγκεκριμένη έκδοση αποτελεί την πρώτη και την τελευταία τυπωμένη έκδοση σεναρίων της *Commedia dell'arte* από έναν εν ζωή και εν ενεργεία ηθοποιό-carosomico του 16ου - 17ου αιώνα.³¹ Ταυτόχρονα, αποτελεί μία από τις παλαιότερες συλλογές σεναρίων της Αυτοσχέδιας Κωμωδίας που έχουν σωθεί και τη μοναδική συλλογή που, από την πρώτη στιγμή, μπορούσε κάποιος να βρει στο εμπόριο, αλλά και σε πανεπιστημιακές και δημόσιες βιβλιοθήκες. Στις μέρες μας η συλλογική έκδοση του 1611, υπάρχει τόσο στο εμπόριο, όσο κι ελεύθερα σε διαδικτυακές πλατφόρμες³² και βιβλιοθήκες,³³ σε αντίθεση με τις υπόλοιπες συλλογές των οποίων τα μοναδικά χειρόγραφα αγνοούνταν για πολλά χρόνια σε ιταλικές βιβλιοθήκες, όπου ακόμη και σήμερα η πρόσβαση είναι περιορισμένη.

Οι εν λόγω χειρόγραφες συλλογές, Locatelli Basilio,³⁴ Casamarciiano,³⁵ Correr,³⁶ Corsini,³⁷ Bartoli,³⁸ Casanatense,³⁹ Vatican I και II,⁴⁰ Adriani⁴¹ και Modena,⁴² αριθμούν 750 σενάρια, είναι μεταγενέστερες της

https://books.google.gr/books?id=fsyC_kG06C8C&dq=FLAMINIO%20SCALA%20il%20commedia%20delle%20favole%20Oscala%20DOWNLOAD&hl=el&pg=PR6#v=onepage&q&f=false, όπως εμφανιζόταν έως και τις 31/08/2017).

³¹ -Schmitt, (2014), σ. 4.

-Andrews, (2008), σσ.xiii-xiv.

- Scala Flaminio, 1996, *Scenarios of the Commedia del'Arte: Flaminio Scala's Il Teatro delle Favole Rappresentative*, (trans. and ed.) Salerno H. F., (frwrd) Kenneth McKee, New York: Limelight Editions, σ. xiii.

- Jaffe-Berg, Erith, 2016. *Commedia Dell' Arte and the Mediterranean: Charting Journeys and Mapping "Others"*, London: Routledge, Taylor & Francis Group, σ.39.

- Alberti, Carmelo (ed.), 1996. *Gli scenari Correr. La commedia dell'arte a Venezia*, Roma: Bulzoni, σσ. 16-22.

- Tamburini, Elena, 2016. *Culture ermetiche e commedia dell'arte Tra Giulio Camillo e Flaminio Scala: Una macchina di memoria del teatro: Il Teatro delle favole rappresentative*, Roma: Aracne editrice int.le S.r.l., κεφ. VI, σ. 205.

³² Η συλλογή του Scala διατίθεται δωρεάν διαδικτυακά σε ψηφιακή μορφή:

- Διαδικτυακή πλατφόρμα Google:

https://books.google.gr/books?id=fsyC_kG06C8C&printsec=frontcover&dq=il+commedia+delle+favole+scala+DOWNLOAD&hl=el&sa=X&ved=0ahUKewjgyNCK2e3VAhUFsxQKHXCkmUQ6AEIJTAA#v=onepage&q&f=false, και https://books.google.gr/books?id=fsyC_kG06C8C&printsec=frontcover&hl=nl&output=html_text,

όπως εμφανιζόνταν έως και τις 31/08/2017.

- Διαδικτυακή Βιβλιοθήκη της Bayerische Staatsbibliothek και του Fraunhofer Heinrich-Hertz-Institut:

<https://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=viewer&bandnummer=bsb00048646&pimage=1&v=150&nav=&l=en>, όπως εμφανιζόταν έως και τις 31/08/2017.

³³ Οι βιβλιοθήκες που φυλάσσουν τις χειρόγραφες συλλογές είναι οι: Casanatense στη Ρώμη, Museo Correr στη Βενετία, Biblioteca Corsiniana στη Ρώμη, Biblioteca Nazionale στη Νάπολη, Biblioteca Vaticana στο Βατικανό, Biblioteca Estense στη Μόντενα και Biblioteca Comunale στην Περούτζια.

- Jaffe-Berg, (2016), σ. 17.

³⁴ Η συλλογή αποτελείται από δύο χειρόγραφους τόμους με συνολικά 100 σενάρια που φαίνεται να γράφτηκαν σε δύο περιόδους και βρίσκονται στη βιβλιοθήκη Casanatense της Ρώμης. Σύμφωνα με την Εγκυκλοπαίδεια Treccani πρόκειται για τα έτη 1628 και 1632, ενώ σύμφωνα με τον Currone, είναι τα έτη 1618 και 1622 αντίστοιχα. Η προσέγγιση του Locatelli δεν είναι ενός επαγγελματία ηθοποιού, αλλά ενός ερασιτέχνη ακαδημαϊκού, μέλους των Ακαδημιών *Umoristi* και *Intrigati*.

- Currone, (2001), σ.136.

- Nicoll, (1987), σ. 224.

-Megale, Teresa, 2005. «Locatelli Basilio» στο *Dizionario Biografico degli Italiani*, V. 65 (βλ. Διαδικτυακή πλατφόρμα του Istituto dell' Enciclopedia Italiana Treccani La cultura italiana [http://www.treccani.it/enciclopedia/basilio-locatelli_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/basilio-locatelli_(Dizionario-Biografico))), όπως εμφανιζόταν στις 17/06/2017).

³⁵ Η συγκεκριμένη συλλογή του 18ου αιώνα, είναι μία από τις μεγαλύτερες συλλογές, αριθμώντας 176 σενάρια σε δύο χειρόγραφους τόμους και φυλάσσεται στη βιβλιοθήκη της Νάπολης. Έως και σήμερα, έχει μεταφραστεί σε δύο γλώσσες κι έχει εκδοθεί από τον οίκο Scarecrow Press.

³⁶ Τα σενάρια της συλλογής πιθανόν να έχουν γραφτεί τον 17ο αιώνα από επαγγελματίες ηθοποιούς της Βενετίας για χρήση του θιάσου Teatro S.Cassiano. Σύμφωνα δε με τον θεατρολόγο Ludovico Zorzi τα σενάρια της συλλογής θα

συλλογής του Scala και κατονομάζονται είτε με τ' όνομα του δημιουργού τους, είτε με τ' όνομα της βιβλιοθήκης στην οποία φυλάσσονται.

Τα 800 συνολικά σενάρια των συλλογών της *Commedia dell'arte*, παρά τις διαφοροποιήσεις που παρουσιάζουν μεταξύ τους σε δομή και ύφος, έχουν όλα έναν κοινό παρανομαστή που ονομάζεται Λόγια Κωμωδία και υπήρξε για τους δημιουργούς τους, τους εγγράμματους ηθοποιούς της Αυτοσχέδιας Κωμωδίας, βασική πηγή έμπνευσης και άντλησης στοιχείων.

Εντύπωση πάντως προκαλεί το γεγονός πως, ενώ αρκετοί ηθοποιοί και *carosomici* έγραψαν σενάρια για τους θιάσους που ήταν μέλη, όπως ακριβώς έκανε κι ο Scala, κανένας τους δεν σκέφτηκε ή δεν πρόλαβε να τα εκδώσει πριν από εκείνον. Στους ηθοποιούς αυτούς συγκαταλέγονται και οι σύγχρονοι του Scala, Silvio Fiorillo, Basilio Locatelli, Ciro Monarca, Pier Maria Cecchini και Niccolo Barbieri, γνωστός και ως Beltrame.⁴³ Εξάιρεση στον κανόνα, αποτελεί ο μεταγενέστερος Gherardi Evariste, ηθοποιός της *Comédie Italienne* στο Παρίσι, ο οποίος το 1700 εξέδωσε κάποια σενάρια του, τα οποία όμως έχουν αποσπασματικό χαρακτήρα.

Σύμφωνα με τον ακαδημαϊκό Richards, αρκετά από τα παραπάνω κείμενα ήταν «λογοτεχνικές ασκήσεις». Τα περισσότερα όμως, κατά την άποψη των Farrell και Purra, ήταν κανονικά σενάρια για παράσταση, παρά το γεγονός πως αρκετά από αυτά δεν παρουσιάστηκαν ποτέ επί σκηνής.⁴⁴

μπορούσαν να θεωρηθούν «απλουστευμένες μεταγραφές για τη χρήση άλλων ερασιτεχνών» των σεναρίων της συλλογής του Flaminio Scala.

- Alberti, (1996), σσ. 11 και 16-17.

-Jaffe-Berg, (2016), σ. 55.

-Baldini, Iaria, 2013-2014. *Coviello, primo Zanni della Commedia dell'Arte*, Firenze: UniFI, σ. 24.

³⁷ Η συγκεκριμένη συλλογή χρονολογείται μετά το 1600, από την περίοδο 1573-1613 και αποτελείται από δύο τόμους με 102 σενάρια διαφόρων θιάσων και δημιουργών (70 απ' αυτά ανήκουν στον Locatelli και υπάρχουν και αυτά στην ομώνυμη συλλογή του), 100 έγχρωμα σκίτσα με σκηνικά και υποκριτικά δεδομένα, μία εισαγωγή, καθώς και μια πραγματεία του Stefano Mengarelli για τα σκίτσα. Αρκετά από τα σενάρια είναι σύντομα και λιτά σε οδηγίες, ενώ μερικά απ' αυτά φαίνεται να είναι πιο σύντομες εκδοχές των σεναρίων του Locatelli. Από το 2014 υπάρχει και μία νέα έκδοσή τους με εισαγωγικά και σχόλια από τον θεατρολόγο Stefan Hulfeld.

- Πούχτερ, Βάλτερ, 2016. «Νέα δεδομένα στην έρευνα για τα σενάρια της *commedia all' improviso* του 16ου/17ου αιώνα. Ο γραπτός λόγος μεταξύ δραματικής λογοτεχνίας και σκηνικού αυτοσχεδιασμού» στο *Επιστημονικό Περιοδικό του τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών Παράβασις*, Αθήνα: Στοιχειάγρα, Τόμος 14/2, 2016, σσ.17-18 και 20-24.

³⁸ Η συλλογή φέρει τον τίτλο *Scenari inediti della Commedia dell'Arte contributo alla storia del teatro popolare italiano* (1880), περιλαμβάνει 22 σενάρια διαφόρων θιάσων και μια εισαγωγή και βρίσκεται στη βιβλιοθήκη της Φλωρεντίας. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι στη συγκεκριμένη συλλογή υπάρχουν αρκετές αναφορές στα σενάρια του Scala.

³⁹ Στην εν λόγω συλλογή ανήκουν 48 χειρόγραφα σενάρια, κυρίως από τον 17ο αιώνα, δύο εκ των οποίων έχουν συμπεριληφθεί στο *Commedia dell'Arte. Canovacci della Gloriosa Commedia dell'Arte Italiana raccolti e presentati da A. G. Bragaglia*.

- Bragaglia, Anton Giulio, 1943. *Commedia dell'Arte. Canovacci della Gloriosa Commedia dell'Arte Italiana raccolti e presentati da A. G. Bragaglia*, Torino: Ed. di Il Dramma.

⁴⁰ Οι δύο τόμοι περιλαμβάνουν 24 σενάρια γραμμένα στα τέλη του 17ου αιώνα.

⁴¹ Πρόκειται για 22 ερασιτεχνικά σενάρια του 1734 που βρίσκονται στη βιβλιοθήκη της Περούτζια.

⁴² Τα 12 σενάρια που βρίσκονται στη συλλογή, προέρχονται από διαφορετικές περιόδους. Ανάμεσά τους βρίσκεται κι ένα μεταγενέστερο σενάριο με τίτλο *La schiava* (*Η σκλάβα*) και κεντρικό θέμα την επιστροφή, μετά από χρόνια, ενός κοριτσιού που είχε απαχθεί από πειρατές.

⁴³ Οι συλλογές του Basilio Locatelli τιτλοφορούνται *Della scena de' sogetti comici* και *Della scena de' soggetti comici e tragici* και περιλαμβάνουν 103 σενάρια, ενώ η συλλογή του Ciro Monarca αριθμεί 48 σενάρια.

-Andrews, (2008), σ. 321.

- Cuppone, (2001), σσ. 136 -137.

⁴⁴ -Violi, Unicio J., 1969. «Reviewed Work: Scenarios of the *Commedia dell'Arte*: Flaminio Scala's *Il Teatro delle favole rappresentative* by Henry F. Salerno» στο *Italica*, Vol. 46, No. 2 (Summer, 1969), American Association of Teachers of Italian, σσ. 197-200.

-Διαδικτυακή πλατφόρμα JSTOR.org, <https://www.jstor.org/stable/477955>, όπως εμφανιζόταν στις 15/03/2017.

-Farrell Joseph, Purra Paolo, 2006. *A History of Italian Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press, σ. 111.

Στους παραπάνω δημιουργούς μπορούμε να προσθέσουμε και τους *dilettanti*, τους ερασιτέχνες δηλαδή ηθοποιούς, οι οποίοι έγραψαν κείμενα με χαρακτήρες-τύπους και χαρακτηριστικά στοιχεία της Αυτοσχέδιας Κωμωδίας, ξεφεύγοντας με τον τρόπο αυτό από τα κανονιστικά όρια της λόγιας παράδοσης, γεφυρώνοντας το χάσμα μεταξύ των δύο ειδών κι επιτυγχάνοντας να είναι περιζήτητοι στους θεατρικούς κύκλους της εποχής.⁴⁵

Πολλές λόγιες κωμωδίες επίσης, ενέπνευσαν ή ακόμη και χρησιμοποιήθηκαν από τους θιάσους της Λαϊκής Κωμωδίας και αρκετά σενάρια πέρασαν από την αυτοσχέδια ιταλική σκηνή στο γραπτό θεατρικό κείμενο.⁴⁶ Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του σεναρίου του Scala με τίτλο *Il Finto Marito (Ο Ψεύτικος Σύζυγος)* που μεταγράφηκε σε πεντάπρακτη κωμωδία, διατηρώντας τον πρωτότυπο τίτλο, τους τύπους-χαρακτήρες και την υπόθεση κι εκδόθηκε στη Βενετία το 1618.⁴⁷ Αντίστοιχη περίπτωση, είναι και το σενάριο με τίτλο *Suppositi (Υποτιθέμενοι)*, της συλλογής *Correr* που παραπέμπει στην ομώνυμη κωμωδία του Ariosto.⁴⁸

Δεν είναι άλλωστε τυχαίο το γεγονός ότι ο Scala στον τίτλο του κάνει αναφορά και για σενάρια τραγικού και ποιμενικού ύφους και περιεχομένου, ενώ σε αρκετά από τα κωμικά του σενάρια, είτε η προϊστορία είτε και κάποια θεματικά μοτίβα, κλίνουν περισσότερο σε θέματα τραγικά παρά κωμικά, με κυρίαρχο παράδειγμα εκείνο της *La Pazzia d' Isabella* που θα προσεγγίσουμε παρακάτω.

Δεν ήταν λίγες επίσης, και οι περιπτώσεις διάσημων ηθοποιών της Αυτοσχέδιας Κωμωδίας που ενσάρκωσαν «υψηλά δραματικά πρόσωπα» της λόγιας γραμματείας, λαμβάνοντας διθυραμβικά σχόλια από τους υψηλά ιστάμενους θεατές τους, σε χώρους που μέχρι τότε ήταν προσβάσιμοι μονάχα στους εκπροσώπους της λόγιας παράδοσης. Σύμφωνα μάλιστα και με τη μαρτυρία του ηθοποιού, συγγραφέα και *carosomico* της Αναγέννησης, Adriano Valerini, οι «ντίβες» της εποχής Isabella Andreini, Flaminia, Vitoria Armani και Vitoria Piissimi, συμμετείχαν σε παραστάσεις Λόγιας Κωμωδίας, Τραγωδίας και Ποιμενικού Δράματος στις αυλές της Ιταλίας και της Ευρώπης, εκδηλώνοντας γι' άλλη μια φορά την επιθυμία τους να εξευγενίσουν το επάγγελμά τους και να καταξιωθούν οι ίδιοι σε κοινωνικό κι

⁴⁵ Ήταν όλοι οι ερασιτέχνες, οι εραστές της τέχνης του θεάτρου (άνθρωποι κυρίως από τους ακαδημαϊκούς κύκλους) που συνέχιζαν την παράδοση της *Commedia Erudita*, υπό την επιρροή πια της *Commedia dell'arte*. Αργότερα, ιδρύθηκε στην Αγγλία, από ευγενείς και λόγιους που επισκέφθηκαν την Ιταλία, η Εταιρεία των *Dilettanti* (1734) με σκοπό την ανάδειξη και προώθηση των τεχνών και την πραγματοποίηση σημαντικών αρχαιολογικών αποστολών.

- Richards, Kenneth and Laura, 1990. *The Commedia dell'arte, A Documentary Account*, Oxford: Basil Blackwell, σ. 104.

- Sainsbury, John, 2006. *John Wilkes: The Lives of a Libertine*, Cornwall: Ashgate Publishing, Ltd., σ. 104.

⁴⁶ -Andrews, (2008), σσ. vi-vii.

⁴⁷ Το κείμενο υπάρχει για ανάγνωση στη Διαδικτυακή πλατφόρμα της Biblioteca Italiana:

http://www.bibliotecaitaliana.it/indice/visualizza_testo_html/bibit001491, όπως εμφανιζόταν στις 15/03/2017.

⁴⁸ Στον κατάλογο του *Correr* αναφέρεται ως *Suppositi dell'Ariosto*, δημιουργώντας ερωτήματα για το αν το εν λόγω κείμενο είναι η πρωτότυπη κωμωδία του Ariosto ή η φράση *dell'Ariosto* λειτουργεί ως διευκρίνιση. Το συγκεκριμένο πάντως ιταλικό έργο θα χρησιμοποιήσει ως πηγή έμπνευσης και ο Shakespeare για την κωμωδία του *The Taming of the Shrew (Το ημέρωμα της Στρίγκλας)*.

- Henke, Robert, 2008. «Systems and Theatergrams: The Taming of the Shrew, Italian Intertexts, and Cultural Mobility» στο *Transnational Exchange in Early Modern Theater* *Transnational Exchange in Early Modern Theater*, (eds.) Henke Robert, Nicholson Eric, New York: Routledge, Taylor and Francis Group, σσ. 23-36.

- Marrapodi, Michele, 2014. «The Aretinean Intertext and the Heterodoxy of The Taming of the Shrew» στο *Shakespeare and the Italian Renaissance: Appropriation, Transformation, Opposition*, UK and USA: Ashgate Publishing, Ltd., σσ.235-255.

-Boas, Frederick, Samuel (ed.), 1908. *"The Taming of a Shrew": Being the Original of Shakespeare's "Taming of the Shrew"*, V. 8, London: Chatto and Windus, σσ. 113-128.

- Διαδικτυακή πλατφόρμα της Nuova Biblioteca Manoscritta

<http://www.nuovabibliotecamanoscritta.it/Generale/ricerca/AnteprimaManoscritto.html?codiceMan=11281&tipoRicerca=S&urlSearch=area1%3DCorrer+1040&codice=&codiceDigital>, όπως εμφανιζόταν στις 30/08/2017.

επαγγελματικό επίπεδο. Άποψη που συμμερίζονται και προσεγγίζουν στα έργα τους ακαδημαϊκοί και μελετητές της Αυτοσχέδιας Κωμωδίας, όπως οι Henke, Richards, Brown, MacNeil, Clubb, Kerr κ.α.⁴⁹

O Scala και η συλλογή Il Teatro delle Favole Rappresentative...

Ο Flaminio Scala υπήρξε ο πρώτος από μία πλειάδα επαγγελματιών ηθοποιών της Αναγέννησης που προσπάθησε ν' απαθανάτσει το πνεύμα της Commedia dell'arte και των στερεοτυπικών χαρακτήρων της, συλλέγοντας κι εκδίδοντας για πρώτη φορά στην ιστορία της Αυτοσχέδιας Κωμωδίας, πενήντα τρίπρακτα σενάρια, απευθυνόμενος τόσο σε επαγγελματίες ηθοποιούς, όσο και σ' ερασιτέχνες, καθώς και σε απλούς θεατρόφιλους που επιθυμούσαν ν' ανεβάσουν κάποια παράσταση προς τέρψη και ψυχαγωγία.⁵⁰

Ο χαρακτηρισμός του εγχειρήματος αυτού, ως «μία νέα αντίληψη», από τον Francesco Andreini στην επιστολή που έγραψε για τον φίλο και συνάδελφό του στην εισαγωγή της συλλογής,⁵¹ είναι από τους πιο εύστοχους, καθώς επισημαίνει την πρωτοτυπία από τη μια και την αρχή μιας νέας περιόδου για την Commedia dell'arte, ωθώντας αρκετούς μελετητές να μιλήσουν για πειραματισμό (sperimentalismo) του Scala τόσο σε επίπεδο ύφους, δομής και γλώσσας, όσο και σε επίπεδο σκηνικής απόδοσης.⁵²

Χαρακτηριστικά είναι τα σχόλια του Pandolfi για τα σενάρια της συλλογής του Scala τα οποία και θεωρεί αντιπροσωπευτικά παραδείγματα «θεαματικής τέχνης» (*arte spettacolare*) που δημιουργούν μια «αδιάκοπη σκηνική ζωή» (*ininterrotta vita scenica*) και μοιάζουν με μουσικά σύμβολα που ζωντανεύουν μονάχα όταν ερμηνευθούν.⁵³ Αντίστοιχα, ο Ferruccio Marotti θα χαρακτηρίσει τα σενάρια ως «πρότυπα που αποτελούν τη βάση της τέχνης του θεάματος» (*modelli che costituiscono la base dell'arte dello spettacolo*), τονίζοντας συνάμα το εξιδανικευμένο πλαίσιο της συλλογής και του θιάσου για τον οποίο γράφτηκαν τα σενάρια.⁵⁴

Από την άλλη, αρκετοί μελετητές διαφώνησαν σχετικά με τα κίνητρα που ώθησαν τον Scala να εκδώσει τα σενάρια του,⁵⁵ αποκαλύπτοντας με αυτόν τον τρόπο στους ανταγωνιστές του ό,τι πολυτιμότερο είχε ένας ηθοποιός, τον προσωπικό του θεατρικό θησαυρό δηλαδή, τον οποίο με το τέλος της θεατρικής του καριέρας ή και το θάνατό του θα έπρεπε να κληροδοτήσει στα παιδιά του ή στο θιάσό του. Είναι γνωστό σε όλους άλλωστε, το πόσο καλά φύλαγε ο κάθε ηθοποιός - θιάσος το θεατρικό του υλικό, για να μην πέσει στα χέρια των ανταγωνιστών.⁵⁶

⁴⁹ - Henke, (2002), σσ. 89-100.

- Brown Allen, Pamela, 2016. «Dido, Boy Diva of Carthage: Marlowe's Dido Tragedy and the Renaissance Actress» στο, *Transnational Mobilities in Early Modern Theater*, (eds.) Henke Robert, Nicholson Eric, N.York: Routledge, σσ. 113-130.

- MacNeil, Anne E., 2003. *Music and Women of the Commedia dell'Arte*, N.York: Oxford University Press, σσ. 187-263.

- Clubb, Louise George, 1989. *The Italian Drama in Shakespeare's Time*, New Haven & London: Yale University Press, σσ. 249-280.

- Richards K. and L., (1990), σσ. 80-104.

- Kerr, Rosalind, 2015. *The Rise of the Diva on the Sixteenth-Century Commedia dell'Arte Stage*, University of Toronto Press, σσ. 68-74 και 109-118.

⁵⁰ -Schmitt, (2014), σσ. 3 και 6.

-Πούχνερ, (2014), σ. 28.

-Andrews, (2008), σ. xiv.

-Cuppone, (2001), σ. 127.

⁵¹ - Scala, (1611), σσ. xviii-xix.

⁵² - Cuppone, (2001), σ.σ. 127-140.

⁵³ - Pandolfi, Vito, 1988. *La Commedia dell'Arte: Storia e testo*, V. 2, Florence: Casa editrice le Lettere, σσ. 74-75.

⁵⁴ - Scala, (1976), σσ. xlvii, lii.

⁵⁵ -Andrews, (2008), σ. xiv.

⁵⁶ Σύμφωνα με τον ηθοποιό της Commedia dell'arte Andrea Perrucci και τα όσα καταθέτει στην πραγματεία του με τίτλο *Dell'arte rappresentativa premeditata e dall'improvviso* (*Περί της αναπαραστατικής προσχεδιασμένης τέχνης και περί της αυτοσχέδιας τέχνης, A Treatise on Acting, from Memory and by Improvisation*), γίνεται αντιληπτό πως αρκετοί αυτοσχεδιασμοί των ηθοποιών της ιταλικής κωμωδίας ήταν προετοιμασμένοι και αποτελούσαν μέρος ενός προσωπικού τους βιβλίου, γνωστού και ως zibaldone ή repertorio ή libro generico. Σ' αυτό το προσωπικό του

Θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς πως η «πρωτοποριακή», για την εποχή και τα δεδομένα κίνηση, σύμφωνα και με τον Henke,⁵⁷ ήταν στρατηγικής σημασίας εκ μέρους του Scala, καθώς γνώριζε ότι σε μερικά χρόνια θα άφηνε το σανίδι λόγω ηλικίας. Επομένως, υπάρχει μεγάλη πιθανότητα να θέλησε με τη συγκεκριμένη έκδοση ν' αφήσει μια αιώνια παρακαταθήκη, προσιτή σε όλους, γράφοντας τ' όνομά του στην ιστορία του Θεάτρου και αναδεικνύοντας την ίδια στιγμή το δημιουργικό και θεατρικό του ταλέντο, αλλά και το είδος της *Commedia dell'arte*.

Ο ίδιος ο Scala μάλιστα, στο εισαγωγικό του σημείωμα με τίτλο *L'Autore a Cortesi Lettori (Ο Συγγραφέας προς το Ευγενές Κοινό)*, αναφέρει τους λόγους που τον οδήγησαν στη συγγραφή κι έκδοση των σεναρίων. Συγκεκριμένα αναφέρει ότι απευθύνεται:

*gli appetiti e gusti di molti intelletti, li quali di simil cose,
o per ricreamento o per loro professione, si diletmano
στις προτιμήσεις και τα γούστα πολλών διανοούμενων, που τέρπονται
από τέτοιου είδους πράγματα είτε για ψυχαγωγία, είτε για το επάγγελμά τους.*⁵⁸

προτρέποντας ουσιαστικά το αναγνωστικό κοινό για την παράστασή τους, μιας και είναι εύκολα για πρόβα και παράσταση (*più agevolmente- rappresentare - pore in scena*).⁵⁹

Παρόλο που αναφέρεται και στους επαγγελματίες της τέχνης, κύριος στόχος του Scala, σύμφωνα με τον Andrews, αλλά και τους Kenneth και Laura Richards, ήταν οι πλούσιοι και εγγράμματοι θεατρόφιλοι της ιταλικής κοινωνίας, τους οποίους ο Andreini προσφωνεί, *Dame e Cavalieri* και τους παρωθεί ν' ανεβάσουν επί σκηνής τα σενάρια του Scala.⁶⁰

Η άποψη αυτή ενισχύεται και από τον ιδιαίτερα εξευγενισμένο λόγο του *carosomico*, καθώς και από τις αβροφροσύνες, τα αφιερωματικά κείμενα από και προς τον ίδιο, αλλά και από το γεγονός ότι ο θίασος των *Gelosi* που ήταν μέλη μαζί με τον Andreini, είχε ιδιαίτερες σχέσεις με τις ανώτερες τάξεις και τους ηγεμόνες.

Στα παραπάνω θα μπορούσε να προστεθεί και η όλη προσπάθεια από πλευράς, τόσο του Scala, όσο και του ζεύγους Andreini ν' αναδείξουν την καλλιτεχνική αξία και ποιότητα της *Commedia dell'arte* και να την εξευγενίσουν, χρησιμοποιώντας από τη μία κείμενα και ποιήματα της λόγιας γραμματείας και από την άλλη απομακρύνοντας ό,τι χυδαίο κι ακαλαίσθητο είχαν αφήσει στην Αυτοσχέδια Κωμωδία τα μεσαιωνικά θεάματα και το θέατρο δρόμου.⁶¹

θεατρικό σημειωματάριο, ο κάθε ηθοποιός συγκέντρωνε υλικό από διαφορετικές πηγές της προφορικής και γραπτής παράδοσης και γραμματείας, καθώς και διάφορα λεκτικά μοτίβα (αποφθέγματα, σχήματα λόγου, ομιλίες κι ερωτικούς διαλόγους, επιπλήξεις, φράσεις απελπισίας ή ενθουσιασμού κ.α.), τα οποία χώριζε ανά θεματικές ενότητες για κάθε περίπτωση αυτοσχεδιασμού.

- Perrucci, Andrea, 1699. *Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso*, Napoli: Stampa di M.L. Mutio, σσ.192-243. (Βλ. Διαδικτυακή Βιβλιοθήκη της Biblioteca Nazionale di Napoli:

<http://vecchiosito.bnnonline.it/biblvir/perrucci/indice.htm>, όπως εμφανιζόταν στις 14/06/2017).

- Richards, Kenneth, 2015. «The *Commedia dell'Arte* acting companies» στο *The Routledge Companion to Commedia dell'arte*, ch. 4, (eds.) Chaffee J., Crick O., New York: Routledge, Taylor & Francis Group, σ. 44.

- Andrews, (2008), σ. xi.

⁵⁷ -Henke, (2002), σ. 185.

⁵⁸ -Scala, (1611), στο *L'Autore a Cortesi Lettori*, σ.χ.

⁵⁹ - Andrews, (2008), σ. xv.

⁶⁰ -Richards, Kenneth, Laura, (1990), σ. 145.

- Andrews, (2008), σσ. xv.

⁶¹ Σχετικά με τις συγγραφικές και ποιητικές δημιουργίες τους, τη βαθειά γνώση της κλασικής γραμματείας, τις σχέσεις τους με την αριστοκρατία και τις Ακαδημίες, αλλά και τις παραστάσεις που έδωσαν σε ηγεμονικές αυλές και αρχοντικά, έχει γίνει αναφορά παραπάνω.

Από τα αφιερωματικά κείμενα και ποιήματα, από και προς τον Scala που υπάρχουν στις πρώτες σελίδες της συλλογής, αξίζει ν' αναφέρουμε το σημείωμα του carocomico προς τον ευγενή και πάτρωνα του Conte Ferdinando Riario, γραμμένο στις 10 Απριλίου 1611.⁶² Στο συγκεκριμένο αφιερωματικό κείμενο αναφέρονται συχνά λέξεις όπως «virtù» (αρετή), «nobiltà» (αριστοκρατική καταγωγή, ευγένεια) κι «Illustrissimo» (επιφανής)⁶³ από τη μία, και φράσεις όπως «Cinquanta Sogetti per opere Drammatiche» (πενήντα σενάρια για δραματική πράξη/παράσταση), «opera così humile» (τόσο ταπεινό έργο) και «picciolezza del dono» (μικρή αξία του δώρου) από την άλλη, σε μία προσπάθειά του να ευχαριστήσει τον χορηγό του και να κερδίσει τις εντυπώσεις. Με έντεχνο τρόπο επίσης, προλαμβάνει τυχόν κακοήθη σχόλια για το βιβλίο του (*morsi di maligno dente questo libro*), αναφερόμενος στην προστασία που του παρέχει τ' όνομα και μόνο του προστάτη του στον τίτλο (*che lo porta in fronte*).

Σε αντίστοιχο πνεύμα άλλωστε με το προλογικό κείμενο του Scala κινούνται και τα αφιερωματικά που έπονται, γραμμένα από εξέχουσες πνευματικές προσωπικότητες της εποχής, όπως ο φιλόσοφος και ποιητής Claudio Achillini,⁶⁴ ο ποιητής Ridolfo Campeggi,⁶⁵ ο ποιητής Cesare Orsini,⁶⁶ ο λιμπρετίστας Count Ercole Marigliani,⁶⁷ εκθειάζοντας τον Scala και τη συλλογή του.⁶⁸

Αντίστοιχος είναι και ο ρόλος του ποιήματος, αλλά και του κειμένου με τίτλο «Προς το ευγενές κοινό» (*Cortesi Lettori*) τα οποία αφιερώνει στον Scala ο φίλος και συνεργάτης του Francesco Andreini. Στους πρώτους κίβλας στίχους του ποιήματος ο Capitano Spravento προσφωνεί τον Scala «gentile (ευγενή) Flavio», χρησιμοποιώντας το θεατρικό όνομα του carocomico κι επισημαίνοντας την ευγενή του καταγωγή, ενώ λίγο παρακάτω χαρακτηρίζει εξίσου ευγενική «nobil tuo desio» και την εκδοτική του προσπάθεια.

⁶² *All' Illustrissimo Signor, & Patron mio Colendifs. Il Sig. Conte Ferdinando Riario, Marchese di Castiglione di Vald' Orcia, & Senatore in Bologna.* Όπως ακριβώς και με τον τίτλο της συλλογής, ο Scala είναι ιδιαίτερα λεπτομερής στην περιγραφή του προσώπου και των τίτλων του, ενδυναμώνοντας ταυτόχρονα την αξία του έργου του και την αποδοχή του από το αναγνωστικό κοινό, κυρίως της αριστοκρατίας στο οποίο και απευθυνόταν κατά κύριο λόγο, όπως θα δούμε και παρακάτω. Η εν λόγω κίνηση αποτελούσε πάγια πρακτική των συγγραφέων από την αρχαιότητα κιόλας, εξυπηρετώντας ποικίλους σκοπούς εκατέρωθεν.

⁶³ Ήταν σύνηθες το αφιερωματικό σημείωμα να ξεκινάει με προσφώνηση της εξοχότητας – εκλαμπρότητας του αριστοκράτη πάτρωνα με όρους όπως Illustrissimo ή Serenissimo.

- Συλλογικό, 1722. *Giornale de' letterati d'Italia*, V. 2, Venezia: Gio. Gabbriello Hertz., σσ. 368-369.

- Διαδικτυακή πλατφόρμα του Istituto dell' Enciclopedia Italiana Treccani La cultura italiana <http://www.treccani.it/vocabolario/illustrissimo> και <http://www.treccani.it/vocabolario/serenissimo> όπως εμφανίζονταν στις 30/08/2017.

⁶⁴ - Rosa, Asor, Alberto, 1960. «Dizionario Biografico degli Italiani», V. 1 στο *Istituto dell' Enciclopedia Italiana Treccani La cultura italiana* (βλ. Διαδικτυακή πλατφόρμα Istituto dell' Enciclopedia Italiana Treccani La cultura italiana: [http://www.treccani.it/enciclopedia/claudio-achillini_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/claudio-achillini_(Dizionario-Biografico)), όπως εμφανιζόταν στις 30/08/2017).

⁶⁵ - Mutini, Claudio, 1974. «Dizionario Biografico degli Italiani», V. 17, στο *Istituto dell' Enciclopedia Italiana Treccani La cultura italiana* (βλ. Διαδικτυακή πλατφόρμα Istituto dell' Enciclopedia Italiana Treccani La cultura italiana: [http://www.treccani.it/enciclopedia/ridolfo-campeggi_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/ridolfo-campeggi_(Dizionario-Biografico)), όπως εμφανιζόταν στις 30/08/2017).

⁶⁶ - Pignatti, Franco, 2013. «Dizionario Biografico degli Italiani», V. 79 στο *Istituto dell' Enciclopedia Italiana Treccani La cultura italiana* (βλ. Διαδικτυακή πλατφόρμα Istituto dell' Enciclopedia Italiana Treccani La cultura italiana: [http://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-orsini_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-orsini_(Dizionario-Biografico)), όπως εμφανιζόταν στις 30/08/2017).

⁶⁷ Ο Ercole Marigliani ή Margliani ή Marliani υπήρξε σύμβουλος του Δούκα Ferdinando Gonzaga της Μάντοβα και γνωστός λιμπρετίστας και συνεργάτης του Monteverdi.

- Fabbrì, Paolo, 2007. *Monteverdi*, Cambridge: Cambridge University Press, σ. 154.

⁶⁸ Ενδεικτικά αναφέρω κάποιους στίχους: «che tant' glorie hà sparte Flavio honor de' Teatri hà per tesoro» (που τόσες δόξες ενέπνευσαν τον Flavio να τιμά το θέατρο) – C. Achillini, «honor de le prose, alme de i versi... fiamma abbondi» (τιμή της πρόζας/των λόγων, ψυχή των στίχων ... φλόγα σε αφθονία) – R. Campeggi, «Flavio, ... scopri in poche carte alto valor, somma virtù, grand' arte ... Il Teatro per te via piu gentile» (Flavio, ... φανέρωσε σε μερικές σελίδες μεγάλη αξία, ουσιαστική αρετή, μεγάλη τέχνη... Το θέατρο χάρη σ' εσένα είναι πιο ευγενές) – C. Orsini, «Tu ne I Teatri, e ne le Scene illustri» (Εσύ στα Θέατρα και στις λαμπρές Σκηνές) – E. Margliani.

- Scala, (1611), σσ. xi, xii, xiii.

Στη συνέχεια, θ' αναφερθεί κι εκείνος στους κακοήθεις εχθρούς του, εκθειάζοντας ξανά τον φίλο και το έργο του με τη φράση: «Glorioso il tuo nome, e l'empria, e vile Invidia, paga il doloroso fio» (Χάρη σ' εσάς απολαμβάνουν τις Σκηνές της πατρίδας τους. Τιμή... Δοξασμένο τ' όνομά σου και οι ασεβείς, οι ανανδρες ζηλοφθονίες πληρώνουν το οδυνηρό αντίτιμο), για να καταλήξει: «A le Scene darai Gloria, e Splendore» (επί Σκηνής θα χαρίσεις Δόξα και Μεγαλείο).

Ολοκληρώνοντας το αφιερωματικό του κείμενο προς το αναγνωστικό κοινό, ο Andreini επισημαίνει κι εκείνος τον λόγο συγγραφής της συλλογής, τους αναγνώστες-θεατές στους οποίους απευθύνεται και τη δομή που ακολουθείται από τον δημιουργό της, τονίζοντας ότι μπορεί να συμβάλει στην ευχαρίστησή τους «riacevano trattenimento», πραγματοποιώντας αυτό που τόσο επιθυμούσαν «sono tanto bramosi»: ν' ανεβάσουν κι εκείνοι επί σκηνής κάποιο σενάριο.

Συγκεκριμένα αναφέρει:

Εδώ θα βρείτε τις προσπάθειες που ποτέ δεν είναι ικανοποιητικές του αγαπημένου μας Signor Flavio, που θα κάνει τις αδρανείς ώρες της ημέρας και της νύχτας να πετάξουν και να δώσει ειλικρινή και ευχάριστη ψυχαγωγία σε κυρίες και κύριους που έχουν επιθυμήσει θεάματα όπως αυτά. Προκειμένου τα έργα του να μπορούν να αναπαρίστανται ευκολότερα επί σκηνής, έχει επισυνάψει σε κάθε μία από τις ιστορίες του μια διόλου ευκαταφρόνητη υπόθεση, έχει ονομάσει και απαριθμήσει τους χαρακτήρες και έχει καταγράψει όλα τα κοστουμια που χρησιμοποιούνται (στο σενάριο), έτσι ώστε να μην υπάρχει σύγχυση με την ενδυματολογία.⁶⁹

Εύλογα ο Fitzpatrick θεωρεί το κείμενο συνέχεια του ποιήματος, καθώς και τα δύο εξυπηρετούν το ίδιο ζητούμενο: ν' αναδείξουν τον ανώτερο σκοπό του εγχειρήματος και τις ανιδιοτελείς προθέσεις του συγγραφέα.⁷⁰ Συνεχίζοντας τα επαινετικά του λόγια για τον Scala, ο Capitano Spravento αναφέρει:

*bellissimi ingeni (nati solo all'ecceleza del dire)
υπέροχα ταλέντα (που γεννήθηκαν έχοντας απλά δεξιότητα στο λόγο).⁷¹*

Με τη φράση αυτή ο Andreini έρχεται να εξυμνήσει τη δημιουργική πένα του συνεργάτη του, αντικρούοντας παράλληλα την άποψη κάποιων μελετητών που ισχυρίζονται πως δεν είναι ο Scala ο συγγραφέας των σεναρίων, αλλά απλά εκείνος που τα συνέλεξε και τα εξέδωσε.

Ως *carosomico*, επικεφαλής δηλαδή ηθοποιός-σκηνοθέτης, είναι αδιανόητο να μην είχε γράψει σενάρια για τους θιάσους με τους οποίους συνεργάστηκε στην πορεία της θεατρικής του καριέρας. Συν τοις άλλοις, εάν είχε εκδώσει σενάρια άλλων δημιουργών, χωρίς ν' αναφέρει έστω τ' όνομά τους, θα υπήρχαν έντονες αντιδράσεις, μετά και την έκδοση της συλλογής, καθώς γνωρίζουμε την αξία που είχαν για τους θιάσους, μα κυρίως για τους ίδιους τους δημιουργούς τους, τα σενάρια.

Πιο πιθανή θα μπορούσε να είναι η περίπτωση ο Scala να «ξαναέγραψε» κάποια σενάρια, παραλλάσσοντας ορισμένα στοιχεία τους, για να αποφύγει την κατηγορία της πνευματικής κλοπής. Εύλογος ισχυρισμός, λαμβάνοντας υπόψη την περίπτωση του σεναρίου *La Pazzia d' Isabella* και της

⁶⁹ *Eccovi adunque le non mai a bastanza lodate fatiche del vostro tanto affezionato Signor Flavio, le quali serviranno nell'ore oziose del giorno e della notte per passar via la noia, e per dar onesto e piacevol trattenimento a Dame e Cavalieri, che di simili spettacoli sono tanto bramosi. E perche pih agevolmente si possano rappresentare l'opere sue, a porre in scena, egli ha a ciascheduna d'esse fatto il suo non disdicevole argomento, ha dichiarati, e distinti i personaggi, et ha per ordine posto tutti gli abiti che in esse si ricercano per non generar confusione nel vestire.*

- Scala, (1611), σ. xix.

⁷⁰ -Richards, (2008), σ. xiv.

⁷¹ -Scala, (1611), σσ. xvii, xviii.

ομώνυμης παράστασης του 1589, παρά τις όποιες διαφοροποιήσεις στους γνωστούς τύπους, τα θεματικά μοτίβα και την πλοκή.

Άξιο αναφοράς είναι το γεγονός ότι, ενώ ο Scala είχε υποσχεθεί στο αναγνωστικό του κοινό και μία δεύτερη συλλογή σεναρίων,⁷² αυτή δεν εκδόθηκε ποτέ και δεν ξαναέγινε αναφορά στο θέμα ούτε από τον ίδιο ούτε από κάποιον άλλον, δημιουργώντας νέα ερωτήματα και εικασίες στους μελετητές.⁷³

Όποιες κι αν ήταν πάντως οι προθέσεις του Scala με τη συλλογή του 1611, όποιες κι αν ήταν οι αντιδράσεις των συναδέλφων του ηθοποιών, μα και του αναγνωστικού κοινού κι όποια κι αν ήταν η εμπορική πορεία της συλλογής στην εποχή του, δεν παύει να αποτελεί την πρώτη έντυπη συλλογή σεναρίων της *Commedia dell'arte* του 17ου αιώνα. Και παρά τα πολλαπλά ερωτήματα και τις αντιπαραθέσεις που έχει εγείρει, παρέχει σημαντικές πληροφορίες και πολλαπλές επιλογές σε θιάσους και ερευνητές που επιθυμούν να προσεγγίσουν είτε ακαδημαϊκά είτε πρακτικά την Αυτοσχέδια Κωμωδία της Αναγέννησης.⁷⁴

Μεταφράσεις και εκδόσεις

Τέσσερις αιώνες μετά την έκδοση της συλλογής, λίγοι είναι εκείνοι που έχουν ασχοληθεί και την έχουν μελετήσει και λιγότεροι εκείνοι που την έχουν μεταφράσει, έστω και αποσπασματικά. Οι περισσότεροι αγνοούν την ύπαρξή της, παρά το γεγονός ότι είναι η πρώτη καταγεγραμμένη έκδοση σεναρίων της *Commedia dell'arte*, και μάλιστα κατά την «χρυσή εποχή» της (1570-1630), και από έναν από τους πιο διάσημους ηθοποιούς και *carosomici* του είδους.

Από την άλλη πάλι, οι περισσότεροι που έχουν ασχοληθεί, είναι κυρίως ακαδημαϊκοί και μελετητές της *Commedia dell'arte*, καθώς και ελάχιστοι σκηνοθέτες και ηθοποιοί, παρά το αυξημένο ενδιαφέρον που εκδηλώθηκε τον 20ό αιώνα για την αυτοσχέδια ιταλική κωμωδία του 16ου και 17ου αιώνα, ενδιαφέρον που διατηρείται έντονο, ακόμη και στις μέρες μας.

Στη χώρα μας τα πράγματα είναι ακόμη πιο απογοητευτικά, καθώς είναι ελάχιστοι εκείνοι που έχουν γνώση του φαινομένου Flaminio Scala και της κληρονομιάς που άφησε στις μελλοντικές θεατρικές γενιές, καθιστώντας λογικό κι επόμενο το γεγονός να μην υπάρχει ελληνική μετάφραση της συλλογής ή έστω κάποιων από τα σενάρια της.

Η πρώτη προσπάθεια προσέγγισης και μετάφρασης αποσπασμάτων από τη συλλογή του Scala, έγινε από τον Vito Pandolfi στο εξάτομο έργο του *La Commedia dell'Arte* (1957-1961), όπου συνάμα παραθέτει κι έναν πίνακα με τους τίτλους όλων των σεναρίων και τις υποθέσεις τους. Χαρακτηριστική άλλωστε είναι και η τοποθέτηση που κάνει ο Pandolfi για τη συλλογή:

Οι αντιπροσωπευτικοί μύθοι για παράσταση του Scala, είναι το καλύτερο παράδειγμα «θεαματικής τέχνης»: η ικανότητα να δημιουργεί μια σκηνική ζωή χωρίς διακοπή, μια δράση που γητεύει το μυαλό του θεατή και το δένει μέχρι και τη λύση ... είναι σαν να είμαστε μπροστά σε μια μουσική παρτιτούρα που δεν μας λέει τίποτα μέχρι να ερμηνευθεί.⁷⁵

⁷² -Scala, (1611), σ. x.

-Andrews, (2008), σ. xv.

⁷³ Ο Andrews μεταξύ των πιθανών λόγων της μη έκδοσης της δεύτερης συλλογής αναφέρει και εκείνον της «εμπορικής αποτυχίας» της 1ης έκδοσης, ή ακόμη και την έλλειψη χρόνου του *carosomico*, λόγω των νέων του καθηκόντων στο θίασο των *Confidenti*.

- Andrews, (2008), σ. xv.

⁷⁴ -Schmitt, (2014), σ. 3-5.

- Jaffe-Berg, (2016), σ. 39.

⁷⁵ -Cuppone, (2001), σ.139.

Αντίστοιχη, ήταν και προσέγγιση από τον Allardyce Nicoll στο έργο του *The World of Harlequin*,⁷⁶ στο οποίο καταπιάνεται με την ανάλυση τριών σεναρίων της συλλογής τα οποία και μεταφράζει αποσπασματικά. Πρόκειται για τα σενάρια *Il Pelegrino Fido Amante* (*Ο αγαπημένος πιστός προσκυνητής*), *Il Vecchio Geloso* (*Ο Ζηλιάρης Γέρος*) και *La Fortuna di Flavio* (*Η Τύχη του Flavio*).

Η τρίτη αποσπασματική προσέγγιση έγινε με τη δημοσίευση των σεναρίων *Il Fido Amico* (*ο Πιστός Φίλος*) και *Il Ritratto* (*Το Πορτραίτο*) από τον Eric Bentley στη μελέτη του *The Genius of the Italian Theater* το 1964.⁷⁷ Λίγα χρόνια αργότερα, το 1967, εκδίδεται η πρώτη ολοκληρωμένη μετάφραση της Συλλογής στα αγγλικά από τον Henry F. Salerno με τίτλο *Scenarios of the Commedia dell'Arte* (*Σενάρια της Commedia dell'Arte*) και εισαγωγικά σχόλια του Kenneth McKee.⁷⁸ Δέκα χρόνια μετά την αγγλική μετάφραση του Salerno, το 1976, θ' ακολουθήσει μια νέα ιταλική έκδοση του έργου του Scala από τον συμπατριώτη του Ferruccio Marotti.⁷⁹

Τέλος, το 2008 είδε το φως μια νέα μελέτη της συλλογής του *carocomico* με τίτλο *The Commedia dell'arte of Flaminio Scala: a Translation and Analysis of 30 Scenarios* (*Η Commedia dell'arte του Flaminio Scala: μια Μετάφραση κι Ανάλυση 30 Σεναρίων*)⁸⁰ την οποία υπογράφει ο ακαδημαϊκός Richard Andrews. Η συγκεκριμένη μελέτη ασχολείται με τη μετάφραση τριάντα από τα πενήντα σενάρια της συλλογής στην αγγλική γλώσσα συνοδεία ερμηνευτικών σχολίων που, σύμφωνα και με τον συγγραφέα, λειτουργούν ως κατευθυντήριες γραμμές, προτάσεις για παράσταση, καθώς και ως πληροφοριακό υλικό για τους ιστορικούς του θεάτρου. Ο Andrews έχει ως σκοπό

[...] να θέσει κάθε ένα σενάριο σε συνθήκες υπαρκτών θεατρικών προσδοκιών και βοηθημάτων με υλικά που είναι ήδη εύκαιρα/γνωστά στους ηθοποιούς[...]

και συνάμα επιζητά να μεταφράσει ακαδημαϊκά όσο το δυνατόν περισσότερα σενάρια του Scala με τη βοήθεια προηγούμενων γραπτών θεατρικών, στα οποία και βασίστηκε. Αναφορικά δε με τη συνειδητή παράλειψη των είκοσι σεναρίων, ο Andrews τη δικαιολογεί με το επιχείρημα πως τα συγκεκριμένα σενάρια αποτελούν επαναλαμβανόμενες μορφές των υπολοίπων.⁸¹

Συγκριτικά, μεταξύ των δύο αγγλικών μεταφράσεων, εκείνη του Andrews είναι πιο εμπεριστατωμένη και ακριβής από την παλαιότερη του Salerno. Παρά το γεγονός ότι η μετάφραση του Salerno αφορά και τα πενήντα σενάρια κι έχει εκδοθεί τέσσερις φορές, έως και σήμερα, δεν κατάφερε να πείσει τους σύγχρονους μελετητές για την ακρίβεια και την πιστότητά της, καθώς εμπεριέχει αρκετά λάθη που πολλές φορές αλλάζουν το νόημα του εκάστοτε σεναρίου, μεταλλάσσοντας ακόμη και το “status quo” των στερεοτυπικών χαρακτήρων.⁸²

Τα τελευταία κυρίως χρόνια, μετά και τη μετάφραση του Andrews το 2008, έχουν δει το φως της δημοσιότητας αρκετές μελέτες και άρθρα σχετικά με το φαινόμενο Scala και τη συλλογή των σεναρίων του. Μεταξύ αυτών είναι μια πρωτοποριακή και επιμελής μελέτη του ακαδημαϊκού Timothy Fitzpatrick

⁷⁶ - Nicoll, (1963α), σσ. 9-39.

⁷⁷ - Bentley, Eric, 1964. *The Genius of the Italian Theatre*, Mentor, σσ. 566-567.

⁷⁸ -Scala, Flaminio, 1967. *Scenarios of the Commedia del'Arte: Flaminio Scala's Il Teatro delle Favole Rappresentative*, (trans.) Salerno H. F., (frwd) Kenneth McKee, New York: New York University Press.

⁷⁹ -Scala, Flaminio, 1967. *Il Teatro delle Favole Rappresentative*, ed. Marotti, Ferruccio, Milan: Il Polifilo.

⁸⁰ Ο Andrews μεταφράζει τον τίτλο του Scala ως *The Theater of Tales for Performance* (*Το Θέατρο των Ιστοριών/Μύθων για Παράσταση*), ενώ ο Salerno θα τον αποδώσει ως *A Theatrical Repertory of Fables* (*Ένα Θεατρικό Ρεπερτόριο Μύθων*).

⁸¹ - Andrews, (2008), σσ. vii-viii.

⁸² -Schmitt, (2014), σ. 4.

- Fitzpatrick, Tim, 2014. «Parallel Precessing: Two playwrights: Scala and Shakespeare» στο *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*, (eds.) Chaffee J., Crick O., N. York: Roudledge, σ. 31.

(1995) με τίτλο *The Relationship of Oral and Literate Performance Processes in the Commedia dell'Arte: Beyond the Improvisation/Memorization Divide* από τη μία, και το βιβλίο της Schmitt, *Befriending the Commedia dell'arte of Flaminio Scala: The Comic Scenarios* (2014) από την άλλη, τα οποία αποσαφηνίζουν και διαφωτίζουν σε αρκετά σημεία, τα συνοπτικά σενάρια του Scala.

Σ' αυτά μπορούν να προστεθούν και τα έργα που καταπιάνονται γενικά με την Commedia dell'arte και στα οποία οι συγγραφείς τους αναφέρονται στον Scala και τη συλλογή του. Μερικοί εξ' αυτών είναι οι: Andrews, Henke, Cairns, Duchartre, Lea, Oreglia, Richards και Richards, Clubb, MacNeil, Sand, Smith κ.α.⁸³

Η ευρύτερη άγνοια για την ύπαρξη της συλλογής, μα κυρίως η αδιαφορία των ειδικών για το θέμα, ώθησαν την ακαδημαϊκό και μελετήτρια του Scala, Schmitt, να σχολιάσει σχετικά:

[...]θα περίμενε κανείς οι μελετητές και οι ακαδημαϊκοί να ζουζουνίζουν γύρω από αυτό το έργο, όπως οι μέλισσες γύρω από την κυψέλη[...]

Την ίδια άποψη υποστηρίζει και ο ιστορικός του θεάτρου Louis George Clubb, ο οποίος θεωρεί πως η κληρονομιά του Scala είναι «ένα γεγονός πρωτίστης σημασίας για την ιστορία του θεάτρου...», καθώς τα σενάρια του μας δίνουν μια ολοκληρωμένη εικόνα της δυναμικής των θιάσων και της ποικιλίας της αυτοσχέδιας κωμωδίας, παρά το γεγονός ότι αντιπροσωπεύουν

...το ρεπερτόριο ενός θιάσου που δεν υπήρξε ποτέ.⁸⁴

⁸³- Andrews Richard, 1993. *Scripts and Scenarios: The Performance of Comedy in Renaissance Italy*, Cambridge University Press.

-Cairns Berlioz, 1989. *1803–1832: The Making of an Artist*, London: André Deutsch.

- Duchartre, Pierre, Louis. 2012. *The Italian Comedy*, N. York: Dover Publications Inc..

-Fitzpatrick, Timothy, 1989. «Flaminio Scala's Prototypal Scenarios: Segmenting the Text/Performance», στο *The Science of Buffoonery: Theory and History of the Commedia dell'Arte*, (ed.) Domenico Pietropaolo, Toronto: Doverhouse Editions Inc.

-Henke, Robert, 2002. *Performance and Literature in the Commedia Dell'Arte*, Cambridge: Cambridge University Press.

-Henke, Robert, 2015α. «Form and Freedom: Between scenario and stage» στο *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*, (eds.) Chaffee J., Crick O., New York: Routledge-Taylor & Francis Group.

-McGill, Kathleen. «Women and Performance: The Development of Improvisation by the Sixteenth-Century Commedia dell'Arte», στο *Theatre Journal*, V. 43.

-Kerr, Rosalind, 2015. *The Rise of the Diva on the Sixteenth-Century Commedia dell'Arte Stage*, University of Toronto Press.

- Clubb, Louise, George, 2010. «The Italian Drama in Shakespeare's Time», στο *Renaissance Drama*, no36/37, 2010

-Lea, Kathleen, Marguerite, 1962, *Italian popular comedy: a study in the Commedia dell'arte, 1560-1620, with special reference to the English stage*, V. 1, New York: Russell & Russell.

-MacNeil, Anne, 1995. «The Divine Madness of Isabella Andreini» στο *Journal of the Royal Musical Association*, Taylor and Francis, Ltd., Vol. 120, No. 2 (1995).

-Nicoll, Allardyce, 1963β. *Masks, mimes and miracles: studies in the popular theatre*, Cooper Square Publishers.

-Oreglia, Giacomo, 1968. *The commedia dell'Arte*, (trans. Lovett F. Ed.), London: Methuen & Co Ltd.

-Richards, Kenneth and Laura, 1990. *The Commedia dell'arte: A Documentary History*, Oxford: Basil Blackwell.

-Schmitt, Natalie, Crohn, 2014. *Befriending the Commedia dell'arte of Flaminio Scala: The Comic Scenarios*, Toronto: University of Toronto Press.

- Sand, Maurice, 1915. *The history of the harlequinade*, V. 2, Рипол Классик.

⁸⁴ Οι δύο απόψεις των Schmitt και Clubb παρατίθενται στην εισαγωγή του βιβλίου της Schmitt, (2014), σσ.xii–xiii.

Αντιφάσεις, ερωτήματα, υποθέσεις

Προτού προχωρήσουμε στην προσέγγιση των τριών σεναρίων από τη συλλογή του Flaminio Scala, θα ήταν συνετό ν' αποσαφηνιστούν ή έστω να διασαφηνιστούν κάποιες απορίες, αντιφάσεις και ερωτήματα που προκύπτουν από τα παραπάνω, με αφορμή και το σχόλιο της Schmitt για την άγνοια ή ακόμη και την «απαξίωση» της συλλογής από τους ακαδημαϊκούς και τους ανθρώπους του θεάτρου.

Πράγματι, η βασικότερη αντίφαση που προκύπτει σχετικά με την *Commedia dell'arte*, τον Flaminio Scala και τη συλλογή του, είναι το γεγονός ότι, ενώ η Αυτοσχέδια Κωμωδία από τον 16ο αιώνα έως και σήμερα, απασχόλησε τους ανθρώπους του θεάτρου κι αγαπήθηκε από ένα ευρύ θεατρικό κοινό, τόσο το όνομα του Flaminio Scala, όσο και η συλλογή του παραμένουν άγνωστα ή είναι γνωστά σε ελάχιστους.

Πιθανότατα αυτό να οφείλεται στο γεγονός ότι τα σενάρια δεν αποτελούν ολοκληρωμένα θεατρικά κείμενα για παράσταση, αλλά είναι απλά σχεδιάσματα και σκελετοί. Επομένως, μπορεί για τους θιάσους της εποχής εκείνης να ήταν κατανοητά, ως είχαν, και επεξεργάσιμα, δίνοντας τη δυνατότητα για άμεσες εναλλαγές ρεπερτορίου και μετακινήσεις σε διαφορετικές πόλεις, όμως για τους σημερινούς καλλιτέχνες είναι αχαρτογράφητα ύδατα, καθώς οι κατευθυντήριες γραμμές που δίνονται δεν είναι επαρκείς και οι πληροφορίες για τους αυτοσχεδιασμούς, προσχεδιασμένους ή και αυθόρμητους, ελάχιστες.

Παρά το ότι η Αυτοσχέδια Κωμωδία επανήλθε στο προσκήνιο τον 20ό αιώνα με την αρωγή οραματιστών και πρωτοπόρων σκηνοθετών και συγγραφέων, οι περισσότεροι θίασοι περιορίστηκαν στην ασφάλεια των γραπτών θεατρικών κωμωδιών των Goldoni, Gozzi και Marivaux, αποφεύγοντας τα σχηματικά σενάρια που απαιτούσαν μια ιδιαίτερα εξειδικευμένη γνώση κι εμπειρία, αλλά κι επιπρόσθετη εργασία από τους ίδιους.⁸⁵

Ενδεχομένως, να είχε δημιουργηθεί λανθασμένα και η εντύπωση πως η γραπτή παρακαταθήκη της *Commedia dell'arte* περιορίζεται στα έργα των προαναφερθέντων συγγραφέων, οπότε και το θεατρικό ενδιαφέρον περιορίστηκε σε αυτούς και σε ομοίους τους.

Από την άλλη, η άγνοια ύπαρξης, για πολλά χρόνια, και των υπολοίπων 750 σωζόμενων σεναρίων που βρίσκονταν στις συλλογές και τα ράφια των ιταλικών βιβλιοθηκών, μεταξύ χιλιάδων άλλων χειρογράφων⁸⁶ και με περιορισμένη πρόσβαση στο ευρύτερο κοινό, πιθανότατα να συμπάρεσυρε στην αφάνεια και τη μοναδική τυπωμένη συλλογή της εποχής.

Οι συγκεκριμένες χειρόγραφες συλλογές άρχισαν ν' ανακαλύπτονται από τους ειδικούς μόλις τον 19ο αιώνα. Έκτοτε, άρχισε η μελέτη τους, καθώς και οι περιορισμένες σε αριθμό μεταφράσεις κι εκδόσεις τους, κυρίως στην ιταλική, γερμανική και αγγλική γλώσσα.⁸⁷ Ακόμη και σήμερα, οι περισσότερες συλλογές παραμένουν άγνωστες εκτός Ιταλίας, την ίδια στιγμή που και οι παραστάσεις σεναρίων της *Commedia dell'arte* στη γενέτειρα του συγγραφέα τους, είναι αριθμητικά περιορισμένες.⁸⁸

⁸⁵ Τα σενάρια απαιτούν ιδιαίτερη προσέγγιση, λόγω ύφους, δομής, αλλά και δεξιοτήτων από τους ηθοποιούς, οι οποίες μέχρι και σήμερα δεν δουλεύονται σε όλες τις δραματικές σχολές και τις θεατρικές ομάδες.

⁸⁶ Η Ιταλία της Αναγέννησης χαρακτηρίζεται από μια πρωτοφανή συγγραφική κι εκδοτική παραγωγή χωρίς μέτρο σύγκρισης. Μια αίσθηση μας δίνει η Βενετία στην εποχή του Goldoni που αριθμούσε περί τα 100 τυπογραφεία. -Ηλιόπουλος, Β. Βαγγέλης, 1998. «Η Βενετία του 18ου αιώνα, Γράμματα – Τέχνες», στο *Καθγάδες στην Κιότζα*, Παγκόσμιο Θέατρο 135, Αθήνα: Δωδώνη, σ. 11.

⁸⁷ Σχετικά με τις εκδόσεις των χειρόγραφων συλλογών των βιβλιοθηκών έχουν γράψει οι: Πούχνερ, Curprone και Niccoll:

-Πούχνερ, (2016), σσ. 17-20.

-Curprone, (2001), σσ.136-138.

-Nicoll, (1963α), σ. 224.

⁸⁸ Υπάρχουν κάποιες μαρτυρίες για παραστάσεις σεναρίων του Scala στις μέρες μας, εντός κι εκτός Ιταλίας, κυρίως από θεατρικές ομάδες πανεπιστημίων. Ενδεικτικά αναφέρω τις παραστάσεις *Il Finto Marito (Ο Ψεύτικος Σύζυγος)*, (2005) και του ανέκδοτου σεναρίου *La Fedele Isabella (Η Πιστή Isabella)*, (2009) από φοιτητές του πανεπιστημίου Sapienza της Ρώμης υπό την καθοδήγηση του ακαδημαϊκού και καθηγητή τους, Ferruccio Marotti (Βλ. Διαδικτυακή

Στην απορία που εκφράζει η Schmitt θα μπορούσε κάποιος ν' αντιπαρατάξει το επιχείρημα πως ακόμη και στην τέχνη του θεάτρου οι εμπλεκόμενοι φορείς επιλέγουν έργα τα οποία με λιγότερο χρόνο προετοιμασίας, αποδίδουν δραματουργικά επί σκηνής το μέγιστο και συμφέρουν από οικονομικής άποψης, λαμβάνοντας συνάμα υπόψη την αισθητική και τις προσδοκίες του κοινού, στο οποίο απευθύνονται. Τα σενάρια επομένως της *Commedia dell'arte*, τα οποία απαιτούν από τους ηθοποιούς πολλές και εξειδικευμένες δεξιότητες και είναι χρονοβόρα στην προετοιμασία τους, δεν αποτελούν

Από τις λίγες περιπτώσεις θεατρικών στην ιστορία του θεάτρου που ασχολήθηκαν με τη μελέτη και παρουσία επί σκηνής σεναρίων της Αυτοσχέδιας Κωμωδίας, είναι εκείνες του Dario Fo και του Ferruccio Soleri, οι οποίοι κατάφεραν με τη φοβερή μνημοτεχνική και τον πλούσιο κινησιολογικό τους κώδικα να ζωντανέψουν επί σκηνής τους τύπους και τα σενάρια της *Commedia dell'arte*.⁸⁹

Παρόλα αυτά, δεν μπορεί να εξηγηθεί κι ενδεχομένως να δικαιολογηθεί το περιορισμένο ενδιαφέρον για ένα σύνολο σεναρίων *sui generis*, τα οποία είναι λογοτεχνικά και δραματουργικά πληρέστερα, γράφτηκαν ή παραστάθηκαν από τους πιο διάσημους ηθοποιούς της εποχής και χειροκροτήθηκαν από τους πιο καλλιεργημένους κι απαιτητικούς θεατές, μια συλλογή σεναρίων που οι ακαδημαϊκοί Robert Henke και Eric Nicholson θα χαρακτηρίσουν ως «μνημειώδη» (*monumental*) και «ρηξικέλευθη» (*groundbreaking*).⁹⁰

Έναν αιώνα πριν την αναμόρφωση της *Commedia dell'arte* από τον Goldoni, ο Flaminio Scala προσπάθησε ν' αναβαθμίσει την Αυτοσχέδια Κωμωδία με εκτενή γραπτά σενάρια και με δραματουργικά τεκμηριωμένες υποθέσεις που ακολουθούσαν τις βασικές αρχές του οράματός του. Εξαρχής, και ως ηθοποιός, μα κυρίως ως *carosomico*, θέλησε να αποβάλει τις άσκοπες μπουφονερίες, τους εκχυδαϊσμούς και τις ασύνδετες δραματουργικά σκηνές, επιζητώντας μια πιο προσεγμένη δομή κι αλληλουχία, ένα ευρύτερο λογοτεχνικό υπόβαθρο για την αφήγηση και τα διαλογικά μέρη και καλά μελετημένους αυτοσχεδιασμούς και τύπους, εκφράζοντας από τη μια τις δραματουργικές ανησυχίες των ηθοποιών και ικανοποιώντας από την άλλη ακόμη και τις πιο σύνθετες ανάγκες των θεατών. Στόχος του, μια νέα Αυτοσχέδια Κωμωδία, βασιζόμενη στην υποκριτική και λεκτική δεξιότητα του συνόλου των ηθοποιών για μια ομαδικά εναρμονισμένη συλλογική διάδραση.⁹¹

Αντίστοιχα, έναν αιώνα μετά, ο Carlo Goldoni, επιζητώντας από το θέατρο την *Αλήθεια* (*La verita*) και τη σύνδεση του Κόσμου και του Θεάτρου, επιδιώκει την απομάκρυνση της κωμωδίας από τις χοντροκομμένες φάρσες και την απλή διασκέδαση, εισάγοντας το ήθος στη γλώσσα και στη δράση και

πλατφόρμα Università degli Studi di Roma "La Sapienza": <http://www.uniroma1.it/sapienza/archivionotizie/la-fedele-isabella>, όπως εμφανιζόταν στις 30/08/2017), καθώς και την παράσταση *The Plague in Venice* (Η Πανώλη στη Βενετία, 2016) βασισμένη σε ανέκδοτο σενάριο του Scala από φοιτητές της Σχολής Θεάτρου του Carnegie Mellon University, υπό την καθοδήγηση του ακαδημαϊκού και διευθυντή της σχολής Peter Cooke (βλ. Διαδικτυακή πλατφόρμα Carnegie Mellon University: <https://www.cmu.edu/news/stories/archives/2016/march/plague-venice.html>, όπως εμφανιζόταν στις 30/08/2017). Επίσης, την παράσταση *La Folie d'Isabelle* (Il Pazzia d'Isabella, Η Τρέλα της Isabella, 2003) από την ομάδα La Compagnie Alegria της Académie Internationale Des Arts du Spectacle (AIDAS) στη Γαλλία υπό την καθοδήγηση του δραματουργού και σκηνοθέτη της *Commedia dell'Arte*, Carlo Boso (βλ. διαδικτυακή πλατφόρμα La Compagnie Alegria: <https://www.compagniealegria.com/la-compagnie>, όπως εμφανιζόταν στις 30/08/2017). Τέλος παραστάσεις σεναρίων από τον θίασο των iSebastiani στην Αμερική (βλ. Διαδικτυακή πλατφόρμα Θιάσου iSebastiani: <http://www.isebastiani.com/about-isebastiani>, όπως εμφανιζόταν στις 30/08/2017). Μεταξύ των σεναρίων που παρουσιάστηκαν επί σκηνής, είναι και το *Il Pedante* (*Ο Σχολαστικός*, 2013), ένα από τα τρία σενάρια με τα οποία καταπιάνεται η παρούσα εργασία στο δεύτερο μέρος της.

⁸⁹ -Ferrone, (1989), σσ. 315-328, 330-334.

- Fischer-Lichte, Erika, 2018. «Staging Goldoni» στο *Commedia dell'Arte in Context*, (eds.) Balme Christopher B., Vescovo Piermario, Vianello Daniele, UK: Cambridge University Press, Clays St Ives plc, σσ. 266-276.

⁹⁰ -Henke Robert, Nicholson Eric, 2016. *Transnational Exchange in Early Modern Theater*, New York: Routledge Taylor & Francis Group, σ. 8.

- Henke, (2002), σσ. 176 και 185.

⁹¹ -Πούχνερ, (2014), σ. 35.

δημιουργώντας κείμενα με πλοκή, εύστοχους και ευφάνταστους διαλόγους, και ρεαλιστικούς χαρακτήρες συνόλου.⁹² Αναζητήσεις που συμπλέουν μ' εκείνες του Flaminio Scala και των συνεργατών του, όπως άλλωστε αποκαλύπτουν, με εύγλωττο τρόπο, τα έργα τους *Il Teatro Comico* (*Το κωμικό Θέατρο*, 1750) και *Il Finto Marito* (1618) αντίστοιχα.

Στην τρίπρακτη κωμωδία του ο Goldoni πρότεινε ξεκάθαρα ένα πρόγραμμα αναμόρφωσης του ιταλικού θεάτρου, μεταφέροντας τους θεατές στις πρόβες ενός φανταστικού θιάσου που συζητά μια νέα θεατρική μέθοδο με τον δραματουργό του.⁹³ Ο δραματουργός δεν ήταν άλλος από τον ίδιο τον Goldoni και οι ηθοποιοί θα μπορούσαν ν' ανήκουν στον θίασο του *Medebach* με τον οποίο συνεργαζόταν ο συγγραφέας. Ο φανταστικός θίασος, αντικατοπτρίζοντας τη θεατρόφιλη κοινωνία της εποχής του συγγραφέα που ήταν χωρισμένη στους υπέρμαχους της αναμόρφωσης που επιζητούσε ο ίδιος και στους πολέμιούς της και λάτρεις της «παλιάς κωμωδίας», ήταν χωρισμένος κι αυτός σε δύο ομάδες, όπου η καθεμία αντιπαρέθετε επί σκηνής τα επιχειρήματα της.⁹⁴

Ανάλογα ο Scala, στους δύο εκτενείς διαλογικούς προλόγους της πεντάπρακτης κωμωδίας του, αντιπαραβάλλει τις αρετές της Λόγιας έναντι της Αυτοσχέδιας Κωμωδίας, διά στόματος των μορφών *Comico* και *Forestiero* που εκπροσωπούν την *Commedia dell'arte* και την *Commedia Erudita* αντίστοιχα και παραθέτει βασικές θεωρίες και απόψεις για την τέχνη του Θεάτρου.⁹⁵

Μολονότι δεν υπάρχουν γραπτές μαρτυρίες για το αν ο Goldoni γνώριζε την ύπαρξη της συλλογής, ούτε γίνεται αναφορά στ' απομνημονεύματα του Ιταλού συγγραφέα για τον Flaminio Scala, και οι δύο οραματίζονταν, ο καθένας από τη δική του οπτική και φιλοσοφία, μια νέα μορφή Αυτοσχέδιας Κωμωδίας, αισθητικά και δραματουργικά ανώτερης από την εκάστοτε «πεπερασμένη», δίνοντάς κίνητρο για περαιτέρω μελέτη κι έρευνα.

Αφορμή θα μπορούσαν να αποτελέσουν δύο ενδιαφέρουσες λεπτομέρειες που αναφέρει ο Andrews στη μετάφραση και προσέγγιση της 14ης ημέρας της συλλογής του Scala. Συγκεκριμένα, ο *carocomico* χρησιμοποιεί το επώνυμο Aretusi (II, 6-7), επώνυμο που δεν συναντάται ξανά στην ιταλική κωμωδία, παρά αρκετά χρόνια αργότερα στο έργο του Goldoni *Il Servitore di due Patroni* (*Υπηρέτης δύο αφεντάδων*) και

⁹² Σχετικά με τον Goldoni και την αναμόρφωσή του:

- Fischer-Lichte Erika, 2012, *Ιστορία του ευρωπαϊκού δράματος & θεάτρου*, (μτφρ.: Γ. Καλλιφατίδης), τόμος Α', Αθήνα: Πλέθρον

- Griffin Mike, 2015. «Goldoni and Gozzi: Reformers with separate agendas» στο *The Routledge Companion to Commedia Dell'Arte*, (eds.) Chaffee J., Crick O., London-New York: Routledge Taylor & Francis Group, σσ. 329-337.

- Farrell, Joseph (ed.), 1997. *Carlo Goldoni and the Eighteenth Century Theatre*. New York: Edwin Mellen Press.

- Strehler, Giorgio, 1997. «Goldoni ed il Teatro» στο *Dalla commedia dell'arte a Goldoni*, στο *Quaderns d'Italia*, No 2, 1997, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), σσ. 39-46.

⁹³ Άποψη που υποστηρίζει και ο βιογράφος του, Hobart C. Chatfield-Taylor: [...] *Το Teatro Comico ήταν περισσότερο μια ομολογία πίστης παρά ένα έργο... ο Goldoni άδραξε την ευκαιρία να καταδείξει τις απαρχαιωμένες μεθόδους της αυτοσχέδιας Κωμωδίας και την ίδια στιγμή να προετοιμάσει το μυαλό του κοινού του για τη μεταρρύθμιση που ήταν έτοιμος να εισάγει[...]*

- Chatfield-Taylor H. C., 1913, *Goldoni a Biography*, New York: Duffield, σ.192.

- Kennard, J. Spencer, 1932. *The Italian theatre: from its beginning to the close of the seventeenth century*, New York: W.E. Rudge, σ. 261.

- Goldoni Carlo, 1877. *Autobiography. Memoirs*, (trans.) John Black, (ed.) William D. Howells, Boston: James R. Osgood & Company, σ. 269.

⁹⁴ Χρόνια αργότερα, ο Goldoni θα συνατήσσει στο πρόσωπο του Ιταλού λόγιου και υπέρμαχου της παραδοσιακής Αυτοσχέδιας Κωμωδίας, Conte Carlo Gozzi (1720-1806), τον μεγαλύτερο πολέμιο της αναμορφωτικής του προσπάθειας με αποτέλεσμα την «αυτοεξορία» του συγγραφέα μας στο Παρίσι (1762), μέχρι και την ημέρα του θανάτου του (6 Φεβρουαρίου 1793).

- Goldoni, (1877), σσ. 25-26 και 32-33.

⁹⁵ -Andrews, (2008), σ. 49.

-Scala, Flaminio, 1982. «Il finto marito» στο *Commedie dei Comici dell'Arte*, (ed.)Falavolti, Laura, 1982. Turin:UTET, σσ.229-241.

-Henke, (2002), σ. 192.

ανήκει στον χαρακτήρα Florindo, ο οποίος εμπλέκεται σε μια κωμική σκηνή αυτοκτονίας, όπως ακριβώς και ο Flavio του Scala στο συγκεκριμένο σενάριο (II, 18-20).⁹⁶

Πράγματι, θα ήταν ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα η διερεύνηση του εν λόγω θέματος τόσο σε ακαδημαϊκό, όσο και σε θεατρικό επίπεδο, καθώς θα μπορούσαν να αναδυθούν νέα και ενδιαφέροντα στοιχεία τόσο για τον Ιταλό *carosomico* του 17ου αιώνα και το προδρομικό του έργο στην Αυτοσχέδια Κωμωδία, όσο και για τον συνεχιστή κι αναμορφωτή της *Commedia dell'arte*, Carlo Goldoni και της «μετα-Scala» ή «προ-Goldoni» εποχής που τους χωρίζει.

Δομή και θεματική στα σενάρια του Scala⁹⁷

Με μια πρώτη ματιά στη συλλογή του Scala, συνειδητοποιεί κανείς ότι τα σενάρια, τα αφηγηματικά *soggetti* δηλαδή, σύμφωνα και με τον Πούχνερ, παρόλο που δεν ακολουθούν τους κανόνες της δραματουργίας, αποτελούν μ' έναν ιδιαίτερο τρόπο, «ολοκληρωμένα» κωμικά έργα», οπότε και η προσέγγισή τους θα πρέπει να γίνει με ποικίλα κριτήρια κι όχι μονοδιάστατα σε ορισμένο δραματουργικό, αισθητικό ή ιστορικοκοινωνικό πλαίσιο.

Από τον τίτλο κιόλας, ο Scala χρησιμοποιεί έννοιες που παραπέμπουν στη λογοτεχνική και ποιητική παράδοση: *teatro* και *favole rappresentative*, έννοιες που χρησιμοποιούνται στις ακαδημαϊκές συζητήσεις για το θέατρο και το δράμα, όπου κυρίαρχο ρόλο, από την εποχή του Αριστοτέλη έως και την Αναγέννηση, κατέχει η υπόθεση. Αντίστοιχη είναι και η στάση που ακολούθησε ο Scala στο θέμα της γλώσσας, επιλέγοντας συνειδητά τη χρήση της τοςκανικής, δηλαδή της ιταλικής κοινής και αποφεύγοντας τις συνήθεις διαλέκτους της αυτοσχέδιας κωμωδίας, επιλογή που θ' ακολουθήσει χρόνια μετά και ο Goldoni στα έργα του.

Τα πενήντα τρίπρακτα σενάρια για παράσταση (*favole rapresentative*) χωρίζονται αντίστοιχα σε πενήντα ημέρες (*giornate*), προκαλώντας συνειρμούς και παραλληλισμούς με το *Decamerone* (Δεκαήμερο) του Boccaccio, καθώς και με τις άλλες αναγεννησιακές *novelle*.⁹⁸ Κάθε σενάριο αρχίζει με ένα *argomento*, μ' ένα κείμενο δηλαδή, στο οποίο εξιστορείται η υπόθεση του σεναρίου, ενώ συνάμα παρατίθενται και στοιχεία της προϊστορίας, σύμφωνα με το τυπικό του Πλαύτου.⁹⁹ Το *argomento* επομένως, θα μπορούσε να θεωρηθεί ως ένα *aide-memoire* (βοηθητικό υπόμνημα) για τον αναγνώστη της συλλογής.

Εν συνεχεία, ο Scala παραθέτει τα «*personaggi della comedia*» (δραματικά πρόσωπα) στην αριστερή πλευρά, ενώ στη δεξιά τα «*gobbe per la comedia*» (σκηνικά αντικείμενα) και τέλος, αναφέρει και τον δραματικό χώρο. Οι τύποι-χαρακτήρες είναι ομαδοποιημένοι ανά οικογένεια και επομένως ανά οίκο, διευκολύνοντας έτσι τους ηθοποιούς, οι οποίοι άλλαζαν συνεχώς γονείς κι αγαπημένους με τη συνεχή εναλλαγή του ρεπερτορίου του θιάσου. Με τη συγκεκριμένη ομαδοποίηση επομένως, μπορούσαν εύκολα ν' ακολουθήσουν την πλοκή του τρίπρακτου σεναρίου, αλλά γνωρίζοντας σε ποιο από τα σπίτια που βρίσκονταν επί σκηνής ανήκαν.

Το σενάριο με τη σειρά του ακολουθεί τη δομή των τριών πράξεων κατά τις οποίες εξελίσσεται η δράση, η οποία και πρέπει να ολοκληρωθεί εντός είκοσι τεσσάρων ωρών. Η πρώτη πράξη λειτουργεί ως ενημερωτικό σκηνικό, παρουσιάζοντας τους ήρωες και τις σχέσεις με τους υπολοίπους τύπους, τις

⁹⁶ Το επώνυμο θα χρησιμοποιηθεί ξανά από τον Scala στην 27η ημέρα της συλλογής του.

- Andrews, (2008), σ. 78.

- Goldoni, (1877), σσ. 21-22.

⁹⁷ -Andrews, (2008), σσ.xvi – xlvii.

- Henke, (2014), σ. 189.

⁹⁸ -Andrews, (2008), σ. xv.

-Πούχνερ, (2014), σ. 31.

⁹⁹ Ανάλογα με το σενάριο, η υπόθεση είναι περισσότερο ή λιγότερο σύνθετη κι εκτενής, ενώ πολλές φορές υπάρχουν αρκετές αλληλοεπικαλύψεις.

επιθυμίες και τα εμπόδια, αλλά και τους τρόπους επίτευξης των στόχων, και καθώς η πράξη εκτυλίσσεται, οι σχέσεις μπλέκονται σ' έναν περίπλοκο ιστό. Η δεύτερη πράξη, έρχεται να περιπλέξει περαιτέρω τις καταστάσεις και τους τύπους-ήρωες με ανατροπές και απροσδόκητα συμβάντα και να οδηγήσει με γρήγορο ρυθμό στην κορύφωση της πλοκής και των αδιεξόδων των πρωταγωνιστών.

Τέλος, τρίτη πράξη φέρνει μια παρέμβαση ή μια ανακάλυψη, ένα μήνυμα, ένα χαμένο μέλος της οικογένειας, μια επιστροφή, επαναφέροντας έτσι την ισορροπία, με την τελική σκηνή να λειτουργεί ως ένα είδος τελετουργίας και γιορτής για όλους τους ήρωες, ακόμη και για τους «χαμένους».

Τα πενήντα σενάρια της συλλογής επιζητώντας να προσεγγίσουν την έντεχνη δραματουργία καταπιάνονται με ιστορίες που επιδιώκουν ψυχολογικά τεκμηριωμένες πράξεις και πιθανοφανή γεγονότα, ενώ η τρίπρακτη απόδοση του σεναρίου επιτυγχάνεται μέσα από πληρέστερες αφηγήσεις, αλλά και περισσότερα και μεγαλύτερα μονολογικά και διαλογικά αποσπάσματα, προσεγγίζοντας με τον τρόπο αυτόν ακόμη περισσότερο το είδος της δραματικής λογοτεχνίας.

Την ίδια στιγμή, οι αναγνώστες-θεατές καλούνται να παρακολουθήσουν πενήντα «θεατρικές παραστάσεις» σε φανταστικό επίπεδο, αντίστοιχες των πενήντα σεναρίων του Scala. Θα μπορούσαν επομένως τα σενάρια της συλλογής να χαρακτηριστούν ως «σταχυολογήματα» από το ρεπερτόριο των θιάσων με τους οποίους συνεργάστηκε ο Scala και αντίστοιχα οι τύποι-χαρακτήρες, ως ο κορυφαίος θιάσος από καταξιωμένους επαγγελματίες ηθοποιούς της εποχής που είχε κατά νου ο *carosomico* δημιουργώντας τη συλλογή.

Ας μην ξεχνάμε άλλωστε, πως η συλλογή δεν βασίζεται στο παραστασιολόγιο ενός συγκεκριμένου θιάσου της εποχής, αλλά δημιουργήθηκε από τον Scala και βασίστηκε σε σενάρια που είχαν παρασταθεί επί σκηνής από διάφορους θιάσους, με τους οποίους είχε κατά καιρούς συνεργαστεί, καθώς και σε τύπους-ηθοποιούς με τους οποίους είχε ενίοτε συνυπάρξει θεατρικά.

Τα παραπάνω έρχονται να επιβεβαιώσουν την απόφασή του ν' αναδείξει και να εξευγενίσει τρόπον τινά την Αυτοσχέδια Κωμωδία, χρησιμοποιώντας μέσα και όρους της λόγιας γραμματείας και παράδοσης με αντίστοιχη δόμηση, αλληλουχία και στήσιμο, φέρνοντας με τον τρόπο αυτό τη συλλογή του πιο κοντά στη «δραματική λογοτεχνία», άποψη που ενστερνίζεται και ο Πούχνερ.¹⁰⁰

Προς απόδειξη των συγκεκριμένων ισχυρισμών, αρκεί ν' ανατρέξει κανείς σε δύο περιπτώσεις σεναρίων. Η πρώτη, αφορά το σενάριο *La razzia di Isabella (Η τρέλα της Isabella)* που παραστάθηκε στους γάμους του Ferdinando των Μεδίκων και της Christina της Λωραίνης στη Φλωρεντία το 1589, με τη διάσημη Isabella Andreini στο ρόλο της ερωτευμένης. Σύμφωνα με το ημερολόγιο του Giuseppe Pavoni,¹⁰¹ το σενάριο που παραστάθηκε τότε, διαφέρει αρκετά από το σενάριο της συλλογής, το οποίο θα μελετήσουμε παρακάτω.¹⁰²

¹⁰⁰ -Πούχνερ, (2014), σσ. 27-32.

-Henke, Robert, 2007. «Transporting Tragicomedy: Shakespeare and the Magical Pastoral» στο *Early Modern Tragicomedy*, (eds.) Mukherji Subha, Lyne Raphael, Cambridge: DS Brewer σ. 49.

¹⁰¹ Το ημερολόγιο εκδόθηκε την ίδια χρονιά στην Μπολόνια (Bologna), διαφημίζοντας με τον καλύτερο τρόπο την ηθοποιό και την εν λόγω παράσταση.

-Pavoni, Giuseppe, 1589. *Diario descritto da Giuseppe Pavoni: delle feste celebrate nelle solennissime nozze delli serenissimi sposi, il sig. don Ferdinando Medici, & la sig. donna Christina di Loreno gran duchi di Toscana: nel quale con breuità si esplica il torneo, la battaglia nauale, la comedia con gli intermedii, & altre feste occorse di giorno in giorno per tutto il dì 15. di maggio, MDLXXXIX ; alli molto illustri, & miei patroni offeruandiss. li signori Giasoni & Pompeo fratelli de' Vizani*, Bologna: Giovanni Rossi.

- MacNeil, (1995), σσ. 195-215.

-Meredith, K., 2009. «Between stage and the pen: The Letters of Isabella Andreini» στο *Writing Gender in Women's Letter Collections of the Italian Renaissance*, Toronto: University of Toronto Press, σσ. 156-157.

-Marroti, Ferruccio, 1976. *Introduction to Flaminio Scala's Il Teatro delle Favole rappresentative*, 2 vols, Ferruccio Marroti, v 1, Milano, σσ. ixiii-ixv.

¹⁰²-Heck, Thomas F., 2015. «Incidental music in Commedia dell'Arte performances» στο *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*, (eds.) Chaffee J. and Crick O., New York: Routledge, σσ.259-261.

Αντίστοιχα, στο δεύτερο σενάριο με τίτλο *La travagliata Isabella* (*Η ταλαιπωρημένη Isabella*), δεν εμφανίζεται καμία Isabella, παρά μόνο η Flaminia, γεγονός που αποδεικνύει ότι ο Scala, στην προσπάθειά του να βρει τον κατάλληλο τύπο-ηθοποιό για το συγκεκριμένο σενάριο, μπέρδευσε ονόματα και φιγούρες.¹⁰³

Κοινό στοιχείο των περισσότερων σεναρίων της Αυτοσχέδιας Κωμωδίας και του Scala, είναι το κεντρικό θέμα της αγάπης μεταξύ των *innamorati* και τα συνεχή εμπόδια που έχουν ν' αντιμετωπίσουν από το πατριαρχικό κατεστημένο που εκπροσωπούν οι γονείς τους. Κι ενώ όλα δείχνουν πως η αγάπη τους είναι καταδικασμένη, τη λύση θα δώσουν οι *zanni*, και το σενάριο θα ολοκληρώσει την πορεία του μ' ένα ευτυχές τέλος, επιφέροντας την ισορροπία που είχε διασαλευθεί με τις συνεχείς ανατροπές.

Τα πιο σύνθετα σενάρια του Scala, αλλά και των άλλων συλλογών, είναι εκείνα που περιλαμβάνουν ιστορίες αγάπης στη Μεσόγειο (*circum-Mediterranean romance*) και θαλασσινά ταξίδια, με αιχμαλωσίες και απελευθερώσεις, με ελευθερία στο χώρο και το χρόνο, με μοιραίους χωρισμούς, αναγνωρίσεις και ευτυχείς επανασυνδέσεις, με μεταμφιέσεις, μαγικά φίλτρα, εγκλήματα πάθους κ.ο.κ., θέματα τα οποία ήταν ιδιαιτέρως αγαπητά στον Shakespeare, τον Lope de Vega και τον Calderon.¹⁰⁴

Το κεντρικό θέμα πλαισιώνεται πάντοτε από διάφορες δευτερεύουσες θεματικές και κωμικές σκηνές, όμοιες με αυτές που αναφέρθηκαν παραπάνω, γνωστές και ως *parti ridicule* που προσφέρονται για *lazzi*¹⁰⁵ και αστεϊσμούς και περιπλέκουν τους εκ φύσεως αστείους στερεοτυπικούς χαρακτήρες, όπως οι *zanni*, ο *Capitano*, ακόμη και ο άναρχα λογικός *Dottore*. Πολλές φορές μάλιστα, το υλικό γι' αυτές τις σκηνές αυτοσχεδιασμού, προσφερόταν από την επικαιρότητα και τα διάφορα σκάνδαλα της εποχής.

Ένας από τους προβληματισμούς μάλιστα του ακαδημαϊκού και συγγραφέα της πρώτης πραγματείας για την *Commedia dell'arte*, Pier Maria Cecchini,¹⁰⁶ ήταν τα όρια και η ισορροπία μεταξύ του κεντρικού θέματος και των επιμέρους κωμικών σκηνών και ο κίνδυνος της υπερβολής των ηθοποιών και του αποπροσανατολισμού των θεατών από το κεντρικό θέμα.¹⁰⁷ Πράγματι, η ελευθερία κινήσεων και λόγου, θα μπορούσε εξίσου να θεωρηθεί ως η «αχίλλειος πτέρνα», μα και η κινητήρια δύναμη της *Commedia dell'arte*.

Καθοριστικό επίσης ρόλο στη ροή της πλοκής παίζει και ο αριθμός των τύπων-ηρώων επί σκηνής. Σύμφωνα με τον Timothy Fitzpatrick,¹⁰⁸ ο αυτοσχεδιασμός λειτουργεί πολύ καλύτερα, όταν ο αριθμός των τύπων επί σκηνής δεν υπερβαίνει τα δύο άτομα. Φυσικά, υπάρχουν αρκετά σενάρια όπου οι επί σκηνής ήρωες είναι περισσότεροι, εξυπηρετώντας τις ανάγκες του σεναρίου.¹⁰⁹

¹⁰³ - Schmitt, (2014), σ. 12.

¹⁰⁴ -Henke, (2014), σ.22.

-Henke, Robert, 2015β. «Private and Public Spheres and the “Civic Turn” in Da Porto, Bandello, and Shakespeare’s *Romeo and Juliet*» στο Shakespeare, *Romeo and Juliet, and Civic Life: The Boundaries of Civic Space*, (eds.) Bigliazzi Silvia, Calvi Lisanna, New York: Routledge, σ. 67.

¹⁰⁵ Σύμφωνα με τον μελετητή - συγγραφέα Giacomo Oreglia, ο Scala δεν χρησιμοποιεί ποτέ τον όρο *lazzi*, παρόλο που τα σενάρια που μας κληροδότησε βασίζονται σε τέτοιου είδους κωμικές/φαρσικές σκηνές. -Oreglia, (1968), σσ. 11-12.

¹⁰⁶ Pier Maria Cecchini (Ferrara 1563–1645): Ιταλός θεατρικός συγγραφέας, ηθοποιός και *carocomico* του θιάσου των *Accesi*, σύγχρονος του Scala και των *Andreini*. Σ' αυτόν ανήκει η πρώτη πραγματεία για την *Commedia dell' arte* με τίτλο *Trattato sopra l'arte comica* (1601).

¹⁰⁷ -Romei Giovanna και Marotti Ferruccio, 1991. *La commedia dell'arte e la società barocca*, Vol. 2: *La professione del teatro* Roma: Bulzoni, σ. 85

-Henke, Robert, 2015α. «Form and Freedom: Between scenario and stage» στο *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*, (eds.) Chaffee J., Crick O., σ.2.

¹⁰⁸ -Fitzpatrick, Timothy, 1995. *The Relationship of Oral and Literate Performance Processes in the Commedia Dell'Arte: Beyond the Improvisation-Memorisation Divide*, Edwin Mellen Press Limited, σ. 106.

¹⁰⁹ Συνήθως είναι οι υπηρέτες που υποστηρίζουν τα αφεντικά τους σε κάποια σύγκρουση/λογομαχία. Άλλοτε, εισέρχονται επί σκηνής ο ένας μετά τον άλλο κάνοντας την ίδια κίνηση/δράση, σαν μια μορφή «χορογραφίας» και

Το περίεργο πάντως με τα σενάρια και τις φιγούρες της Commedia dell'arte είναι πως υπάρχει χώρος για όλους. Ακόμη και στην περίπτωση δυσαναλογιών και δυσαρμονίας επί σκηνής, τη λύση έδινε ο εκάστοτε carosomico, επαναφέροντας τις ισορροπίες. Ας μην ξεχνάμε άλλωστε, ότι οι ηθοποιοί στις περισσότερες περιπτώσεις είχαν μεγάλη εμπειρία στον αυτοσχεδιασμό και τη διάδραση με το κοινό, έχοντας αναπτύξει ιδιαίτερους κώδικες επικοινωνίας, μα και αισθητήρια, ώστε να ελέγχουν τη ροή του έργου επί σκηνής.¹¹⁰

Ο αναγνώστης-ηθοποιός επομένως, καλείται ν' αναπαραστήσει στο μυαλό του τους χαρακτήρες και τις καταστάσεις που κινούν τη δράση, βασιζόμενος στις εκτενείς έντεχνες αφηγήσεις (*argomento*) της σύνθετης σκηνικής υπόθεσης. Κι ενώ τα πρακτικά αστεία (*burle*), οι κωμικές ρουτίνες και τα *lazzi* δίνονται τις περισσότερες φορές με λεπτομέρειες από τον Scala, πρόβλημα υπάρχει στην ελλειπτική απόδοση κάποιων κινήσεων, εισόδων κι εξόδων των τύπων κ.λπ.¹¹¹

Ακόμη και με αυτές τις ελλείψεις, τα σενάρια του Scala υπερέχουν των υπολοίπων σεναρίων, τα οποία δίνουν τη δράση πολύ σχηματικά, απευθυνόμενα μονάχα ή κυρίως σε επαγγελματίες ηθοποιούς. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του σεναρίου της συλλογής *Correr* με τίτλο *Zanni finto morto* (*Ο υπηρέτης που το έπαιζε πεθαμένος*), όπου ολόκληρη η ιστορία περιστρέφεται γύρω από πνεύματα, δέος και τρόμο και η μοναδική οδηγία που δίνεται στο σενάριο είναι:

Negromante scopre ogni cosa, e fanno finir la comedia
*Ο μάγος τα φανερώνει όλα και το έργο τελειώνει.*¹¹²

Στα παραπάνω θα μπορούσε να προστεθεί και μία ακόμη καινοτομία του Scala σχετικά με τα της συλλογής του. Μεταξύ των κωμικών σεναρίων συμπεριλαμβάνονται και δέκα μη κωμικά που φέρουν έντονα τη σφραγίδα της Commedia Erudita, όσον αφορά τη θεματολογία, τη δομή, τους τύπους και το δραματικό χώρο. Συγκεκριμένα, τα σενάρια αυτά περιλαμβάνουν μία τραγωδία (*tragedia*), ένα ανάμεικτο δράμα (*opera mista*: 1η πράξη-κωμωδία, ποιμενικό 2η πράξη-δράμα και 3η πράξη-τραγωδία), έξι βασιλικά δράματα (*opere regie* ή *opere reale*), ένα ηρωικό δράμα (*opera heroica*) κι ένα ποιμενικό σενάριο (*pastorale*),¹¹³ αποδεικνύοντας το ενδιαφέρον προς ένα νέο είδος που απέχει αρκετά από τις κωμωδίες της Commedia dell'arte.¹¹⁴

προσχεδιασμένου σχήματος (*Il cavadente*, Ημέρα 12) κι άλλοτε, ο ίδιος τύπος επαναλαμβάνει μια δράση σε όλους τους υπόλοιπους (*Li duo Capitani simili*, Ημέρα 17).

¹¹⁰ Στους πιο γνωστούς θιάσους της Commedia dell'arte, ο κίνδυνος για σκηνικές παραδρομές, δυσαναλογίες και λάθη, ήταν μικρότερος, καθώς γινόταν καλύτερη προετοιμασία τόσο σε ατομικό, όσο και σε ομαδικό επίπεδο. Ακόμη και στις περιπτώσεις βεντετισμού και ανταγωνισμού μεταξύ των ηθοποιών, υπήρχε η ασφαλιστική δικλείδα ασφαλείας των συμβολαίων που έθεταν τους όρους και τα όρια στους ηθοποιούς για την εύρυθμη λειτουργία των θιάσων. Από την άλλη, δεν μπορούμε να ισχυριστούμε με βεβαιότητα πως οι μικρότεροι θιάσοι που προσπαθούσαν να επιβιώσουν χωρίς πάτρωνες και χορηγίες, λειτουργούσαν στην ίδια βάση και λογική.

¹¹¹ Με φράσεις όπως: *si ritira-ritirano*: οπισθοχωρεί – αποσύρεται, *parte-partono-via*: φεύγει, *resta-restono*: παραμένει ή *in questo*:σε συνέχεια, καθορίζονταν οι εισοδοί-έξοδοι, οι παρουσίες-απουσίες κ.ο.κ.

-Testaverde, Annamaria, 2007. *I canovacci della Commedia dell'Arte*, (ed.) Anna Evangelista, Turin, Italy: Einaudi, σσ. xx–xxi.

-Nicoll, (1963α), σ. 24.

-Henke, (2015α), σ. 24.

¹¹² - Alberti, (1996), σ. 259.

- Henke, (2015α), σσ. 21-28.

¹¹³ 1) *Η Τρελή πριγκίπισσα – La forsennata principessa* (41η ημέρα - *tragedia*), 2) *Τα κωμικά, ποιμενικά και τραγικά γεγονότα – Gli Avvenimenti Comici, Pastoralli e Tragici* (42η ημέρα – *opera mista*), 3) *Η Αλβίδα – L' Alvida* (43η ημέρα – *opera regia*), *Η Αθώα Περίδα – L' Innocente Persiana* (45η ημέρα – *opera reale*), *Η Ορσής I, II, III – Dell' Orseida I,II,III* (46η, 47η και 48η ημέρα – *opere reale*, με θέμα από την ελληνική μυθολογία), *Η Τύχη της Φορέστα, Πριγκίπισσας της Μόσχας – La Fortuna di Foresta Prencipessa di Moscovia* (50η ημέρα - *opera regia*), 4) *Ροζάλμπα η Ξελογιάστρα –*

Στα πρώτα σαράντα κωμικά σενάρια, η δράση τοποθετείται στο δημόσιο ανδροκρατούμενο χώρο της πλατείας και του δρόμου, πλασιωμένα από σπίτια και νοικοκυριά με πολλά ανοίγματα και κλίμακες, με εισόδους και εξόδους, ορατές ή και νοητές, αλλά και με πολλά παράθυρα που δημιουργούν νέα επίπεδα θέασης και σκηνικής απόδοσης.¹¹⁵

Αντίθετα, στα δέκα μη κωμικά σενάρια της συλλογής, η δράση απομακρύνεται από τον «μιαρό» αστικό χώρο της πλατείας και του δρόμου και τοποθετείται σε ποικίλους φανταστικούς και ιδεατούς χώρους, φιλοξενώντας επί σκηνής αριστοκρατικές και ποιμενικές φιγούρες, σύμφωνα και με την παράδοση των τραγωδιών και των ποιμενικών δραμάτων του παρελθόντος, και σε μια προσπάθεια αναβάθμισης και εξύψωσης της κοινωνικής και ηθικής υπόστασης των ηθοποιών στην κοινωνία.¹¹⁶

Το στοιχείο εκείνο που δίνει μια ιδιαίτερη αξία στη συλλογή, όπως επισημαίνει στη μελέτη της και η Schmitt, είναι η ποικιλία που υπάρχει σε όλα τα επίπεδα των τρίπρακτων σεναρίων από τις αμέτρητες εισόδους κι εξόδους και τις πολλαπλές σκηνές, μέχρι τα διαφορετικά σκηνικά επίπεδα και μέρη (παράθυρα, πόρτες, πλατεία, δρόμοι), συμπεριλαμβανομένων κι εκείνων που απλά αναφέρονται.¹¹⁷

Σύμφωνα δε με την Günsberg, ο δρόμος – πλατεία με τους οίκους των ηρώων, ο οποίος αποτελεί και το βασικό σκηνικό χώρο των σεναρίων, έχει διττό χαρακτήρα και ρόλο, ενώνοντας την ιδιωτική με τη δημόσια ζωή, το μυστικό με το φανερό, τον τύπο-χαρακτήρα με το κοινό, αναγνωστικό και θεατρικό.¹¹⁸

Οι *tipi fissi* του Scala

Ο Scala, ακολουθώντας την παράδοση της Αυτοσχέδιας Κωμωδίας, θα διατηρήσει το μοντέλο των σταθερών χαρακτήρων-τύπων: δύο vecchi (γέροι), τέσσερις innamorati (ερωτευμένοι) από δύο ζεύγη, ένας Capitano και Servi-zanni (υπηρέτες και από τα δύο φύλα), προσθέτοντας παράλληλα και άλλες φιγούρες με διαφορετικές ιδιότητες, ανάλογα με τις ανάγκες του εκάστοτε σεναρίου, δίνοντας συνάμα με τον τρόπο αυτό υλικό προς εξέταση στον Clubb και τα θεατρογράμματά του (theatergrams).¹¹⁹

Διατηρεί το πατριαρχικό ζεύγος των ηλικιωμένων Pantalone και Dottore, προσθέτοντας επιπλέον φιγούρες γέρων (Cassandro, Tofano και Zانبio), όποτε το απαιτεί το σενάριο. Όσον αφορά τον pedantic-σχολαστικό Dottore των Νόμων και των Γραμμάτων, ο Scala τον παρουσιάζει, άλλοτε ως νομικό κι άλλοτε ως γιατρό ή και φυσιοδίφη. Ο Gratiano του Scala εμφανίζεται σε τριάντα τέσσερα από τα σαράντα σενάρια της συλλογής, καθώς και σ' ένα από τα μη κωμικά σενάρια. Σύμφωνα δε με τον Andrews, ο

Rosalba Incantatrice (44η ημέρα –opera heroica) και 5) *Το μαγικό Δέντρο – L'arbore incantato* (49η ημέρα - pastorale).

¹¹⁴ -Henke, Robert, 2007. «Transporting Tragicomedy: Shakespeare and the Magical Pastoral» στο *Early Modern Tragicomedy*, (eds.) Mukherji Subha, Lyne Raphael, Cambridge: DS Brewer, σσ. 49-50.

¹¹⁵ -Bakhtin, Mikhail, 1981. *The Dialogic Imagination*, (ed.) Michael Holquist, Austin: University of Texas Press.

¹¹⁶ -Tessari, Roberto, 1969. *La Commedia dell'arte nel Seicento: "ndustria" e "arte giocosa" della civiltà barocca*, Florence: Casa Usher.

¹¹⁷ -Schmitt, (2014), σ.62.

¹¹⁸ -Günsberg, Maggie, 1997. *Gender and the Italian Stage: From the Renaissance to the Present Day*, Cambridge University Press, σ.46.

¹¹⁹ Είναι όλα εκείνα τα στοιχεία που σχετίζονται με τους τύπους, τις σχέσεις μεταξύ τους, μα και με τους άλλους χαρακτήρες, τις ενέργειες και τις ομιλίες, καθώς και τους θεματικούς σχεδιασμούς, τα οποία ο Clubb ονομάζει «theatergrams» (θεατρικά διαγράμματα) ή «reshuffleable pieces» (ανακατατάξιμα κομμάτια).

-Müller, Werner, 1996. *Θέατρο του σώματος & Commedia dell' Arte*, (μτφρ: Δ. Μαυρομούστακου), Θεσσαλονίκη: University Studio Press, σ. 111-136.

-Andrews, (2008), σσ. vii και lii.

-Clubb, Louise, George, «The Italian Drama in Shakespeare's Time» στο *Renaissance Drama*, no36/37, 2010, σσ. 3-19.

ιδεατός Pantalone για τον Scala και τη συλλογή του, θα ήταν ο γνωστός Giulio Pasquati¹²⁰ και για τον Gratiano, ο Ludovico dei Bianchi από τους Gelosi.

Όσον αφορά τον τύπο του Caritano, ο Scala τον παρουσιάζει να θεωρεί τον εαυτό του μεγάλο πολεμιστή, ετοιμοπόλεμο ανά πάσα στιγμή, ο οποίος, μόλις απειληθεί η ζωή του, ζαρώνει και υποχωρεί, βρίσκοντας διάφορες δικαιολογίες. Μια από τις πιο χαρακτηριστικές δικαιολογίες, είναι εκείνη που ξεφουρνίζει στο σενάριο *Flavio tradito* (*Ο προδομένος Flavio*, 5η Ημέρα), λέγοντας πως δεν μπορεί αν δεν έχει την άδεια του Άρη, για ν' αποφύγει τη μάχη. Στο προφίλ του Caritano, ο Scala προσθέτει και το στοιχείο του εραστή, προκαλώντας σειρά κωμικών σχολίων και σκηνών. Πιθανότατα, η ιδέα αυτή να προέκυψε από τον φίλο και συνεργάτη του, Francesco Andreini που ως γνωστόν ήταν ο διάσημος Caritano Spravento, ενώ στο παρελθόν υπήρξε και *innamorato*.

Οι ηλικιωμένες γυναίκες σπανίζουν στα σενάρια του Scala με εξαίρεση δύο γυναικείες φιγούρες σε εννέα σενάρια της συλλογής. Από αυτές, η πρώτη φέρει το όνομα Laura κι εμφανίζεται, άλλοτε ως σύζυγος και άλλοτε ως χήρα σε τέσσερα σενάρια, ενώ η δεύτερη, η Pasquale, αντιστοιχεί στην υπηρέτρια της σιενέζικης κωμωδίας *Gli Ingannati* κι εμφανίζεται, άλλοτε ως σύζυγος και άλλοτε ως *ruffiana*¹²¹ και μάγισσα (Ημέρα 1η και 2η). Και στις δύο περιπτώσεις πάντως, αντιπροσωπεύει μια γυναίκα με ελευθεριάζουσες αρχές, η οποία και στερείται σεβασμού κι υπόληψης.

Ο Arlecchino του Scala δεν ανταποκρίνεται διόλου στην αγνή και γοητευτική φιγούρα που έχουμε κατά νου, καθώς παραμένει ακόμη ο τύπος των θεαμάτων του δρόμου. Ο Carocomico προσπάθησε να τον τιθασεύσει και από «*antic zanni*» (χαζό υπηρέτη) του Πλαύτου και του Τερέντιου να τον μεταμορφώσει σε «*astute stratagem*» (ιδιοφυΐα) των υπηρετών που υπάρχουν στις γραπτές κωμωδίες. Συνήθως εμφανίζεται στο πλάι του Caritano και ο πιο πιθανός υποψήφιος για τον Scala, θα ήταν ο γνωστός Tristano Martineli. Παρόλ' αυτά, ο Scala αρ;ο τογw ζαννι, φαίνεται να προτιμά τον τύπο του Burattino¹²² που εμφανίζεται με πολλαπλές ιδιότητες (πανδοχέας, κηπουρός, υπηρέτης, επαίτης κ.λπ.), σε είκοσι ένα από τα πενήντα σενάρια του.

Ακολουθώντας τα χνάρια του Burattino, η υπηρέτρια Franceschina εμφανίζεται σε τριάντα τρία σενάρια της συλλογής και σ' ένα μη κωμικό, ενώ αντίστοιχα, όπως και η Pasquella, υπάρχει κι αυτή στους *Gli Ingannati*, θυμίζοντας όμως περισσότερο καρικατούρα γυναίκας, χωρίς καμία θηλυκότητα. Στα σενάρια του Scala, ασχολείται με διάφορα επαγγέλματα και σε κάποιες περιπτώσεις έχει κι έναν πιο σοβαρό ρόλο.¹²³ Η πιο πιθανή επιλογή για τον συγκεκριμένο τύπο, θα ήταν η ηθοποιός των Gelosi, Silvia Roncagli.

Με τους ερωτευμένους ν' αποτελούν τα βασικά ζεύγη για την εξέλιξη της πλοκής, το ιδανικό κουαρτέτο για τον Scala, όπως άλλωστε αποδεικνύεται κι από τα σενάρια του, θα ήταν οι πρωταγωνιστές των πιο διάσημων θιάσων της εποχής: Orazio, Flavio, Isabella, Flaminia κι ενίοτε και κάποιος Fabrizio που γι' άλλη μια φορά μας οδηγεί στη σιενέζικη κωμωδία. Από τους παραπάνω, ο Orazio εμφανίζεται και στα σαράντα σενάρια και πιθανότατα η φιγούρα να ταυτιζόταν με τον συνάδελφο του Scala, Orazio dei Nobili. Αντίστοιχα, ο τύπος της Isabella, παρέπεμπε στην Isabella Andreini, ενώ για τη φιγούρα της Flaminia¹²⁴ η πιο πιθανή υποψήφια ήταν η Orsola Posmoni, σύζυγος του ηθοποιού Pier Maria Cecchini.

¹²⁰ -Andrews, (2008), σ. xxii.

¹²¹ Ο ρόλος της *ruffiana* εμφανίζεται για πρώτη φορά στην κωμωδία *La Cortigiana* (1525) του Aretino κι έκτοτε υιοθετήθηκε σε αρκετές κωμωδίες, ανάμεσα στις οποίες συγκαταλέγονται και αυτές της κρητικής Αναγέννησης (π.χ. οι *ρουφιάνες* γειτόνισσες Αννέζα και Αρκολιά στον *Κατσούρμπο* του Χορτάση και η *Πετρονέλα* στον *Φορτουνάτο* του Μάρκου-Αντωνίου Φώσκολου).

¹²² Σύμφωνα με τον Andrews, ο ρόλος ανήκε σε κάποιον Carlo ή Carleto, ηθοποιό των Accesi, τον οποίο ο Pier Maria Cecchini (*primo zanni*) σκότωσε σ' έναν καβγά στο Τορίνο υπερασπιζόμενος την τιμή της γυναίκας του.

-Andrews, (2008), σ. xxvii.

¹²³ Όπως στην 9η Ημέρα όπου εμφανίζεται ως νοσοκόμα, εξυψώνοντας κοινωνικά τη φιγούρα της Franceschina.

¹²⁴ Ο συγκεκριμένος στερεοτυπικός χαρακτήρας πήρε τ' όνομά του από τη γνωστή ηθοποιό Barbara Flaminia, γυναίκα του διάσημου ηθοποιού της *Commedia dell'Arte* Alberto Nasetti, γνωστού και ως Zan Ganassa που διέπρεψε ως Arlecchino.

Αξίζει να σχολιαστεί το γεγονός ότι από τα δύο ζεύγη των ερωτευμένων, ο Scala χρησιμοποιεί τα ονόματα της Isabella και του Flavio ως τίτλους σε έξι και τρία σενάρια αντίστοιχα, μια κίνηση που θα μπορούσε να θεωρηθεί ως φόρος τιμής στο ζεύγος Andreini, καθώς ο τύπος της Isabella αντιστοιχεί στη μία και μοναδική Isabella Andreini, ενώ εκείνος του Flavio παραπέμπει στη φιγούρα του ερωτευμένου που υπηρετούσε ο Francesco Andreini, όσο ήταν ακόμη νέος.¹²⁵

¹²⁵ La fortunata Isabella, Le burle d' Isabella, La travagliata Isabella, La gelosa Isabella, Isabella Astrologa, La pazzia di Isabella και La fortuna di Flavio, Flavio finto Negromante, Le disgratie di Flavio. (Βλ. Scala, (1611), σσ. xx-xxi).

IL
TEATRO

delle Fauole rappresentatiue,

OVERO

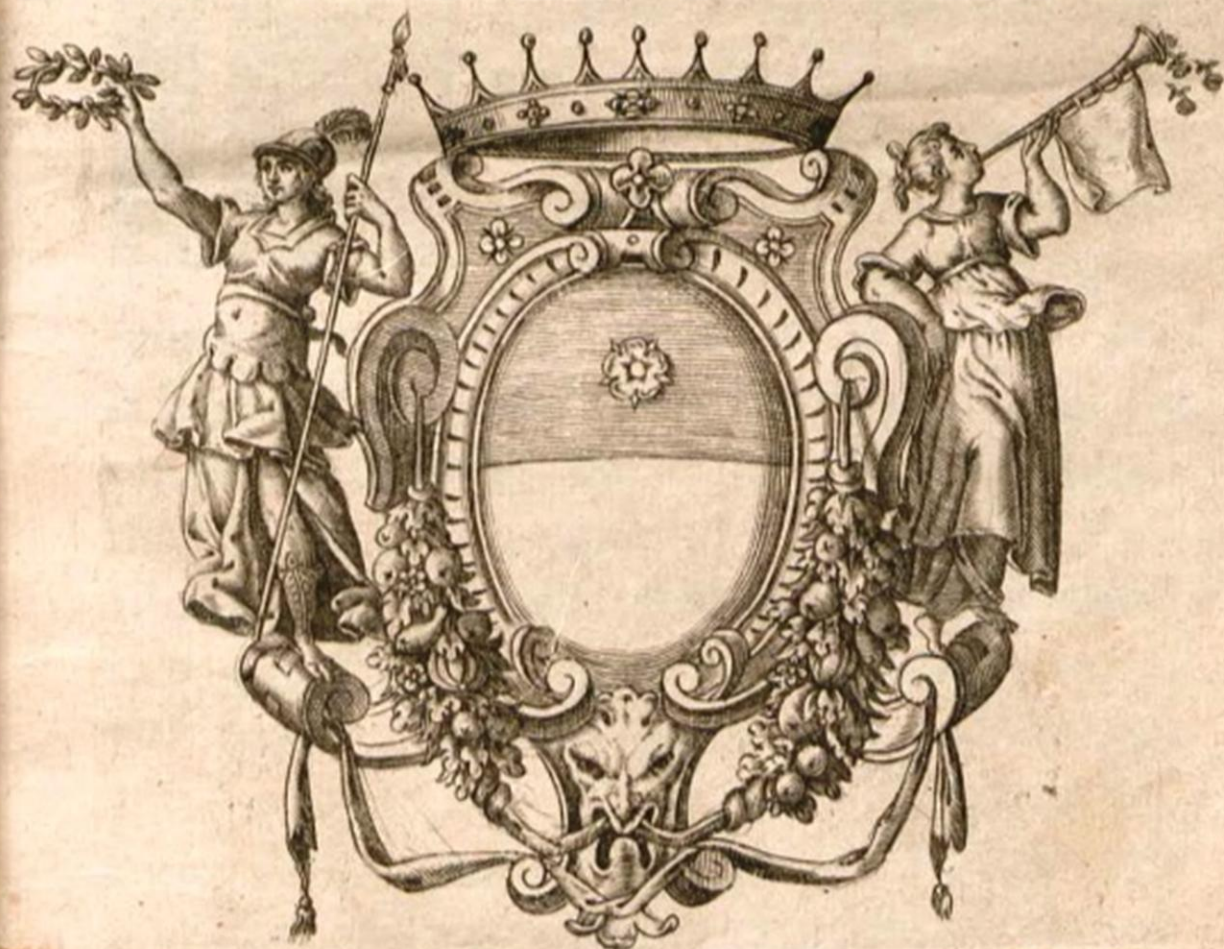
LA RICREATIONE

Comica, Boscareccia, e Tragica:

DIVISA IN CINQVANTA GIORNATE;

Composte da Flaminio Scala detto Flauio Comico
del Sereniss. Sig. Duca di Mantoua.

ALL'ILL. SIG. CONTE FERDINANDO RIARIO
Marchese di Castiglione di Vald'Orcia, & Senatore in Bologna.



IN VENETIA, Appresso Gio: Battista Pulciani. M DC XI.

Con licenza de' Superiori, & Priuilegio.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΚΑΙ ΔΡΑΜΑΤΟΛΟΓΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΩΝ ΣΕΝΑΡΙΩΝ

Li duo Vecchi Gemeli, Il Pedante και La Pazzia d' Isabella

Σχετικά με τα σενάρια

Τα σενάρια που ακολουθούν στην παρούσα εργασία με μετάφραση και δραματολογική προσέγγιση, καθώς και αναφορές σε ιστορικοκοινωνικά στοιχεία της εποχής, αποτελούν μια πρώτη προσπάθεια μελέτης κι έρευνας της συλλογής από έλληνα ερευνητή, παρά το γεγονός ότι συνιστούν πολύ μικρό δείγμα, εάν λάβει κανείς υπόψη το συνολικό αριθμό των σεναρίων του Scala.

Μια πρώτη σκέψη σχετικά με την επιλογή τους, ήταν η μελέτη της εξέλιξης του *carosómico* στη διάρκεια των σαράντα ημερών, εξέλιξη αντίστοιχη με τα σαράντα κωμικά σενάρια της συλλογής. Μια δεύτερη σκέψη, ήταν να επιλεχθούν σενάρια που προκάλεσαν αίσθηση με την έκδοσή τους ή απασχόλησαν, κατά κάποιον τρόπο, την κοινή γνώμη, ενώ μια τελευταία σκέψη, ήταν ν' αναζητηθούν σενάρια που σχετιζόνταν με πραγματικά γεγονότα της ζωής του Scala ή κάποιων συνεργατών του, καθώς και σενάρια που έθιγαν σημαντικά ζητήματα της εποχής.

Πράγματι, το πρώτο σενάριο της μελέτης αποτελεί και το πρώτο της συλλογής του Scala, το δεύτερο παρουσιάζει αρκετά προβλήματα στη δομή και την πλοκή του, παρά το γεγονός ότι ανήκει στην 31η Ημέρα της συλλογής και το τελευταίο απασχόλησε αρκετά την κοινή γνώμη με την ομώνυμη, αλλά αρκετά παραλλαγμένη παράστασή του, λίγα χρόνια πριν την έκδοση της συλλογής. Όσον αφορά δε τη θεματική τους, και τα τρία σενάρια καταπιάνονται με ζητήματα που απασχολούσαν την τότε κοινωνία, όπως η τρέλα ή υποκρισία, τα ελευθεριάζοντα ήθη, η πειρατεία, τα σκλαβοπάζαρα της Ανατολής, η αλλαξοπιστία κ.ο.κ.. Πάνω απ' όλα όμως, τα συγκεκριμένα σενάρια δίνουν τη δυνατότητα έρευνας σε πολλαπλά επίπεδα, καθώς χαρακτηρίζονται από ποικιλομορφία σε θεματικό, δομικό, υφολογικό, δραματικό, και σκηνικό επίπεδο.

Τα τρία ιταλικά κείμενα έχουν μεταφερθεί αυτολεξεί από τη συλλογή του 1611 με ιδιόμορφα γράμματα και σύμβολα, αποτυπώνοντας έτσι την καλλιγραφία της εποχής και διατηρώντας παράλληλα και το ύφος γραφής του *carosómico*. Λέξεις και φράσεις ιδιότυπες της Αναγέννησης, αλλά και του Μεσαίωνα, επεξηγούνται και προσεγγίζονται ετυμολογικά στις παραπομπές της ελληνικής μετάφρασης, όπου υπάρχουν και οι αντίστοιχοι σύνδεσμοι για επαλήθευση και περαιτέρω μελέτη.

Αντίστοιχα, οι μεταφράσεις των πρωτότυπων σεναρίων είναι όσο το δυνατόν πιστότερες, διαφυλάσσοντας τη δομή, τη σύνταξη και το ύφος του συγγραφέα τους. Εξού και η αποσπασματική και ασύντακτη μορφή τους ενίοτε, καθώς το σενάριο δεν αποτελεί ολοκληρωμένο θεατρικό κείμενο, αλλά δραματικό σκελετό μιας ιστορίας που αποδίδεται με ελλειμματικό και τηλεγραφικό τρόπο. Ακόμη και στην περίπτωση του Scala, όπου τα σενάρια του είναι σαφώς πιο εκτενή και προσεγμένα υφολογικά και νοηματικά, υπάρχουν χωρία ασύντακτα και ελλειμματικά που απαιτούν την προσθήκη βοηθητικών λέξεων ή και φράσεων εντός παρενθέσεων.

Σε ανάλογο πλαίσιο κινείται και ο ευθύς λόγος που χρησιμοποιείται συχνά από τον Scala και αποδίδεται με τη χρήση του ονόματος του ομιλητή και την αντίστοιχη φράση με τη χρήση άνω και κάτω τελείας. Τέλος, τα ομιλούντα πρόσωπα της κάθε σκηνής, αναφέρονται στ' αριστερά του σεναρίου μαζί μ' εκείνα που βρίσκονται και δρουν την ίδια στιγμή επί σκηνής. Παρά την ελλειπτική εικόνα του κειμένου ωστόσο, γίνεται σαφές στον αναγνώστη-θεατή, από τις επαρκείς σκηνικές οδηγίες που παραθέτει ο Scala, το πιο πρόσωπο μιλάει και το τι συμβαίνει επί ή εκτός σκηνής.

DEL
THEATRO

Delle Fauole Rappresentatiue, ouero

Ricreatione Comica,

BOSCARECCIA, E TRAGICA.

GIORNATA PRIMA

Li duo Vecchi Gemelli Comedia

ARGOMENTO



Vrono già in Venetia duo fratelli gemelli nomati l'vno Pantalone de' Bifognoſi, ilquale hebbe vn figlio Flauio nominato; e l' altro Tofano Bifognoſi, ilquale parimente hebbe vn figlio Oratio chiamato. Erano quei duo fratelli mercanti ricchiſſimi, e negotiauano con Naui per Soria, & per l'altre parti di Leuante. Auuenne,che eſſendo li duo fratelli ſopra d'vna Naue per Aleſſandria d'Egitto, furono da Corſari fatti ſchiaui, e ventuti in terra, ad vn Mercante turco il quale alla volta di Perſia conduce: Rimaſero i figli Flauio, & Oratio di età di 12. anni ogn' vno d'eſſi, al gouerno delle loro madri; e per gran diligenza che ſi poteſſero vfare mai non poterono de' Padri loro hauer noua alcuna: la onde preſero per partito di leuarſi dalla patria, & attendere alla mercatura, & al negotio, in Fiorenza, e coſi ſtandoſene ſoprauenne loro il contagio, nel quale delle madri loro priui rimaſero; per la qual coſa ceſſato il male à Fiorenza ſi traſeſero, per la quale andata, e fuora d'ogni loro ſperanza hebbero nuoua di Soria, come vn ricco mercante Armeno, haueua in Perſia riſcattato duo ſchiaui fratelli, e che li conduceua à Fiorenza hauendo il detto mercante in detta città trattare delli ſuoi negotij. Capitò finalmente il detto mercante Armeno, co' ſudetti ſchiaui, i quali dopo molti gratioſi auuenimenti cagionati per loro gran ſimiglianza riconoſcono i propri figli, i quali con due belliffime vedoue ſ'accompagnano, eco i padri loro viuono poi vita lieta, e contenta.

Li duo Vecchi Gemeli

Perfonaggi della Comedia

*Flauio, &
Oratio fratelli cugini
Francefchina
Pedrolino ferui*

Paſquella vecchia ruffiana

Iſabella Vedoua nobile

*Gratiano Dottore
Flaminia Vedoua figlia*

*Capitano Spauento
Arlecchino feruo*

*Hibrahim mercante Armeno, e Chriſtiano,
Ramadan ſchiauo, detto poi Pantalone de' Biſognoſi,
Muſtaffà ſchiauo detto poi Toſano Biſognoſi, fratello ſimile.*

Robbe per la Comedia

*Duo abiti ſimili da ſchiavi per li
duo Vecchi gemeli
Maſchere, e berbe ſimili per li duo
Vecchi gemeli
Habito ricco per lo mercante Armeno*

*Vna lettera ſcritta
Vn baſtone da baſtonare
Arme per Pedrolino, e per Arlecchino
Vna diffida ſcritta*

FIORENZA

ATTO PRIMO.

- Oratio** Vien leggendo vna lettera, e mentre legge, batte à cafa in quello veftito con
Pedrolino feltro, e ftiali decendo à Oratio come Flauio vuole andar' in Villa; Oratio che v' è altro che fare in quello
- Flauio** veftendosi da campagna per andar' in Villa; Oratio dice che bifogna, che vno di loro vada fubito à Pifa, & à Liorno, dicento come de Venetia hà ricento vna lettera, per la quale viene auifato da vn fuo amico, come in Fiorenza deurà comparire frà vn mefe, vn mercante Armeno nomato Hibrahim, ilquale conduce feco duo Fratelli fchiaui rifcattati in Perfia di mano de' Turchi, e che hormai debbe effer gionto à Liorno effendo arriuata vna Naue, che viene di Soria, e che mandino a dire alla compagnia delle donne, e de gli huomini, che non poſſono andare, Pedr. Ji difperà per non poter' andar' in Villa à mangiare, Oratio và per metter' all' ordine volendoji partire il feguente giorno per Pifa: Flauio in cafa à fpogliarfi. Ped. rimane in quello
- Ifabella ved.** alla fineſtra motteggiando con Pedr. fopra del loro andare in Villa, e come i fuoi Padroni hauranno bel tempo con quelle cortigiane; Ped. per darli martello, dice che Flauio non vi vuole andare per rifpetto del la fua innamorata la quale þ gelofia di molt' altre, che fono innamorate di Flauio nō(non) hà voluto andarui: & entra dicendo s'io ſtò male, tu ftai peggio di me: Ifab. difcorre intorno l' amor fuo, e crudeltà di Flauio, e di voler' con la prima occaſione ſcoprirli l' amor fuo, di nouo in quello
- Paſquella vec.** ruffiana, e maliarda ignorante, faluta Ifab. chiedendole la cagione del fuo dolore, ella come viue innamorata di Flauio, il quale ama vna cortigiana, e che feco uoleua andare in Villa: Paſquella le promette con l'arte fua di farla riamar da Flauio, e che non anderà più in Villa, Ifab. le dona alcuni dinari promettendole molt' altre cofe ancora, e tutta conſolata Ji ritira: Paſquella dif. l'altre fua, e delle molte aſtutie con le quali campa la uita fua, in quello
- Oratio** dicendo hauer' inteſo, che gli fchiaui fono arriuati in Liorno, & che, non potranno ſtare ad arriuare in Fiorenza: uede Paſquella, dallaqua le intende hauer parlato à Flaminia dell' amor fuo, e d' hauerla trouata più crudele che mai: e come à lei da l' animo con gli incanti fuoi di farlo riamare: effendo cofa impoſſibile che una Vedoua poſſa fjar' fenza marito: in quello
- Flaminia** che dalla feneftra hà inteſo il tutto uien fuora ingiuriando Paſquella e chiamandola ſtrega; Paſquella fenza dir' altro ſe ne fugge in cafa fua, Flaminia riprende Oratio che la uada menando per bocca di quella ſcelerata vecchia, e che confidi ne i burgiardi incanteſmi fuoi; e che péfandoji di far bene, fà il fuo male, & adirata entra: Oratio Ji lamenta, poi dice ricordafi come Pedr. gli hà più uolte detto, che Paſquella è vna ſcelerata uecchia, e che lo ingannar. in quello
- Pedrolino** intedendo quanto ha paſſato Oratio con Flam. e Paſquella, dice hauer ſoſpetto che Flaminia fia innamorata del Cap. Spauento. ma che uol chiarifene, & aiutarlo in quello

- Gratiano** Padre di Flam. arriua. Pedr. subito manda uia Oratio, dicendo lasciate fare à me: poi salutando il Dottore li domanda se è uero, che egli dia Flam. sua figlia per moglie al Cap. come si dice: Grat. che non è uero. Ped. gli propone Oratio, Grat. sospira dicendo amar' Francechina sua ferua, e che uederà di rifoluerlo in bene: in quello
- Flaminia** alla fenestra chiama con gran fretta suo padre, che uada in casa a dar'aiuto, a chi n'ha di bisogno, Grat. dicendo a Ped. che si riuedranno entra in casa. Ped. effendo anch' egli innamorato di Francechina, dice uoler fa re una burla à Grat. suo riuale: in quello
- Isabella** dimanda à Pedrolino se Flauio ha fatto pace con la sua Dama, e se anderanno in Villa: Ped. che la pace è fatta, e che anderanno: Isab. sorridendo dice che s'ella uorrà non si farà la pace, non andranno in Villa, e se non farà riamata da Flauio che egli s'inspirerà insieme con Pedr. e che sa quello, che ha in manica & entra: Pedr. riman confuso per quelle parole in quello
- Cap. Spau. Arlecchino** vien raccontando l'amor che porta à Flaminia. Arlecc. dice hauer sospeto, che ella sia innamorata d' altra persona : Cap. che non può effere effend' egli huomo tanto perfetto raccontando la sua bellezza, forza, & valore : Ped. dice al Cap. come Oratio suo padrone piglia dormiranno insieme: Cap. in collera minaccia di uoler' ammazzare Oratio se la piglia, e brauandosi parte con Arlecc. Ped. ride, in quello
- Francechina** di casa piangendo. Ped. si ritira, batte à casa Paquella
- Paquella** intende da Francechina esserli stata rubata una pezza di teladi braccia seffanta, e perche se le raccomanda promette far' gliela trouare, la manda nella sua camera terrena, dicendole, che colà l'aspetti fin tanto che ella uada a pigliar' alcune cose, che le bisognano di sopra al granaio, & entrano, Ped. si ride di Francec. e di Paquella, e come lor farebbe vna burla, in quello
- Gratiano** ridendosi che Flaminia lo chiamò perche desse aiuto alla cagnolina, che voleua fare i cagnolin: Ped. subito dice à Grat. come Francec. è in casa di Paquella, perche le faccia ritrouare certa tela, che gli è stata rubata, in quello
- Paquella** di dentro fa lo congiuro bugiardo per trouar la tela facendo dire
- Francechina** alcune parole à Francesc. Ped. dice à Grat. che gli vuol far goder Francec. con bell' inganno, gli ordina, che aspetti, che Francec. sia fuori di casa, e che dopo uada da Paquella, e dica d'esser quello che ha rubata la tela per scherzo, ma che la uuol rendere à lei propria: e come li suoi incanti l' hanno astretto a uenire a confessare il furto, e che la vecchia chiami Francec. alla quale dica poi hauer' trouata quella inuentione per hauer comodità di ragionar seco promettendole di comperarle altrettanta tela. Grat. si contenta: sentono uenir le donne si vitirano.
- Paquella** dice à Francec. che bisogna la sera rifar l' incantesimo nelquale ui bisogna vn fiasco d'olio d' oliua, & uno d'aceto forte, Franc. che li porterà, e uia. Paquella rimane: in quello
- Gratiano** se le appresenta innanzi disendole, che sforzato da suoi incantesimi è venuto à palesare il furto della tela, dicendo esser lui stato il ladro. Paquella si marauiglia di ciò sapendo ella

non faper far' nulla d'incanti, comincia à tremare, Grat. gridādo dice chiamala, chiamala. Pafq. fugge in cafa. Grat. dietro gridando chiamala. Ped. fubito chiama Francef.

Francefchina intende da Ped. come in cafa Pafquella è entrato uno, ilquale cōfessa effere ſtato il ladro della tela, e che uada ad aiutar à Pafquella à pigliar' il ladro, condurlo alla giuſtittia.

Gratiano Franc.entra. Ped. rimane fente che dentro fanno romore col ladro in quello
Pafquela

Francefchina tengono Grat. per le braccia chamandolo ladro, e li danno di buone pugna. Grat. fugge, le donne dietro. Ped. ride, e via, *e finisce l' Atto primo.*

ATTO SECONDO.

Hibrahim Mercante Armeno con Ramadan fuo fchiauo, ilquale dice al fuo padrone di farli hauere
Ramadan in breue il fuo rifcatto, e d'auuātaggio per l' infinite cortefie da lui riceute inſieme con fuo fratello Mustaffà: Hibrahim, che ſe hanno da far coſa alcuna in Fiorenza ſi ſpediſchino, perche frà duo giorni vuol partir' col Procaccio per Venetia, e via. Ramadan rimane lodando la gentilezza del mercante Armeno in quello

Flauio con una lettera per mandarla in Villa à fuoi compagni, che lo ſtanno aſpettando, e vedendo lo fchiano li fà elemofina pregandolo, che uoglia portar' quella lettera ad vn Tanaioło nominato Sandrino da Norcia, in mercato vecchio, e che fubito la porti alla ſua Villa: Schiauo che farà il ſeruigio via. Flauio rimane in quello

Francefchina allegra per hauer trouata la tela, Flauio le domanda di Ped. ella che non ſà dou'ei ſi ſia, in quello

Pedrolino ridendoſi della burla fatta à Grat. Frances. il fimile, & entra in cafa Ped. dice à Flauio come Ifab. gli hà detto ella effere ſtata cagione, che non ſi uadi in Villa, e che ſe Flauio non ſi rifoluerà d'amarla, che lo farà ſpiritare inſieme con lui, Flauio ſe ne burla, in quello

Oratio arriua, e da Ped. intende hauer dato ad intendere al Cap. come egli, ſpoſa Flam. per burlarlo, e com' egli incollera lo uà cercando per far quiftione ſeco. effi ſe ne ridono, in quello

Ifabella alla feneſtra: Flauio ſalutandola le domanda come ſi preſto haue appreſa l'arte magica, minacciando di uoler fare ſpiritare chi non l'ama: ella dice d'hauer detto coſi à Pedr. per ifcherzo, lo prega ad amarla, & prenderla per moglie effend' ella ſua pari com'ei ſà: Flauio le dice, che in breue potrebbe uenire che farebbe cagione della loro commune allegrezza. Ifabella che non lo intende, Oratio ſe ne maraviglia, dicendole, che ſapend' ella di magia dourebbe ſapere il tutto; & anco aiutarlo nel l'amor fuo con Flam. e far ch' ella non gli ſia coſi crudele: che egli promette d'aiutar lei nell'amor fuo con fuo fratello. Ifabella che farà ogni fforzo, in quello

- Mustaffà** schiauo fratello di Ramadan, domanda elemofina. Ped. che ogni uno si guardi la borsa. Flauio credendo quello à cui dette la lettera per la grā simiglianza, li domanda se portò la lettera à Sadrino Tanaioło, Schiauo non saper quello, che si dica, e di non hauer mai alter uolte parlato seco. Ped. lo scaccia uia, in quello
- Ramadā** schiauo fratello di Muštaffà vede Flauio, alquale dice hauer data la lettera à quel Sandrino Zanaioło, Flauio lo priglia per imbiaco, e si parte con Oratio, e rimane Ped. solo, in quello
- Isabella** dalla fenestra interroga Ped. sopra quelle parole detteli da Flauio, che in breue potrebbe venire chi farebbe cagione della loro commune allegrezza in quello
- Pafquela** alla fenestra ità à sentire il tutto. Ped. racconta ad Isabella come uenti anni sono, furono fatti schiaui il padre di Flauio, & il padre d' Oratio, iquali erano fratelli, e come mai non ne poterono hauer nuoua alcuna, per la qual cosa i giouani si risoluerono d' abbandonar la patria di Venetia, e di uenire ad habitare in Florenza, e come Oratio ha riceuto una lettera di Venetia, da un suo amico, ilquale lo auuisa come frà un mese capiterà in Florenza un mercante Armeno nomato Hibrahim, il quale in Persia ha riscattato duo fratelli Venitiani, che erano schiaui di Turchi, e che questo è quello, che uoleua dir Flauio sperando, che uno di quelli sia suo padre, senza del quale non piglierebbe mai moglie il quale si chiama Pantalone de' Bisognosi Venitiano: Pafquella si rallegra à quelle parole, e si ritira; in quello
- Flaminia** alla fenestra saluta Isabella; la quale inuita Flaminia andar' à spasso in casa sua; ella che senza licenza del padre non può; in quello
- Gratiano** arriva, e da Isabella uien pregato a mandare Flam. da lei. Grat. che la manderà. Flam. si ritira: & il simile fa Isabella. Grat. dice à Pedr. che quella inuentione fù cattua per lui. Ped. dice come Francef. hà ritrouata la tela, che era nascosta in casa: poi l'eforta à dar Flam. à Oratio, e non al Cap. come si dice. Grat. dice non offer uero, in quello
- Capitano Arlecchino** in collera, che non troua Oratio, vede Grat. il quale gli dice, che si rimanga di nominar Flam. sua figlia, perche non gliela vuol dare. Cap. braua, dicendo saper che la vuol dare à Oratio, e ch'egli ammazzerà Oratio, e tutti quelli, che dependeranno da lui. Arlecc. braua anch'egli. Ped. li dà un schiaffo. Cap. caccia mano, tutti fuggon, ed egli dietro.
- Pafquela** d' haver pensato di guadagnar da uiuere per un mese, per le parole intese da Pedr. e di uoler dare ad intendere à Isab. di saper il segreto di Flauio, accioch' ella le habbia più fede; in quello
- Ramadā** schiavo arriua, Pafquella uedendolo si risolue uoler si seruir dell'opra sua, l'accarezza, li fa elemofina, dicendoli volerli far guadagnare meza dozzena di scuti solamente à seruirli di parole. Schiavo si contenta. Ella gli dice uoler' che egli si finga il padre d' un giouane innamorato d'una donna, ilquale è schiavo come egli, e che stia ritirato in disparte, e nõ comparisca mai se non sentirà dire il nome di quell tal padre schiauo, perche ella vuol mostrare di farlo uenire con i suoi incanti da lontana parte. e quì auuertita Pafquella di non nominarli il nome del padre. Schiauo si contenta. ella lo fa ritirare in disparte, e per strada: poi batte da Isabella.
- Pedrolino** vede Pafquella si ritira incamuffato per uedere ciò che ella vuol fare. in quello

- Ifabella** fuori accarezza Paſquella, la quale ſi moſtra adirata con Flam. perche non la tiene per nulla: ma che à lei ſta di farla contenta. Iſab. ſi rallegra, che ella poſſa contentarla. Paſquella li dice ſaper il ſegreto di Flauio meglio di lei, e che per ſeruirlo le vuol far ſaper con l'arte ſua, ſe il padre di Flauio è viuo, e ſe ſarſ viuo volerlo far comparire alla ſua preſenza. Iſab. la prega à farlo. Paſquella finge di guardare un ſuo libretto bugiardo, e di mormorare alcune magiche parole; in quello
- Pedrolino** in diſparte ſe ride della balordaggine della Vecchia, e ſtà à uedere, in quello Paſquella ſi riſolue di chiamare il padre di Flauio, & ad alta uoce dice, Pantalone de Biſognoſi comparifchi hor hora quà da me; in quello
- Ramadā** ſchiauo ſentendoſi chiamar per lo ſuo uero nome, ſi merauiglia, poi ſubito comparſo dice, ſon quà, io ſon Pantalone de' Biſognoſi. Ped. ſi merauiglia. Iſab. il ſimile in quello, e ſubito
- Mustaffà** ſchiauo, e fratello di Ramadan. ſubito dice, ſon quà anch' io ſuo fratello. Paſquella gli crede ſpiriti da ſenno. Iſab. il ſimile, & ogn' una fugge in caſa ſua: gli Schiaui uanno attorno a Pedr. ilquale credendoli diauoli ſe ne fugge tutto impaurito. Schiaui dietro, e *finiſce l' Atto ſecondo.*

ATTO TERZO.

- Flauio** Ridendoſi con Oratio di Ped. ilqual dice, che quello Schiauo, alquale egli dette la lettera è vn diauolo. Pedr. dice eſſer vero, e di più dice Iſab. e Paſquella eſſer due Stregbe incantatrici; e che nō ſenza a cagione diſſe quelle parole di farli ſpiritare; e qui racconta come Paſquella hà fatto comparire quelli duo Vecchi ſchiaui ; eſſi ſi merauigliano, e che vogliono parlar con Paſquella; in quello
- Capitano** arriua, e brauando dice à Oratio, che rimanga d' importunar Flam. per che ella al diſpetto di ſuo padre ſarà ſua moglie; in quello
- Arlecchino** per vendicarſi dello ſchiaffo riceuuto da Ped. lo vede, e li dà delle baſtonate, tutti cacciano mano all'armi, e facendo quiſtione uanno tutti per iſtrada.
- Gratiano** ſi riſolue di uoler dar Flam. per moglie ad Oratio per leuarsi di tanto faſtidio, & per poter hauer qualche contento con Franceſchina, batte
- Franceſchina** fuori, laquale ſi ſcuſa con Grat. di quello che trà di loro ſucceſſe. Grat. fà ſeco all'amore, in quello
- Iſabella** alla fineſtra di nuouo prega Grat. à mandarle Flam. e uien fuori. Grat. la chiama.
- Flaminia** fuori, vā con Iſabella in caſa ſua. Grat. ricerca Franc. d'andar ſeco in caſa ſua à godersi; in quello arriua il Cap. eſſi fuggono.
- Capitano** hauendo ſcritta una diſfida contra Flauio, & Oratio la legge ad Arlec.
Arlecchino acciò che a loro la porti, & in quello, che la vuol leggere, arriuano

- Ramadan & Mustaffà** Schiaui, e fratelli Jimili: e ftanno à fentire quello, che vuol leggere il Cap. il quale leggendo dice. Io il Cap. Spauento da Valle Inferna, diffido te, Flauio, e te Oratio, Bifognofi, à combattere a fpada, e pugnale in camicia fuori della porta al prato; in quello
- Ramadā** Ji fà innanzi, dicendo al Cap. che quelli giouani nominati in quella diffida fono fuoi figlioli, e che fono huomini da rifponderli. Cap. in collera gli uuol dare: in quello
- Mustaffà** Jalta fuori con una ftanga. Cap. & Arlec. li credono duo fpiriti, dicendo che non combattono con diauoli, e uia. I Vecchi Ji rallegrano d' hauer fentito nominar i loro figlioli, uanno per trouare il loro mercante Armeno per intender di queſto negotio: e uanno l'uno per vna ſtrada, e l' altro per l' altra, e uia.
- Paſquella** tutta impaurita Ji rifolue di uiuer da donna da benne, e di non attender più, ne alle ftregherie, nè à i ruffianeſmi, poiche fono tutte opere diaboliche, ftimando, che quelli duo che li comparirono innanzi Ji eno duo diauoli per ifpauentarla, in quello
- Iſabella** hauendo dalla fineſtra ueduta Paſquella uien fuori con Flam. & afficurata Paſquella da Flam. Iſabella domanda del Jeguito di quelli ſchiaui, che comparuero; Paſquella, che non sà s' erano fpiriti, ò corpi humani, in quello arriuanò li duo Schiaui.
- Ramadane Mustaffà** Schiaui, e fratelli Jimili arriuanò, le donne Ji ſpauentano: & effi con bel mode le afficurano, dicendo non effer diauoli. Paſquella afficurata, e ftando in mezo à Flam. & à Iſabella gli effaminando dell effer loro, & alli loro nomi, e cognomi conoſcequelli effer i Padri d' Oratio, e di Flauio, conoſciutoli dice loro, che coſa pagherebbono à ritrouare i propri figli. Schiaui che pagherebbono affai. Paſquella dice loro, che facciano carezze à quelle due gentildonne Vedoue, per mezo delle quali farā no felici. Schiaui baciano le mani alle giouani, honorandole d' inchini, e di sì fatti modi d' honorare. alla fine Paſquella ordina che le dōne mandino i Vecchi in caſa Flam. & Iſab. Schiaui entrano in caſa d' Iſabella; Poi le donne rimangono à conſiglio, e qui Iſabella fà che Flam. pigli Oratio per ſuo marito, Paſquella allegra le manda in caſa à refitiare i Vecchi, dicendo, che laſcino fare à lei del reſtante. Paſquella rimane, in quello
- Pedrolino** Tutto carico d'armi per uendicarſi delle baſtonate riceute da Arlec. Paſquella lo manda à cercar di Flauio, e d' Oratio per coſa di grande importanza. Ped. la prega aiutarlo à far le ſue uendette contra Arlec. e uia. Paſquella rimane, in quello
- Oratio Flavio** con Flauio Ji ridono della beſtialità del Cap. vedono Paſquella, e da lei intendono effer uenuto il giorno delle loro allegrezze, e de' loro contenti, dicendo à Flauio, che Iſab. li vuol parlare di coſa di grandiffima importanza. Giouani Ji rallegrano, e fanno battere.
- Iſabella** Fuora dice à Flauio, che ſe lui vuole effer ſuo marito, che gli vuol donare la più cara coſa c' habbia al mondo, & à Oratio ſuo fratello due delle più care coſe, ch' egli defidera al mondo: i Giouani pieni d'allegrezza Ji contentano d'ogni coſa, Iſabella vā in caſa, e conduce fuori Flaminia.
- Flaminia** fuori, Iſabella la conſegna à Oratio per ſua moglie, il quale dimoſtra d' hauer gran contento, fatto ciò Iſa. ritorna in caſa, e conduce fuori li duo ſchiaui.
- Iſabella Ramadā** conduce fuori li duo ſchiaui, & à Flauio riuolto dice, eccouì la più cara coſa c' hauete al mondo moſtrandoli Pantalone ſuo padre, & Oratio Tofano ſuo Padre, e qui

- Mustaffà** padri, e figli si riconoscono insieme abbracciandosi l' un l' altro, e facendo grande allegrezze, in quello
- Hibrahim** armeno arriua e, da gli schiaui suoi intende come hanno ritrouati li figli loro mercanti ricchissimi, e che qui in Fiorenza lo soddisfaranno d'ogni qualunque cosa ch' egli habbia hauer da loro: Hibrahim si rallegra con essi loro: i Vecchi pregan i giouani à sposar le due Vedoue, essi che sono contentissimi, & ogn' uno tocca la mano alla sua, in quello
- Gratiano** si merauiglia à veder tante persone innanzi à casa sua, Oratio sotto breue giro di parole li dice tutto l'auuenimento de i Vecchi padre, e delle nozze contratte, Grat. si contenta & accarezza Pant. e Tofano fratelli marauigliandosi della gran simiglianza ch' è trà li loro. in quello
- Francechina** si rallegra dell' arriuo de i Vecchi fratelli fa loro riverenza; in quello
- Capitano** tutto armato con Arlecc. parimente, subito veduto Grati. li dice Flaminia esser sua moglie, Oratio li dice, che pensi in altro, perch' ella di già è stata sposata da lui, e che quelli che egli credeua diauoli, sono i padri loro, Capi. si placa, saluta Pant. e Tofano rimanendo stupido della gran simiglianza che è in quei duo Vecchi fratelli; in quello
- Pedrolino** tutto armato arriua vede Arlecc. subito l' affalta mettendo mano all' armi, Arlecc. il medesimo. Tutti mettono di mezo, e li fanno far pace: poi trattano di maritar Francef. Ped. la vuole, Arlecc. il simile, e qui di nuouo mettono mano all' armi, il Cap. mette di mezo esortandoli à stare al detto, & alla eletione di France. i serui si contentano, Francef. piglia Ped. così, Oratio sposa Flaminia, Flauio Isabella, & Ped. Francechina, & Flauio, & Oratio accettano in casa loro Pasquella fino alla sua morte per hauerli fatto trouare i Padri, e per che lasci d' esercitar più incanti, e truffarie, *e finisce la comedia dei duò Vecchi gemelli;*

ΑΠΟ ΤΟ

ΘΕΑΤΡΟ

Των Μύθων¹²⁶ για Παράσταση, συγκεκριμένα

Ψυχαγωγία Κωμική,

ΠΟΙΜΕΝΙΚΗ ΚΑΙ ΤΡΑΓΙΚΗ

ΗΜΕΡΑ ΠΡΩΤΗ

Οι δύο δίδυμοι γέροι Κωμωδία

ΥΠΟΘΕΣΗ¹²⁷



ταν κάποτε στη Βενετία δύο δίδυμοι αδελφοί, ο ένας ονομαζόταν Pantalone de' Bisognosi, ο οποίος είχε κι έναν γιο ονόματι Flavio, και ο άλλος ονομαζόταν Tofano Bisognosi¹²⁸ που αντίστοιχα είχε ένα γιο ονόματι Oratio. Αυτοί οι δύο αδελφοί ήταν πολύ πλούσιοι έμποροι και διαπραγματεύονταν με πλοία στη Συρία και σ' άλλα μέρη της Ανατολής.¹²⁹ Συνέβη, όταν τα δύο αδέρφια ήταν σ' ένα πλοίο με προορισμό την Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου, να πιαστούν όμηροι από

¹²⁶ Η λέξη favole προέρχεται από τη λατινική fabula και στα ελληνικά μεταφράζεται ως φανταστική ιστορία ή διήγηση και μύθος.

- Santoli Vittorio, F. Ber., 1932. «Enciclopedia Italiana» στη Διαδικτυακή πλατφόρμα του Istituto dell' Enciclopedia Italiana Treccani La cultura italiana: http://www.treccani.it/enciclopedia/favola_%28Enciclopedia-Italiana%29, όπως εμφανιζόταν στις 13/03/2017.

- Διαδικτυακή πλατφόρμα της Πύλης για την ελληνική γλώσσα και τη γλωσσική εκπαίδευση: http://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/search.html?lq=%CE%BC%CF%8D%CE%B8%CE%BF%CF%82&dq, όπως εμφανιζόταν στις 13/03/2017.

¹²⁷ Η ιστορία εξελίσσεται σε μια γειτονιά της Φλωρεντίας (Firenza) με τέσσερα σπίτια που ορίζουν ταυτόχρονα και τις οικογένειες των βασικών τύπων του σεναρίου, ακολουθώντας τις τέσσερις ομάδες της διανομής. Συγκεκριμένα, στην πρώτη οικία μένουν ο Flavio και ο Oratio με τους υπηρέτες τους Franceschina και Pedrolino, στη δεύτερη η Isabella, στην τρίτη ο Graziano και η κόρη του Flaminia και στην τέταρτη η Pasquella. Το σκηνικό, βασιζόμενο στις σκηνικές πρακτικές της Αναγέννησης και της προοπτικής του Ιταλού αρχιτέκτονα Serlio, θα έχει παράθυρα και πόρτες, δημιουργώντας εισόδους κι εξόδους, καθώς και ευκαιρίες για σκηνές σε άλλα επίπεδα. Στην υπόθεση που προηγείται του σεναρίου, εξιστορείται η προϊστορία των Βενετών εμπόρων, μέχρι και το δραματικό παρόν, όπου ένα νέα στοιχείο (το γράμμα από τη Βενετία) ανατρέπει τα δεδομένα της αφήγησης και κινεί τη δράση. Η σκηνική παρουσία των ηρώων οριοθετείται στην πλατεία, έξω από τις οικίες, αλλά και στα παράθυρα, εκεί απ' όπου οι γυναικείες φιγούρες συνομιλούν με τους περαστικούς, κρυφακούν (συνεχίζοντας τη θεατρική παράδοση των ωτακουστών) ή παρακολουθούν τα όσα συμβαίνουν στο δρόμο.

- Nicoll, (1976), σσ. 122-124.

- Katritzky, (2006), σ. 182.

¹²⁸ Σύμφωνα με την παράδοση της Commedia dell' arte, ο Pantalone είναι Βενετός έμπορος και συχνά ονομάζεται *Pantalone de' Bisognosi*, Πανταλόνε των απένταρων. Ο Scala χρησιμοποιεί για το δεύτερο Βενετό έμπορο το όνομα Tofano, ένα από τα τρία επιπλέον ονόματα των γέρων της αυτοσχέδιας κωμωδίας (Cassandro, Tofano και Zanobio), κρατώντας το ίδιο επίθετο, αλλά και τα βασικά χαρακτηριστικά της φιγούρας.

¹²⁹ Ήδη από τον 15ο αιώνα τα εξερευνητικά ταξίδια των θαλασσοπόρων άνοιξαν τους θαλάσσιους δρόμους για το εμπόριο και τα ταξίδια αναψυχής και περιήγησης ανά την υφήλιο. Δεν είναι τυχαία επομένως, η συχνή αναφορά πόλεων και χωρών εξωτικών σε θεατρικά κείμενα και σεναρία της εποχής, καθώς τα ταξίδια και οι πληροφορίες απ' αυτά αποτελούσαν βασικά θέματα συζήτησης στην καθημερινότητα των Ιταλών. Δεν θα μπορούσε επομένως και ο Scala να μην χρησιμοποιήσει τα ταξιδιωτικά μοτίβα στη συλλογή του, ταξιδεύοντάς μας από την 1η κιάλας ημέρα, στις χώρες της Μεσόγειου και στα σκλαβοπάζαρα της Ανατολής (Levante), από τη Βενετία (Venetia), στην Πίζα (Piza) και το Λιβόρνο (Livorno) και από την Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου (Alessandria d' Egitto), στη Συρία (Soria) και την

πειρατές και να πωληθούν στη στεριά σ' έναν Τούρκο έμπορο που τους πήρε μαζί του με προορισμό την Περσία.¹³⁰ Οι γιοι τους Flavio και Oratio, ο καθένας από 12 ετών, έμειναν υπό την προστασία των μητέρων τους και, παρά τις συνεχείς προσπάθειες που έκαναν, δεν κατάφεραν ποτέ να έχουν νέα από τους πατέρες τους. Έτσι, αποφάσισαν ν' αφήσουν την πατρίδα τους και ν' ασχοληθούν με το εμπόριο και τις συναλλαγές στη Φλωρεντία. Ενώ βρίσκονταν εκεί, ξέσπασε επιδημία πανούκλας¹³¹ κατά τη διάρκεια της οποίας έχασαν και οι δύο τις μητέρες τους. Συνεπώς, μόλις πέρασε η πανώλη, μετακόμισαν μόνιμα στη Φλωρεντία. Εξαιτίας αυτής της απόφασης και πέρα από κάθε ελπίδα, έλαβαν νέα από τη Συρία¹³² πως ένας πλούσιος Αρμένιος έμπορος είχε εξαγοράσει στην Περσία δύο αδέρφια σκλάβους και τους έφερε στην Φλωρεντία, καθώς είχε να κάνει εμπορικές συναλλαγές στην πόλη αυτή. Έτσι επιτέλους, αυτός ο ίδιος Αρμένιος έμπορος έφτασε με τους συγκεκριμένους σκλάβους που μετά από αρκετά διασκεδαστικά συμβάντα, εξαιτίας της εκπληκτικής εξωτερικής ομοιότητάς τους, αναγνωρίζουν τους γιους τους που παντρεύονται δύο όμορφες χήρες και ζουν από τότε μια ευτυχισμένη και ικανοποιητική ζωή με τους πατέρες τους.

Περσία (Persia), και από ιστορίες με πειρατές και ομηρίες, σε απελευθερώσεις κι επανασυνδέσεις, σύμφωνα και με την επικαιρότητα της εποχής.

-Jaffe-Berg, (2016), σσ. 24, 25.

-Braudel, Fernard, 1995. *The Mediterranean: and the mediterranean World in the age of Philip ii (V.I and II)*, V. 1, London: Univ. of California, New York: Routledge, σσ.194, 264, 401 και 627.

¹³⁰ Συνάμα με την οικονομική κι εμπορική ανάπτυξη στις χώρες της Μεσογείου, υπήρξε και τρομερή έξαρση του φαινομένου της πειρατείας, της ομηρίας και των σκλαβοπάζαρων σε χώρες της ανατολής, όπου οδηγούνταν οι άτυχοι ναυτικοί-ταξιδιώτες ως σκλάβοι.

-Jaffe-Berg,(2016), σσ. 24-25.

-Braudel, (1995) σσ. 130-133, 182, 286-289 και 464.

¹³¹ Πιθανότατα ο Scala ν' αναφέρεται στην επιδημία *βουβωνικής πανούκλας*, γνωστής και ως *Μαύρη πανώλη* και *Μαύρος εμετός*, μα κυρίως ως *Μαύρος Θάνατος* που εμφανίστηκε στην Ιταλία τον 14ο αιώνα (1348-1350) κι εξαπλώθηκε σε ολόκληρη την Ευρώπη, φέρνοντας το θάνατο σε χιλιάδες ανθρώπους. Έκτοτε, η πανώλη ταλαιπωρούσε συχνά την ιταλική χερσόνησο με χειρότερη όλων την πανδημία του 17ου αιώνα (1629-1631). Οι επιπτώσεις κάθε φορά ήταν τεράστιες σε όλα τα επίπεδα, ανατρέποντας ταυτόχρονα την μέχρι τότε επικρατούσα κοσμοθεωρία και πίστη των ανθρώπων. Στο συγκεκριμένο σενάριο, ο Scala αναφέρεται αναχρονιστικά είτε στις επιδημίες πανώλης που αποδεκάτισαν τη Φλωρεντία τα έτη 1347-1348 (σχετική αναφορά στην επιδημία γίνεται και στο *Decamerone* του Boccaccio, 1353), 1417 και 1430 ή ακόμη και σ' εκείνη που έπληξε τη γενέτειρά του, τη Βενετία κατά τα έτη 1477-1478 και 1575-1577. Ο Scala ενδεχομένως στο συγκεκριμένο σημείο να κάνει χρήση της τεχνικής του αναχρονισμού, ακολουθώντας μια πάγια θεατρική τακτική, προς χάριν εντυπωσιασμού ή και δραματικότητας.

- Carlan C., Cluggish E., Danseyar S., 2007. *Encyclopedia of Plague and Pestilence: From Ancient Times to the Present*, (ed.) Kohn C. George, USA: Infobase Publishing, σσ. 126-128, 475-477 και 200-201

-Cipolla, M. Carlo, 1981. *Fighting the Plague in Seventeenth-century Italy*, Wisconsin: Univ of Wisconsin Press, σσ. 24 και 51.

¹³² Το γράμμα, χρησιμοποιείται στο σενάριο ως ένα θεατρικό τέχνασμα-εύρημα ανατροπής κι αποτελεί το πρώτο καταλυτικό στοιχείο για την εξέλιξη της δράσης και της ιστορίας, φέρνοντας τα νέα του γυρισμού των χαμένων πατέρων κι αλλάζοντας τα σχέδια και την καθημερινότητα των υπολοίπων τύπων.

Πρόσωπα της Κωμωδίας

Flavio &

Oratio, αδελφικά ξαδέρφια

Franceschina

Pedrolino, υπηρέτης

Pasquella, γριά ρουφιάνα

Isabella, ευγενής χήρα

Gratiano, Γιατρός

Flaminia, χήρα κόρη

Capitano Spavento

Arlecchino, υπηρέτης

Hibrahim, έμπορος Αρμένιος και Χριστιανός

Ramadan σκλάβος, ονομαζόμενος πριν **Pantalone de' Bisognosi**

Mustafa, σκλάβος ονομαζόμενος πριν **Pantalone de' Bisognosi**, δίδυμος αδελφός

Αντικείμενα της Κωμωδίας

Δύο ίδια ενδύματα για σκλάβους
για τους δύο γέρους δίδυμους

Πανομοιότυπες μάσκες και γένια για
τους δύο διδύμους

Ακριβή ρόμπα για τον Αρμένιο έμπορο

Ένα γράμμα

Ένα ξύλο για να χτυπάει

Όπλα για τον Pedrolino & τον Arlecchino

Μία γραπτή πρόκληση (σε μονομαχία)

- Oratio** Έρχεται διαβάζοντας ένα γράμμα κι ενώ το διαβάζει, χτυπάει στο σπίτι (το δικό του και του Flavio). Σε συνέχεια¹³³
- Pedrolino**¹³⁴ Ντυμένος με τσόχια ρούχα και μπότες λέει στον Oratio ότι ο Flavio θέλει να πάνε στην εξοχική τους κατοικία.¹³⁵ Ο Oratio (του απαντά) ότι έχει να κάνει κάτι άλλο. Σε συνέχεια
- Flavio** Ντυμένος με ρούχα της εξοχής¹³⁶ για να πάει στην εξοχική κατοικία. Ο Oratio του λέει ότι ένας από τους δύο είναι απαραίτητο να πάει αμέσως στην Πίζα και στο Λιβόρνο,¹³⁷

¹³³ Η φράση *in questo/in quello*, σύμφωνα με τις σημειώσεις του ηθοποιού της Αναγέννησης Andrea Perrucci (1699) υποδηλώνει ότι ο/οι ηθοποιός/-οί παραμένει/-ουν στη σκηνή μετά την έξοδο των άλλων τύπων της κωμωδίας κι ότι η σκηνική δράση παραμένει ως έχει μέχρι και την εμφάνιση νέων προσώπων επί σκηνής. Ο Andrews στις μεταφράσεις των σεναρίων του Scala χρησιμοποιεί την κυριολεκτική σημασία της φράσης: *at that point=σ'* αυτό το σημείο, ακολουθώντας τη μετάφραση της Salvadori Lonergeran C.: *next=έπειτα/μετά*, όπου εννοείται ότι τα πράγματα μένουν ως έχουν, όπως και οι επί σκηνής ήρωες, πριν την εμφάνιση ενός νέου ήρωα. Αντίθετα, ο Salerno παραλείπει τη φράση σε όλες τις μεταφράσεις του, παρά το γεγονός ότι ο Scala την επαναλαμβάνει σε όλα σεναρία της συλλογής του και σύμφωνα με τους Perrucci και Andrews πρέπει να ήταν βασική σκηνική οδηγία για τους ηθοποιούς. Στις μεταφράσεις της παρούσας εργασίας η φράση *in questo* υπάρχει με πλάγια γράμματα, δίνεται σε ελεύθερη μετάφραση *σε συνέχεια* εννοώντας τη συνέχεια της σκηνής, όπου ο εκάστοτε τύπος παραμένει επί σκηνής και η πλοκή/σκηνική δράση συνεχίζεται ως έχει έως ότου γίνει αναφορά σε νέα δράση και πρόσωπα.

-Lea, (1962), σ. 129.

-Andrews, (2008), σσ. I-II.

¹³⁴ Στο σενάριο δεν υπάρχει σκηνική οδηγία για το αν ανοίγει την πόρτα του σπιτιού από μέσα ή αν έρχεται στο σπίτι από έξω. Σύμφωνα και με το *argomento* (υπόθεση), το πιο λογικό είναι να βρίσκεται στο σπίτι και ν' ανοίγει την πόρτα στον Oratio που έρχεται με τα νέα για τον Αρμένιο έμπορο και να τον ενημερώνει σχετικά με το ταξίδι τους στην εξοχή. Σ' αυτό συμφωνεί και ο Andrews, ενώ αντίθετα ο Salerno ισχυρίζεται πως ο Pedrolino χτυπάει την πόρτα, ενώ διαβάζει το γράμμα και πως ο Oratio είναι ντυμένος με τα πρόχειρα ρούχα. Ισχυρισμός που δεν έχει βάση, καθώς ο Oratio θα ζητήσει να ακυρωθεί η εκδρομή, έχοντας λάβει και διαβάσει το γράμμα. Επίσης, στην Αυτοσχέδια Κωμωδία το γράμμα του κυρίου/κυρίας διαβάζεται από τον υπηρέτη/-τρια πάντα στα κρυφά, δίνοντας έτσι κίνητρο για *burle* και *μπουφονερίες* (π.χ. *Υπηρέτης δύο αφεντάδων*, Πράξη 1η, Σκηνή 14η – σκηνή Trufaldino με το γράμμα), κάτι που εδώ δεν αναφέρεται.

¹³⁵ Παράλληλα με την μεταμόρφωση των ιταλικών πόλεων με εντυπωσιακά και πολυτελή κτίρια, ναούς και πλατείες από εμπνευσμένους αρχιτέκτονες όπως ο Filippo Brunelleschi, ο Sebastiano Serlio, ο Leon Battista Alberti και ο Andrea Palladio, μεταμορφώνεται και η επαρχία με υπερπολυτελείς εξοχικές κατοικίες των πλούσιων ευγενών κι εμπόρων της Αναγέννησης που αποτελούσαν «χώρο αναψυχής και πνευματικής αναζήτησης, κοινωνικής προβολής και ελέγχου της γεωργικής παραγωγής», επιδεικνύοντας συνάμα την «κοινωνική ισχύ» και την «πνευματική υπεροχή» ενός ουμανιστή ανθρώπου. Ο Scala επομένως, αναφερόμενος στην εξοχική κατοικία των νεαρών εμπόρων, όπου θα μαζεύονταν με φίλους και «κυρίες» (εταίρες) για να διασκεδάσουν, αποτυπώνει την ιταλική πραγματικότητα της εποχής του.

- Byrne, P. Joseph, 2017. *The World of Renaissance Italy: A Daily Life Encyclopedia*, V. 2, USA: Greenwood-ABC-CLIO, σ.σ. xviii-xix και 404-407.

- Goldthwaite, A. Richard, 1982. *The Building of Renaissance Florence: An Economic and Social History*, London: JHU Press, σ. 22.

- Πετρίδου Β., Ζιρώ Ο., Μερτζάνη Ε., *Ιστορία της Τέχνης Γ' Λυκείου*: Η τέχνη την εποχή της Αναγέννησης, κεφ. 10, Αθήνα: ΥΠΑΙΘ:ΟΕΔΒ), σσ. 135-141.

¹³⁶ Στην Ιταλία του πλούτου και της μόδας είναι λογικό να υπάρχει ενδυματολογικός κώδικας για κάθε περίπτωση. Στην προκειμένη περίπτωση, η εκδρομή στην εξοχή επιβάλλει αντίστοιχα ρούχα, για ένα πιο καθημερινό και άνετο στυλ, από πιο ανθεκτικά και ζεστά υφάσματα, συνδυασμένα με μπότες.

¹³⁷ Το Λιβόρνο, παραθαλάσσια πόλη στην περιοχή της Τοσκάνης, υπήρξε ένα από τα πιο σημαντικά λιμάνια της Ιταλίας, το οποίο με τη συνεισφορά των Μεδίκων της Φλωρεντίας, αποτέλεσε την "ιδεατή πόλη" της Αναγέννησης. Εξαιτίας της θέσης και της οικονομικής δραστηριότητάς της πόλης άλλωστε, ο Γάλλος ιστορικός Braudel την αναφέρει

αναφέροντας πως έλαβε μια επιστολή από τη Βενετία με την οποία ένας φίλος του τον διαβεβαιώνει πως στη Φλωρεντία θα φτάσει σ' ένα μήνα ένας Αρμένιος έμπορος, ονόματι Ιμπραήμ και μαζί του δύο αδέρφια σκλάβοι που τους αγόρασε στην Περσία από τούρκικα χέρια¹³⁸ και πως πρέπει να είναι ήδη στο Λιβόρνο, καθώς έχει φτάσει εκεί ένα πλοίο από τη Συρία. Οπότε, πρέπει να στείλουν μήνυμα στην παρέα με τις κυρίες¹³⁹ και τους άνδρες πως δεν μπορούν να πάνε.

Pedrolino Σε απελπισία που δεν θα πάνε στην εξοχική κατοικία για να φάει.¹⁴⁰ Ο Oratio πηγαίνει να ασχοληθεί με το ταξίδι της επομένης (ημέρας) στην Πίζα. Ο Flavio (μπαίνει ξανά) στο σπίτι για να αλλάξει ρούχα. Ο Pedrolino παραμένει. Σε συνέχεια

Isabella χήρα Στο παράθυρο¹⁴¹ αστειευόμενη με τον Pedrolino σχετικά με το ταξίδι στην εξοχική κατοικία και με το πόσο ωραία θα περάσουν τα αφεντικά του μ' εκείνες τις εταιρές¹⁴². Ο Pedrolino

ως ένα από τα πιο σημαντικά πειρατικά κέντρα της εποχής, στοιχείο που στο συγκεκριμένο σενάριο του Scala, εξυπηρετεί το μοτίβο της πειρατείας και της σκλαβιάς.

- Jaffe-Berg, (2016), σσ. 24-25, 50-51, 80 και 149.

-Phillips, Rahn, Carla, 2013. «Navies and the Mediterranean in the Early Modern Period» στο *Naval Strategy and Power in the Mediterranean: Past, Present and Future*, (ed.) Hattendorf, B. John, London: Frank Cass, σ.σ.21-22.

-Fusaro, Maria, 2015. *Political Economies of Empire in the Early Modern Mediterranean: The Decline of Venice and the Rise of England, 1450–1700*, Cambridge: Cambridge University Press, σσ. 99-104.

-Braudel, (1995), σ. 889.

¹³⁸ Οι Τούρκοι αναφέρονται σε πολλά θεατρικά έργα και σενάρια ως έμποροι σκλάβων, μοτίβο το οποίο συμφωνεί και με τα ιστορικά στοιχεία και την πραγματικότητα της εποχής.

-Schmitt, (2014), σσ. 53-54.

-Davis Robert C., 2003. *Christian Slaves, Muslim Masters: White Slavery in the Mediterranean, the Barbary Coast and Italy, 1500-1800*, U.K.-U.S.A.: Palgrave Macmillan, σσ. 3-103.

- Fisher, W. Alan, 1978. «The Sale of Slaves in the Ottoman Empire: Markets and State Taxes on Slave Sales, some Preliminary Considerations» στο *Bogaziçi Üniversitesi Dergisi Beseri, Bilimler- Humanities*, V. 6, σσ. 149-152.

(Βλ. Διαδικτυακή πλατφόρμα The Internet Archive:

https://web.archive.org/web/20120111084616/http://www.dlir.org/archive/archive/files/bogazici_1978_vol-6_p149-174_95c6548ada.pdf, όπως εμφανιζόταν στις 27-06-2017.)

-Grabmeier, Jeff, 2010. «Research Reveals Massive Extent of Slavery between Muslims, Christians for Three Centuries» στο *Phys.org Science X network* (9 March 2010), (Βλ. Διαδικτυακή πλατφόρμα *Phys.org Science X network*: <https://phys.org/news/2010-03-reveals-massive-extent-slavery-muslims.html>, όπως εμφανιζόταν στις 27-07-2017.)

-Wood, Paul, 2007. «Art in fifteenth-century Venice: “an aesthetic of diversity”» στο *Locating Renaissance Art*, (ed.) Richardson Carol M., London: Yale University Press, σ. 241.

- Sider, Sandra, 2007. *Handbook to Life in Renaissance Europe*, Oxford: Oxford University Press, σσ. 218-219.

¹³⁹ Ο Flavio αναφέρεται στις γυναίκες που θα συντρόφευαν τον ίδιο και τους φίλους του στην εξοχή με τον όρο *Donne*, δηλ. κυρίες, ενώ αμέσως μετά η *Isabella*, από ερωτική ζήλια και γυναικείο φθόνο, θα τις χαρακτηρίσει *cortigiane* δηλ. εταιρές. Την εποχή εκείνη υπήρχαν δύο κατηγορίες εταιρών στην Ιταλία, οι μορφωμένες που ονομάζονταν *cortigiane oneste* και οι *cortigiane di lume* που ανήκαν στην κατώτερη τάξη. Μάλιστα, στα πρώτα χρόνια της Αυτοσχέδιας Κωμωδίας, προτού εμφανιστούν οι επαγγελματίες γυναίκες ηθοποιοί κι εξαιτίας και των κοινωνικών περιορισμών που υπήρχαν, τους γυναικείους ρόλους αναλάμβαναν εταιρές. Η πρώτη μαρτυρία για γυναικεία παρουσία επί σκηνής χρονολογείται είκοσι χρόνια μετά την εμφάνιση του πρώτου θιάσου, το 1565. Πρόκειται για μια πόρνη ανώτερης τάξης, εταιράς (*cortigiana onesta*) δηλαδή, με ιδιαίτερες μουσικές και λογοτεχνικές γνώσεις, καθώς και χορευτικές δεξιότητες.

-Poulsen, Rachel, 2008. «Women Performing Homoerotic Desire in English and Italian Comedy *La Calandria* *Gli Ingannati* and *Twelfth Night*» στο *Women Players in England 1500-1660: Beyond the All-Male Stage*, (eds.) Pamela Allen Brown, Peter Parolin, England: Ashgate Publishing, Ltd., σ. 175.

¹⁴⁰ Ο κοιλιάδουλος υπηρέτης αποτελεί μία στερεοτυπική εικόνα της αυτοσχέδιας κωμωδίας, έχοντας τις ρίζες της στους υπηρέτες της αριστοφανικής κωμωδίας, αλλά και στα έργα του Μενάνδρου και της ρωμαϊκής κωμωδίας με το χαρακτήρα του «παράσιτου». Οι σκηνές που σχετίζονται με το φαγητό και τους υπηρέτες, έδιναν τη δυνατότητα στους ηθοποιούς για αυτοσχεδιασμό και *lazzi*, προκαλώντας το άφθονο γέλιο των θεατών. Στα επόμενα χρόνια, ο τύπος/υπηρέτης που θα ταυτιστεί με το φαγητό είναι ο *Arlecchino* (π.χ. *Υπηρέτης δύο αφεντάδων*, Goldoni).

για να την πειράξει¹⁴³ της λέει ότι ο Flavio δεν θέλει να πάει επειδή φοβάται/σέβεται¹⁴⁴ την αγαπημένη του που ζηλεύει όλες τις άλλες γυναίκες που είναι ερωτευμένες με τον Flavio και μπαίνει μέσα (Pedrolino) λέγοντας: *Αν εγώ είμαι χάλια, εσύ είσαι ακόμη χειρότερα.*¹⁴⁵

¹⁴¹ Το παράθυρο αποτελεί έναν από τους βασικότερους χώρους δράσης της Αυτοσχέδιας Κωμωδίας. Σε αυτό συνήθως εμφανίζονται ή κρύβονται γυναίκες, συνομιλώντας, μονολογώντας ή κρυφακούγοντας και κρυφοκοιτάζοντας αντίστοιχα. Σύμφωνα με τις ηθικές και κοινωνικές αρχές της Ιταλίας του 16ου αιώνα, δεν επιτρεπόταν στις ευγενείς γυναίκες να κυκλοφορούν μόνες τους στο δρόμο ή ακόμη και να εμφανίζονται σε χώρους εκτός σπιτιού (ακόμη και στο μπαλκόνι τους ή στην εξώπορτα) χωρίς συνοδεία κάποιου υπηρέτη ή συγγενή. Απαγόρευση που θα οδηγήσει στον θεσμό του Ciccisbeo, του «επίσημου συνοδού», με την ανοχή της βενετσιάνικης κοινωνίας του 18ου αιώνα και της εκκλησίας. Με την Commedia dell'Arte οι γυναίκες ανεβαίνουν επί σκηνής κι αποκτούν σταδιακά μια σχετική οικονομική, επαγγελματική και κοινωνική αυτονομία. Ο Scala στη συλλογή του συμπεριλαμβάνει γυναίκες απ' όλα τα κοινωνικά στρώματα, έχοντας έτσι μία ποικιλία δραματικών τύπων επί σκηνής, με κύριο χώρο παρουσίας και δράσης τους το παράθυρο.

- Tylus, Jane, 2016. «Women at the Windows: Commedia dell'Arte and Theatrical Practice in Early Modern Italy» στο *European Theatre Performance Practice, 1580-1750 (Critical Essays on European Theatre Performance Practice)*, (eds.) Henke R., Katritzky M.A., Routledge-Taylor & Francis, σσ. 143-162.

- Gunsberg, (1997), σ. 91.

- Richards, Kenneth, 2015. «The Commedia dell'Arte acting companies» στο *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*, (eds.) Chaffee J., Crick O., New York: Routledge, σ. 45.

- Hildy Franklin J., Wilson Matthew R., 2014. «Stages and Staging Practices in early Commedia dell'Arte» στο *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*, (eds.) Chaffee J., Crick O., New York: Routledge, σσ. 234-235.

- Monnier, Philippe, 1910. *Venice in the eighteenth century*, London: Chatto & Windus, σσ. 70 και 73.

¹⁴² Προφανώς παρακολουθούσε από το παράθυρο την κίνηση στο σπίτι του Flavio και τις προετοιμασίες για το ταξίδι στην εξοχή, αλλά πιθανότατα δεν άκουσε τις αλλαγές στα σχέδια του αγαπημένου της και την ακύρωση της συνάντησης με τις *Cortigiane*, όπως τις χαρακτηρίζει υποτιμητικά από ζήλεια και θυμό. Οι φήμες για τις εξοχικές κατοικίες και τις συννευρέσεις ανδρών και γυναικών σε αυτές, ήταν ένα από τ' αγαπημένα θέματα για το κουτσομπολιό της εποχής, μα και αγαπητό μοτίβο της Αυτοσχέδιας Κωμωδίας και των συνεχιστών της. Χαρακτηριστικό άλλωστε είναι και το παράδειγμα της *Τριλογίας του Παραθερισμού (Villeggiatura Trilogy)* του *Goldoni*. Στο σενάριο του Scala, το μοτίβο της συναναστροφής των νέων με «αμφιβόλου ηθικής γυναίκες» δεν αξιοποιείται στον βαθμό που θα μπορούσε, καθώς η δράση στρέφεται σε άλλα μοτίβα, όπως οι παρεξηγήσεις που προκαλούνται από την ταυτόχρονη παρουσία επί σκηνής διδύμων, η λανθασμένη ταυτότητα, τα ξόρκια κ.α.. Μάλιστα, μετά από αυτή τη σκηνή, δεν ξαναγίνεται λόγος για τις συγκεκριμένες «κυρίες».

¹⁴³ Σύμφωνα με το λεξικό *Degli Accademici della Crusca*, η φράση αυτή χρησιμοποιείται για να νευριάσει κάποιος έναν ερωτευμένο που έχει αμφιβολίες (*E martello lo diciamo per una certa passione amorosa, che è quando si dubita, che la cosa amata non ti sia tolta da altri*).

- Διαδικτυακό Λεξικό *Degli Accademici della Crusca*, http://vocabolario.sns.it/html/s_index2.html, όπως εμφανιζόταν στις 27/07/2017.

¹⁴⁴ Η σκηνή αυτή δίνει τη δυνατότητα στον ζαβολιάρη υπηρέτη ν' αυτοσχεδιάσει πάνω στο μοτίβο της κοροϊδίας ενός ερωτευμένου (εδώ της Isabella) που εξαιτίας της ζήλειας και του αρρωστημένου πάθους, μπορεί να πιστέψει τα πάντα. Το ψέμα αυτό θα μπορούσε επίσης να ιδωθεί υπό το πρίσμα της «ανδρικής αλληλεγγύης» ή ακόμη και της κάλυψης του αφέντη από τον υπηρέτη. Ο Andrews το μεταφράζει ως φόβο και ο Salerno ως σεβασμό. Ας μην ξεχνάμε όμως, ότι η λέξη *φόβος* έφερε πάντοτε μια νοηματική αμφισημία (π.χ. «Η δέ γυνή ίνα φοβῆται τόν ἄνδρα»). Ακόμη και στο λεξικό Treccani μεταφράζεται και ως «φόβος»: *incutere timore*=προκαλεί φόβο. Εάν δεχτούμε την πρώτη εκδοχή, είναι ξεκάθαρο το σχόλιο του υπηρέτη για τον χαρακτήρα της Isabella (δυναμική, ζηλιάρη, τρομακτική), εάν δεχτούμε την ερμηνεία του *σεβασμού*, το σχόλιο εμπεριέχει σαρκασμό.

¹⁴⁵ Πιθανότατα η συγκεκριμένη παρατήρηση να γίνεται προς τους θεατές με αντίστοιχες κινήσεις απελπισίας και πείνας, ακολουθώντας, σύμφωνα με τον Camporesi, το ρεπερτόριο «της τέχνης της πείνας» που βασίζεται από τη μια στη γλώσσα του σώματος κι απ' την άλλη στη γλώσσα των ζαππύ, τη γνωστή *Grammelot*. Η γλώσσα αυτή μοιάζει με Βαβέλ από ήχους, λέξεις σε απομίμηση ήχων και κινήσεις, με αυθομειώσεις στην ένταση και τον ρυθμό που εντέλει επιτυγχάνει τον επικοινωνιακό της στόχο, δίνοντας μια νέα δυναμική στο έργο και άφθονο γέλιο στους θεατές. Αν πάλι δεχτούμε την άποψη του Robert Garapon για την μάλιστα πείνας που βάθυνε την Ιταλία του 16ου αιώνα σαν «φριχτός εφιάλτης» και το γεγονός ότι αρκετοί άνθρωποι «ζούσαν κυρίως με *beau language* (ωραία γλώσσα) και γιόρταζαν με ονόματα αντί να γεύονται πράγματα», τότε το σχόλιο αποκτά άλλη βαρύτητα και εμπεριέχει μηνύματα και σχόλια κοινωνικοπολιτικού περιεχομένου.

Το δε σχόλιο του Pedrolino, μεταφράζεται από τον Andrews ως: *If it's bad for me, it's worse for you* (εάν είναι κακό για μένα, για εσένα είναι χειρότερο), ενώ από τον Salerno ως: *If it makes me feel bad, I'm sure it makes you feel*

Η Isabella μιλάει για την αγάπη της και για τη σκληρότητα του Flavio και πως θέλει με την πρώτη ευκαιρία να του φανερώσει ξανά την αγάπη της. Σε συνέχεια

Pasquella για Ρουφιάννα και ψευτο-μάγισσα.¹⁴⁶ Χαιρετά την Isabella και ζητά να μάθει την αιτία της στεναχώριας της κι εκείνη της εξηγεί πως, ενώ η ίδια ζει αγαπώντας τον Flavio, εκείνος αγαπά μία εταίρα και πως ήθελε μ' εκείνη να πάει στην εξοχική κατοικία. Η Pasquella της υπόσχεται πως με την τέχνη της (δηλαδή τη μαγεία), θα τον κάνει να την ξαναγαπήσει¹⁴⁷ και ότι δεν θα ξαναπάει στην εξοχική κατοικία. Η Isabella της δίνει μερικά δηνάρια¹⁴⁸ και υπόσχεται να της δώσει κι άλλα πολλά πράγματα κι απόλυτα ικανοποιημένα, αποσύρεται. Η Pasquella εκθειάζει την τέχνη της και τα πολλά τεχνάσματά της με τα οποία και «κερδίζει το ψωμί της». Σε συνέχεια

Oratio¹⁴⁹ (Μπαίνει ο Oratio) Λέγοντας πως άκουσε πως οι σκλάβοι έχουν φτάσει στο Λιβόρνο και δεν θ' αργήσουν να φτάσουν και στη Φλωρεντία. Βλέπει την Pasquella και μαθαίνει (έπειτα) πως μίλησε στη Flaminia για την αγάπη του και πως τη βρήκε πιο σκληρή από ποτέ και πως

even worse (εάν με κάνει να νιώθω άσχημα, είμαι σίγουρος ότι εσένα σε κάνει να νιώθεις χειρότερα). Το σίγουρο είναι πως ο Scala με αυτό το σαρκαστικό λογοπαίγνιο, τονίζει την παθολογική αγάπη της Isabella για τον Flavio που ξεπερνά ακόμη και το πάθος του κοιλιόδουλου υπηρέτη της *Commedia dell' arte*, προοιδιαζοντας συνάμα τον θεατή-αναγνώστη για πιθανές ανατροπές της δράσης.

- Stefanelli, Stefania, 2010. «Enciclopedia dell'Italiano» στο *Istituto dell' Enciclopedia Italiana Treccani La cultura italiana* (Διαδικτυακή πλατφόρμα του Istituto dell' Enciclopedia Italiana Treccani La cultura italiana: http://www.treccani.it/enciclopedia/grammelot_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29, όπως εμφανιζόταν στις 15/06/2017).

- Garapon, Robert, 1957. *La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français du Moyen Age à la fin du XVIIe siècle*, Paris, σ. 87.

- Camporesi, Piero, 1996. *The Land of Hunger*, U.K.: Polity Press, σσ. 116-117 και 120.

- Cairns, (1989), σ. 36.

¹⁴⁶ Ο *carosomico* χρησιμοποιεί τον στερεοτυπικό χαρακτήρα της ρουφιάννας και της ψευτομάγισσας, αποκαλύπτοντας την άποψη που είχαν, κυρίως οι μορφωμένοι της εποχής, περί μαγείας και μαγικών φίλτρων, σε αντίθεση μ' έναν μεγάλο αριθμό σύγχρονών τους, κυρίως γυναικών, που έψαχναν να βρουν απαντήσεις για τα προσωπικά τους θέματα, σε μάγους, χειρομάντες και κάθε είδους τσαρλατάνους. Το μοτίβο της μαγείας-εξαπάτησης, ήταν από τα πιο αγαπητά στην Αυτοσχέδια Κωμωδία, κρίνοντας και από πολλούς τίτλους (στη συλλογή υπάρχουν τρεις τίτλοι και αρκετά μοτίβα μαγείας). Ο πρώτος απατεώνας-μάγος στην ιταλική κωμωδία εμφανίζεται στο έργο του Ariosto *Il Negromante*, το οποίο και αποτέλεσε πρότυπο για τους επόμενους, μεταξύ αυτών και ο Scala. Με τους δύο χαρακτηρισμούς, ο *carosomico* υποβιβάζει την Pasquella πιο κάτω ακόμη και από τους *zanni*. Ο τύπος της ρουφιάννας, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, χάνεται στις κωμωδίες της αρχαιότητας, ενώ κατέχει ιδιαίτερη θέση και στα αριστουργήματα του κρητικού θεάτρου.

¹⁴⁷ Με τη φράση αυτή καταλαβαίνουμε ότι η αγάπη της Isabella δεν ήταν μονόπλευρη, αλλά σίγουρα δεν ήταν στον ίδιο βαθμό και από τις δύο πλευρές. Πιθανότατα ο Flavio έχασε στην πορεία το ενδιαφέρον του για την Isabella, προκαλώντας την εμμονή και το θυμό της και δίνοντας έτσι, κίνητρο και υλικό για σκηνές ζήλιας και θυμού.

¹⁴⁸ *Dēnārius* ή *dēnārii*. Μικρής αξίας νομισματική μονάδα που χρησιμοποιούσαν στην αρχαία Ρώμη και αποτέλεσε τη βάση για τα μετέπειτα νομίσματα των Πριγκιπάτων. Συγκεκριμένα, το 1202 ο Δόγης της Βενετίας, Enrico Dandolo, έκοψε αργυρό νόμισμα ίσο με 26 *denari* και τ' ονόμασε αρχικά *ducato d' argento* κι έπειτα *grosso*. Τα επικρατέστερα νομίσματα στην πορεία ήταν το *fiorino* (*φιορίνι*), γνωστό στη Φλωρεντία ως *Fiorino d'oro* και στη Βενετία/Λομβαρδία ως *Fiorino del Lombardo Veneto*. Στα επόμενα χρόνια χρησιμοποιήθηκαν κι άλλα νομίσματα, όπως τα *soldi* (*σόλδια*), οι *lire* (λίρες) και τα διάφορα *scudi* (*σκούδα*) του 16ου αιώνα. Ο Scala χρησιμοποιεί γ' άλλη μια φορά την τεχνική του αναχρονισμού, θέλοντας ίσως να υποβιβάσει, ακόμη περισσότερο την Pasquella με το ευτελές ποσό των δηναρίων, προκαλώντας παράλληλα και τη χλεύη του κοινού.

- Brown, Judith, 2014α. «Economies», στο *The Cambridge Companion to the Italian Renaissance*, (ed.) Michael Wyatt, Cambridge: Cambridge University Press, σσ. 320-337.

¹⁴⁹ Ο Scala δεν αναφέρει την είσοδό του, αλλά το πιο πιθανό είναι να μπαίνει στη σκηνή αμέσως μετά την έξοδο της Isabella, ακολουθώντας ένα από τους βασικούς κανόνες της Αυτοσχέδιας Κωμωδίας που θέλει την παρουσία δύο μονάχα τύπων επί σκηνής για τα διαλογικά μέρη, χωρίς αυτό να σημαίνει πως δεν υπάρχουν και κάποιες σκηνές με περισσότερες φιγούρες επί σκηνής.

εκείνη με τα μαγικά της θα την κάνει να τον ξαναγαπήσει ολόψυχα, γιατί είναι αδύνατον μια χήρα να παραμένει χωρίς άντρα.¹⁵⁰ Σε συνέχεια

Flaminia Από το παράθυρό της τα έχει ακούσει όλα, βγαίνει έξω (στη σκηνή-πλατεία), προσβάλλει την Pasquella και την αποκαλεί μάγισσα.¹⁵¹ Η Pasquella χωρίς να πει τίποτα άλλο τρέχει στο σπίτι της. Η Flaminia ξαναπλησιάζει τον Oratio επιπλήττοντάς τον που συνεχίζει να ακούει αυτά που του λέει η καταραμένη γριά και να πιστεύει τα ψεύτικα ξόρκια της, θεωρώντας ότι κάνει καλό στον εαυτό του, ενώ του κάνει κακό και θυμωμένη μπαίνει μέσα (στο σπίτι της). Ο Oratio μετανιώνει κι έπειτα λέει πως θυμάται τον Pedrolino πολλές φορές να λέει πως η Pasquella είναι μια αθεόφοβη γριά που θα τον εξαπατήσει. Σε συνέχεια

Pedrolino Έχοντας κατά νου, όσα έχουν περάσει ο Oratio με τη Flaminia και την Pasquella, λέει ότι υποπτεύεται πως η Flaminia είναι ερωτευμένη με τον Capitano Spavento,¹⁵² μα θέλει να το επιβεβαιώσει και να τον βοηθήσει. Σε συνέχεια

Gratiano Μπαίνει ο πατέρας της Flaminia και ο Pedrolino αμέσως διώχνει τον Oratio λέγοντας: «Άφησέ το πάνω μου». Στη συνέχεια, χαιρετάει τον Dottore και τον ρωτάει εάν είναι αλήθεια, όπως ακούγεται, ότι δίνει την κόρη του Flaminia για γυναίκα¹⁵³ στον Capitano. Ο Gratiano (απαντάει): δεν είναι αλήθεια. Ο Pedrolino προτείνει (για ταίρι) τον Oratio. Ο Gratiano αναστενάζει, λέγοντας πως αγαπάει τη Franceschina, την υπηρέτριά του (Oratio) και θα φροντίσει αυτό να έχει αίσιο τέλος.¹⁵⁴ Σε συνέχεια

¹⁵⁰ Η φράση είναι αμφίσημη και είτε υποδηλώνει πως η Flaminia θ' αναγκαστεί να ξαναπαντρευτεί για να ξεφύγει από την εποπτεία του πατέρα της, είτε για να καλύψει τις ανάγκες της ως γυναίκα. Από κοινωνικής πλευράς, το συγκεκριμένο σχόλιο παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς μας πληροφορεί για τους κοινωνικούς κώδικες και την ηθική της εποχής. Συγκεκριμένα, το γεγονός ότι, ως χήρα, μένει στο πατρικό της σπίτι, υπό την επίβλεψη του πατέρα της κι όχι στη συζυγική της οικία, φανερώνει πως διεκδικεί εκ νέου την προίκα της, αποποιούμενη την περιουσία του συζύγου. Επίσης, ότι είναι κάτω των 40 ετών, ηλικία που της επιτρέπει να ξαναπαντρευτεί, αποφεύγοντας το μοναστήρι και τη μοναχική ζωή που ακολουθούσαν οι μεγαλύτερες ηλικιακά χήρες. Από δραματουργικής πλευράς, οι χήρες αποτελούσαν πρόκληση για τους δημιουργούς, δίνοντας περισσότερες σκηνικές δυνατότητες (γάμο, σκάνδαλα, αυτονομία, μυστικά κ.α.), όπως άλλωστε φαίνεται και από τα σενάρια του Scala, στα οποία υπερτερούν αριθμητικά, έναντι των άλλων γυναικών.

-Schmitt, (2014), σσ. 35-37.

- Klapisch-Zuber, Christiane, 1987. *Women, Family, and Ritual in Renaissance Italy*, Chicago: University of Chicago Press, σσ. 117-124.

¹⁵¹ Η Flaminia δηλώνει εξαρχής την απέχθεια και το μίσος της απέναντι στην Pasquella, αποκαλώντας την «μάγισσα». Τόσο η λεκτική, όσο και κινησιολογική συμπεριφορά και στάση της Flaminia, προκαλούν τη φυγή της Pasquella από τη σκηνή, εξυπηρετώντας έτσι τη δράση και τον κανόνα των δυο δρώντων προσώπων επί σκηνής.

¹⁵² Η ψευδής πληροφορία σχετικά με τον έρωτα της Flaminia για τον Capitano που εκστομίζεται από τον Pedrolino, δίνει νέα τροπή και περιπλέκει την ήδη περίπλοκη πλοκή, προκαλώντας ένα ντόμινο παρεξηγήσεων κι ευτράπελων, όπως γίνεται αντιληπτό με την ατάκα του Pedrolino στον Dottore περί γάμου. Στη συνέχεια, ο Pedrolino αναλαμβάνει να ξεδιαλύνει τα πάντα, «ρίχνοντας άδειες για να πιάσει γεμάτες» σχετικά με τα αισθήματα της Flaminia.

¹⁵³ *Per moglie*=για γάμο, ως σύζυγο.

-Costa Paulo, 1820. *Dizionario della lingua italiana: compilato principalmente*, v. 3, f III, Bologna: Fratelli Masi, σ. 460.

¹⁵⁴ Δεν σχολιάζεται καθόλου από τον Dottore ο προτεινόμενος γαμπρός από τον Pedrolino για την κόρη του, αλλά με αφορμή του ονόματός του, ο Gratiano αποκαλύπτει τον δικό του έρωτα για την υπηρέτριά του Oratio. Στην Αυτοσχέδια Κωμωδία, μια από τις πιο στερεοτυπικές εικόνες διακωμώδησης, είναι ο γεροντο-έρωτας των vecchi με μία νεότερη γυναίκα, την οποία διεκδικεί και κάποιος άλλος, πολύ νεότερός τους. Αντίζηλος του Gratiano στο συγκεκριμένο σενάριο, όπως θα δούμε παρακάτω, είναι ο ίδιος ο Pedrolino που δεν χάνει ευκαιρία να γελοιοποιήσει τον γέρο και τον έρωτά του, επιλέγοντας πιθανότατα κάποιο από τα γνωστά *lazzi di consigli amorosi*.

-Carozza, Nicoletta, 2006. *Tutti i lazzi della commedia dell'arte: un catalogo ragionato del patrimonio dei comici*, Roma: D. Audino σσ. 122-123.

- Flaminia** Από το παράθυρο φωνάζει με μανία τον πατέρα της να πάει στο σπίτι να βοηθήσει κάποιον που έχει ανάγκη. Ο Gratiano, λέγοντας στον Pedrolino ότι θα το επανεξετάσουν, μπαίνει στο σπίτι. Ο Pedrolino που είναι κι αυτός ερωτευμένος με την Franceschina, λέει πως θέλει να σκαρώσει μία φάρσα στον αντίζηλό του, τον Gratiano.¹⁵⁵ Σε συνέχεια
- Isabella** Ζητά να μάθει από τον Pedrolino αν ο Flavio τα βρήκε με τη «ντάμα»¹⁵⁶ του και αν θα πάνε στην εξοχική κατοικία. Ο Pedrolino (λέει): τα βρήκαν και θα πάνε. Η Isabella χαμογελώντας λέει πως, αν εκείνη το θελήσει δεν θα τα βρουν και δεν θα πάνε στη Villa και αν δεν την ξαναγαπήσει ο Flavio, θα τον καταραστεί¹⁵⁷ μαζί με τον Pedrolino και πως αυτή ξέρει «τι έχει κρυμμένο στο μανίκι της».¹⁵⁸ Ο Pedrolino μένει άφωνος με αυτά τα λόγια.¹⁵⁹ Σε συνέχεια
- Cap. Spavento** Μπαίνει εκφράζοντας την αγάπη που έχει για τη Flaminia. Ο Arlecchino λέει πως **Arlecchino** υποψιάζεται πως εκείνη είναι ερωτευμένη με κάποιον άλλον. Ο Caritano (απαντά): αυτό δεν γίνεται, γιατί είναι τόσο τέλειος άνδρας. Μιλάει για την ομορφιά, τη δύναμη και την ανδρεία του. Ο Pedrolino λέει στον Caritano πως ο Oratio ζήτησε τη Flaminia για γυναίκα του απ' τον πατέρα της κι ότι την επόμενη νύχτα θα κοιμηθούν μαζί. Ο Caritano: οργισμένος απειλεί να σκοτώσει τον Oratio, αν την παντρευτεί και αφού καυχιέται (πάλι για τον εαυτό του) φεύγει με τον Arlecchino. Ο Pedrolino γελά.¹⁶⁰ Σε συνέχεια
- Franceschina** (Βγαίνει) Από το σπίτι κλαίγοντας.¹⁶¹ Ο Pedrolino αποσύρεται κι εκείνη χτυπάει στο σπίτι της Pasquella.
- Pasquella** (Η Pasquella) Μαθαίνει από την Franceschina ότι της έκλεψαν ένα πανί¹⁶² εξήντα πήχες κι αφού (η Franceschina) την εμπιστεύεται, εκείνη υπόσχεται να τη βοηθήσει να το βρει και τη στέλνει στο υπόγειο, λέγοντάς της να περιμένει εκεί μέχρι να πάει να φέρει κάποια

¹⁵⁵ Ο Pedrolino σε ρόλο «ερωτικού μεσάζοντα» των innamorati Oratio και Flaminia, κοιτάζει και τη δική του αποκατάσταση με την Franceschina, εις βάρος του αντιπάλου του Gratiano. Το «ερωτικό γαϊτανάκι» που δημιουργείται και συνεχώς περιπλέκεται, δίνει την ευκαιρία για επιπλέον lazzi και σκηνές διακωμώδησης του ερωτύλου γέρου από τον πονηρό υπηρέτη και διάδρασης των στερεοτυπικών χαρακτήρων της Αυτοσχέδιας Κωμωδίας με το κοινό.

¹⁵⁶ Χρησιμοποιεί τη λέξη *Dama* (ταίρι) ειρωνικά και πιθανότατα το πρόσωπο και η στάση του σώματός της να δείχνουν το θυμό και τη ζήλεια της.

¹⁵⁷ (In)spirare= Essere invasato da uno spirito maligno, dal demonio= κάποιος κυριεύεται από κακό πνεύμα, από τον διάβολο

-Διαδικτυακή πλατφόρμα του Istituto dell' Enciclopedia Italiana Treccani La cultura italiana: <http://www.treccani.it/vocabolario/spirare>, όπως εμφανιζόταν στις 18/06/2017.

¹⁵⁸ Υπονοεί τα ξόρκια της Pasquella. Η όλη σκηνή δομείται σε δύο εξίσου εκφραστικά επίπεδα, το γλωσσικό και το σωματικό, τα οποία και αλληλοσυμπληρώνονται.

¹⁵⁹ Η Αναγέννηση δεν κατάφερε να ξεπεράσει πολλές μεσαιωνικές αντιλήψεις και προκαταλήψεις, μεταξύ των οποίων κι εκείνη της μαγείας που επηρέαζε και κυριαρχούσε κυρίως στους ανθρώπους των κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων, όπως οι ζαπνί, λόγω της άγνοιας και της αγραμματοσύνης που τους χαρακτήριζε.

¹⁶⁰ Από τα πιο κλασικά μοτίβα της Αυτοσχέδιας Κωμωδίας είναι κι εκείνο του Caritano που «αυτοεκθειάζεται» κορδωμένος, την ίδια στιγμή που ο υπηρέτης του σχολιάζει τα πάντα, χλευάζοντας και γελώντας εις βάρος του μαζί με το κοινό. Ο Pedrolino, κλασικός υπηρέτης της Commedia dell' arte, παραποιεί την αλήθεια, λέει ψέμματα και υποδαυλίζει την κατάσταση με τον «ανύπαρκτο» γάμο του Oratio με τη Flaminia, εις βάρος του Caritano, προς όφελος όμως της δράσης και του κωμικού στοιχείου.

¹⁶¹ Ο Andrews μεταφράζει: *out, of her house (έξω από το σπίτι της)*, ενώ ο Salerno: *bursts into tears in Pasquella's house* (ξεσπάει σε κλάματα στο σπίτι της Pasquella).

¹⁶² Συχνά στην κωμωδία, ένα αντικείμενο λειτουργεί ως καταλυτικό στοιχείο της δράσης. Αντίστοιχα και στο σενάριο μας, το «κλεμμένο ύφασμα» προκαλεί μια σειρά από ανατροπές κι ευτράπελα, περιπλέκοντας τη δράση, επιτείνοντας το ενδιαφέρον και προκαλώντας ακόμη περισσότερο γέλιο.

πράγματα που έχει ανάγκη από την αποθήκη. Ο Pedrolino γελάει με την Franceschina και την Pasquella και (λέει) πως θα ήθελε να τους κάνει ένα αστείο. *Σε συνέχεια*

Gratiano (Βγαίνει) Γελώντας επειδή η Flaminia τον φώναξε να βοηθήσει τη σκυλίτσα να γεννήσει τα σκυλάκια της.¹⁶³ Ο Pedrolino λέει αμέσως στον Gratiano πως η Franceschina είναι στο σπίτι της Pasquella και τη βοηθάει να βρει κάποιο ύφασμα που της έκλεψαν. *Σε συνέχεια*

Pasquella (Ακούγεται η *Pasquella*) Από μέσα να λέει ένα ψεύτικο ξόρκι για να βρεθεί το ύφασμα.
Franceschina (Ακούγονται από μέσα) Κάποια λόγια από την Franceschina. Ο Pedrolino λέει στον Gratiano πως θα τον βοηθήσει ν' «απολαύσει»¹⁶⁴ τη Franceschina μ' ένα καλό κόλπο και να περιμένει (πρώτα) να βγει η Franceschina από το σπίτι και μετά να πάει στην Pasquella και να της πει πως εκείνος είναι που έκλεψε, για πλάκα το ύφασμα και πως τώρα θέλει να το δώσει πίσω στην ίδια (την Pasquella) και πως τα ξόρκια της (ήταν που) τον ανάγκασαν να πάει και να ομολογήσει την κλοπή. Και η γριά να φωνάζει την Franceschina, στην οποία και να ομολογήσει (εκείνος) πως όλο αυτό το σκέφτηκε σαν δικαιολογία για να της μιλήσει, δίνοντάς της μετά υπόσχεση να της αγοράσει ύφασμα της ίδιας αξίας. Ο Gratiano συμφωνεί μ' αυτό. Ακούγοντας τις γυναίκες να έρχονται, αποτραβιούνται.

Pasquella Λέει στην Franceschina πως πρέπει να ξανακάνουν τα ξόρκια το βράδυ, γιατί χρειάζεται ένα φλασκί με ελαιόλαδο και άλλο ένα με δυνατό ξύδι.¹⁶⁵
Franceschina Η Franceschina (απαντάει): Θα τα φέρει και φεύγει. Η Pasquella παραμένει. *Σε συνέχεια*

Gratiano Εμφανίζεται μπροστά της, λέγοντας πως τα μάγια της τον ανάγκασαν να έρθει και ν' αποκαλύψει την κλοπή του υφάσματος κι ότι αυτός είναι ο κλέφτης. Η Pasquella μένει άφωνη με αυτό, γνωρίζοντας πως στην πραγματικότητα δεν ξέρει τίποτα από ξόρκια κι αρχίζει να τρέμει από φόβο.¹⁶⁶ Ο Gratiano κραυγάζοντας λέει: «Φώναξέ την», «Φώναξέ την». Η Pasquella τρέχει στο σπίτι της. Ο Gratiano την ακολουθεί, φωνάζοντας: «Φώναξέ την». Ο Pedrolino αμέσως φωνάζει την Franceschina.

¹⁶³ Ο Scala χρησιμοποιεί διάφορες δικαιολογίες για να απομακρύνει απ' τη σκηνή τους τύπους που δεν έχουν, τη συγκεκριμένη στιγμή, κάποιο σκηνικό ή δραματικό ρόλο, διατηρώντας έτσι και την αναλογία των δρώντων σκηνικών προσώπων. Μία από αυτές τις περιπτώσεις είναι και η γέννα της «σκυλίτσας» του Dottore που αποτελεί την τέλεια πρόφαση για την αποχώρησή του.

¹⁶⁴ Δηλαδή να συνευρεθούν ερωτικά. Το ρήμα *godere* χρησιμοποιείται προκειμένου να γελοιοποιηθεί ακόμη περισσότερο ο ερωτύλος Dottore, καθώς η ερωτική επιθυμία του γέρου για την υπηρέτριά του ταυτίζεται με την απολαυστική εμπειρία του φαγητού και την αίσθηση της γεύσης. Με το ρήμα αυτό, η νεαρή γυναίκα μοιάζει με λαχταριστό γλυκό, έτοιμο να το καταβροχθίσει η «γεροντική» μασέλα του Dottore. Πιθανότατα, η λαγνεία και ο πόθος του Dottore να εκφράζονται εξίσου κινησιολογικά και λεκτικά με το γνωστό πάντα συγλ "Dottoresque".

¹⁶⁵ Ένα από τα πιο γνωστά ξόρκια χωρισμού ενός ζευγαριού, από την εποχή του Μεσαίωνα μέχρι και τις μέρες μας, είναι η ανάμειξη ελαίου και ξυδιού, συνοδεύει της φράσης: «Όπως το νερό, το έλαιο και το ξύδι δεν μπορούν ποτέ να μείνουν ενωμένα, έτσι και οι.....» και των ονομάτων του ζευγαριού που πρέπει να χωρίσει.

-Anglo, Sydney, 2012. *The Damned Art (RLE Witchcraft): Essays in the Literature of Witchcraft*, London: Routledge and Kegan Paul, σσ. 3-5

-Ankerloo B., Clark S., Monter W., 2002. *Witchcraft and Magic in Europe*, Volume 4: The Period of the Witch Trials, London: The Athlone Press, σ.9.

¹⁶⁶ Οι σκηνές εκείνες, όπου μονάχα ο θεατής γνωρίζει και μπορεί να παρακολουθήσει όλα όσα συμβαίνουν επί σκηνής, σε αντίθεση με τους ήρωες που βρίσκονται σε άγνοια ή σύγχυση, είναι από τα πιο γνωστά μοτίβα – *gags* (αστεία, φαρσικά στοιχεία) της κωμωδίας, της φάρσας, αλλά και του βωβού κινηματογράφου (Charlin, Keaton), προσδίδοντας έντονο ρυθμό και ζωντάνια στη δράση και προκαλώντας άφθονο γέλιο στους θεατές. Το κυνηγητό του κλέφτη, σύμφωνα και με τις οδηγίες του Scala, διαδραματίζεται τόσο επί σκηνής, όσο κι εκτός με φωνές, με έντονη κίνηση που θυμίζει μπουφονερία και με τον zanni σε ρόλο μαέστρου να σχολιάζει και να συνομιλεί με τους θεατές.

Franceschina Μαθαίνει από τον Pedrolino πως κάποιος έχει πάει στο σπίτι της Pasquella κι ομολόγησε ότι έκλεψε το ύφασμα και πρέπει να πάει και να βοηθήσει την Pasquella να πιάσουν τον κλέφτη και να τον οδηγήσουν στη Δικαιοσύνη. Η Franceschina πηγαίνει μέσα (στης Pasquella). Ο Pedrolino παραμένει. Ακούει τη φασαρία που γίνεται μέσα (στο σπίτι) με τον κλέφτη.

Σε συνέχεια

Gratiano (Οι γυναίκες βγαίνουν έξω) Κρατώντας τον Gratiano από τα μπράτσα και, φωνάζοντάς τον
Pasquella κλέφτη, τον γρονθοκοπούν για τα καλά. Ο Gratiano το βάζει στα πόδια με τις γυναίκες να
Franceschina τον κυνηγούν. Ο Pedrolino γελάει και φεύγει και τελειώνει η Πρώτη Πράξη.¹⁶⁷

ΠΡΑΞΗ ΔΕΥΤΕΡΗ

Hibrahim (Μπαίνει στη σκηνή) **O** Αρμένιος έμπορος με τον Ramadan, τον σκλάβο του που λέει
Ramadan στον κύριό του πως πολύ σύντομα θα μπορέσει να του ξεπληρώσει τα λύτρα κι ακόμη πιο πολλά, σε αντάλλαγμα για τις αμέτρητες πράξεις γενναιοδωρίας του (που έκανε) στον ίδιο και τον αδερφό του τον Mustafa. Ο Hibrahim (απαντάει): πως αν έχουν να κάνουν κάτι άλλο στη Φλωρεντία να το κάνουν γρήγορα, γιατί σε δύο μέρες θέλει να φύγει για τη Βενετία με το εμπορικό πλοίο.¹⁶⁸ Φεύγει. Ο Ramadan παραμένει, εξυμνώντας την καλοσύνη του Αρμένιου εμπόρου.¹⁶⁹

Σε συνέχεια

Flavio (Μπαίνει) Μ' ένα γράμμα που θα στείλει στην παρέα του που τον περίμενε στην εξοχική κατοικία. Βλέποντας τον σκλάβο, του δίνει ελεημοσύνη¹⁷⁰ και του ζητά να δώσει το συγκεκριμένο γράμμα σε κάποιον διανομέα ονόματι Sandrino από τη Norcia στην παλιά

¹⁶⁷ Το κυνηγητό μεταφέρεται εκτός σκηνής και η 1η πράξη τελειώνει με την αποχώρηση του Pedrolino, δίνοντας τη δυνατότητα για κάποιο intermezzo.

¹⁶⁸ *Procaccio*= μικρό εμπορικό πλοίο, γνωστό και ως *vascelo*.

-Giuseppe Baretta, 1829, *Dizionario Italiano Ed Inglese* Di Giuseppe Baretta, Τόμος 2, J.P. Pozzolini & Company, σ. 59.

¹⁶⁹ Λογικά οι δύο σκλάβοι θα είναι ντυμένοι με ανατολίτικα ρούχα και ο Ramadan, δηλαδή ο Pantalone θα έχει αντίστοιχα στοιχεία σε κίνηση και ομιλία ή ακόμη κι έναν αέρα δουλοπρέπειας. Από την άλλη, η εικόνα του Αρμένιου έμπορα που συχνά εμφανίζεται ως μεσάζων σε αγοραπωλησίες σκλάβων, στο συγκεκριμένο σενάριο διαφοροποιείται, καθώς ο Scala για μία και μοναδική φορά τον παρουσιάζει ως σωτήρα των δύο χριστιανών (Pantalone και Tofano) από τους Τούρκους δουλεμπόρους.

Η συγκεκριμένη επιλογή ενδεχομένως να μην είναι τυχαία, καθώς τόσο στη Βενετία, όσο και σε άλλες ιταλικές πόλεις, υπήρχε μια αρκετά μεγάλη και ισχυρή κοινότητα Αρμενίων. Οι σχέσεις άλλωστε μεταξύ των δύο λαών, ένεκα και της θρησκείας, χάνονται στους πρώτους μεταχριστιανικούς αιώνες με τους Αρμένιους της Βενετίας να έχουν την εκκλησία και το νεκροταφείο τους, ένα νησάκι μ' ένα αρμενικο-καθολικό μοναστήρι, γνωστό ως *San Lazzaro degli Armeni*, αλλά και σημαντικές διοικητικές θέσεις. Αντίθετα, ο χαρακτήρας του Τούρκου δουλεμπόρου, επαναλαμβάνει στερεοτυπικά την απέχθεια των Ιταλών απέναντι στους μουσουλμάνους, καθώς από παλιά οι δύο λαοί διεκδικούσαν τα πρωτεία στη Μεσόγειο και τα νησιά της (π.χ. Κύπρος, Κρήτη/Candia κ.λπ.) και ήταν πολύ περισσότερα αυτά που τους χώριζαν, από εκείνα που τους ένωναν (π.χ. θρησκεία, Άγιοι Τόποι κ.α).

- Goldwyn A. J., Silverman R. M., 2016, *Mediterranean Modernism: Intercultural Exchange and Aesthetic Development* Springer, σ. 225.

- Jaffe-Berg, (2016), κεφ.4, σσ. 97-120.

- Jaffe-Berg, Erith, 2008. «After the Laughter Dies Down; Middle Eastern "Foreigners" in the Commedia dell' Arte» στο *Scripta Mediterranea*, V. XXIX, 2008, σσ. 37-50.

¹⁷⁰ Ο Scala γ' άλλη μια φορά επιλέγει να επιτείνει το ενδιαφέρον και να περιπλέξει τη δράση, χρησιμοποιώντας το στοιχείο της «δραματικής ειρωνείας» κι εμφανίζοντας τον πατέρα και τον γιο να συμπεριφέρονται σαν δύο ξένοι. Οι ήρωες, αγνοώντας βασικά στοιχεία που τους αφορούν, δίνουν, άθελά τους, νέα τροπή στην πλοκή, αυξάνοντας τη συναισθηματική φόρτιση των θεατών που λόγω των κωμικών στοιχείων του είδους, μετατρέπεται σε γέλιο.

αγορά, για να το παραδώσει αμέσως στην εξοχική κατοικία. Ο σκλάβος (απαντά): πως θα κάνει την εργασία και φεύγει. Ο Flavio παραμένει. *Σε συνέχεια*

Franceschina Χαρούμενη που βρήκε το ύφασμα. Ο Flavio τη ρωτάει πού είναι ο Pedrolino. Εκείνη (απαντάει) : ότι δεν ξέρει που βρίσκεται. *Σε συνέχεια*

Pedrolino Γελώντας με τη φάρσα που έκανε στον Gratiano. Η Franceschina γελάει κι εκείνη και μπαίνει μέσα. Ο Pedrolino λέει στο Flavio πως η Isabella είπε ότι εξαιτίας της δεν θα πάνε στην εξοχική κατοικία και πως αν ο Flavio δεν την αγαπήσει, θα τους καταραστεί και τους δυο. Ο Flavio γελάει με αυτό.¹⁷¹ *Σε συνέχεια*

Oratio Έρχεται και μαθαίνει από τον Pedrolino πώς έδωσε στον Caritano να καταλάβει, για πλάκα, ότι αυτός (ο Oratio) θα πάρει για γυναίκα του την Flaminia και πως εκείνος (ο Caritano) είναι έξω φρενών (με αυτό) και τον ψάχνει να τον ρωτήσει σχετικά. Γελούν με αυτό.¹⁷² *Σε συνέχεια*

Isabella (Βγαίνει) Στο παράθυρο. Ο Flavio τη χαιρετάει και ρωτάει πώς κατάφερε κι έμαθε τόσο γρήγορα την τέχνη της μαγείας, ώστε ν' απειλεί πως θα τον καταραστεί που δεν την αγαπά.¹⁷³ Εκείνη απαντά πως το είπε στον Pedrolino για αστείο, τον εκλιπαρεί να την αγαπήσει και να την πάρει για γυναίκα του, αφού ξέρει πως είναι ίση με εκείνον (κοινωνικά).¹⁷⁴ Ο Flavio της απαντά πως είναι πιθανόν να έρθει κάποιος σύντομα που θα είναι η αιτία της κοινής τους ευτυχίας. Η Isabella (λέει): ότι δεν καταλαβαίνει. Ο Oratio απορεί, λέγοντας πως αν γνωρίζει από μαγικά, οφείλει να γνωρίζει τα πάντα και να τον βοηθήσει με την αγάπη του για τη Flaminia και να την κάνει (την Flaminia) να μην είναι τόσο σκληρή (μαζί του). Της υπόσχεται (ως αντάλλαγμα) να την βοηθήσει με την αγάπη της για τον αδερφό του.¹⁷⁵ Η Isabella (απαντά): πως θα κάνει κάθε προσπάθεια. *Σε συνέχεια*

Mustafa Ο σκλάβος, αδερφός του Ramadan, ζητάει ελεημοσύνη. Ο Pedrolino τους προειδοποιεί να προσέξουν όλοι τις τσάντες τους.¹⁷⁶ Ο Flavio θεωρώντας πώς είναι εκείνος (ο σκλάβος) στον

¹⁷¹ Διαφορετικές κοινωνικές τάξεις και διαφορετικές κοσμοθεωρίες. Ο μεν Pedrolino εμμένει να είναι δέσμιος των προκαταλήψεων του Μεσαίωνα και αφελής στις απειλές και τις κατάρες της Isabella, ενώ ο Flavio, λόγω θέσης και γνώσης, γελάει με την αφέλεια του υπηρέτη του, επιβεβαιώνοντας για άλλη μια φορά το δίπολο υπηρέτη – αφέντη.

¹⁷² Άλλο ένα δίπολο στερεοτυπικών χαρακτήρων είναι κι αυτό μεταξύ των νέων εραστών και του ερωτευμένου Caritano που ψευτοπαλικαρίζει, απειλώντας θεούς και δαίμονες, αλλά και τους αντίζηλούς του. Την ίδια στιγμή, ο δαιμόνιος υπηρέτης Pedrolino, σαν άλλος Πουκ, φέρνει τα πάνω κάτω με τ' αστεία και τις φάρσες του και θύμα του τον αδαή Caritano.

¹⁷³ Το συγκεκριμένο σχόλιο είναι ειρωνικό, καθώς ο Flavio γνωρίζει ότι η Isabella δεν ξέρει τίποτα από μαγεία και ξόρκια και πως όλα αυτά δεν είναι τίποτα άλλο από γυναικείες χαζομάρες.

¹⁷⁴ Ο γάμος την εποχή της Αναγέννησης αποτελούσε βασική προϋπόθεση για τη δημιουργία οικογένειας και τη συνέχιση του γενεαλογικού δέντρου. Σύμφωνα μάλιστα με τη Schmitt, ο γάμος βρισκόταν στην καρδιά των κοινωνικών και πολιτικών θεσμών, οπότε και η ένωση ανθρώπων από διαφορετικές κοινωνικές τάξεις και κυρίως οι γάμοι μεταξύ αριστοκρατών και πληβείων, θεωρούνταν ως «διαφθορά» ή ακόμη και «σήψη» του κοινωνικού ιστού. Έτσι εξηγείται και το σχόλιο-επιχείρημα της Isabella περί «ισότητας», στην προσπάθειά της να πείσει τον αγαπημένο της να την παντρευτεί, ξεχνώντας την κοινωνικά κατώτερή τους cortigiana.

-Schmitt, (2014), σσ. 21-22.

¹⁷⁵ Εννοεί τον ξάδερφό του Flavio που ο Scala τον παρουσιάζει στα πρόσωπα του έργου με τη φράση: *fratelli cugini* (αδελφικά ξαδέρφια).

¹⁷⁶ Ο Scala στο σημείο αυτό παρουσιάζει τον Mustafa να ζητάει ελεημοσύνη, ενώ προηγουμένως (αρχή 2ης πράξης) ο Ramadan δέχτηκε ελεημοσύνη από τον Flavio. Και οι δύο περιπτώσεις αποτυπώνουν μία διαχρονικά στερεοτυπική εικόνα σχετικά με τους ζητιάνους-σκλάβους και πιθανότατα συνοδεύονταν και από κάποιο *lazzo dell' elemosina*. Αντίστοιχα, διαχρονική και στερεοτυπική είναι και η αντίδραση των υπολοίπων τύπων απέναντι στους επαίτες/ζητιάνους-σκλάβους, ακόμη και από τους υπηρέτες. Η καχυποψία και η αντίδραση του Pedrolino (που ως

οποίο έδωσε το γράμμα, λόγω της μεγάλης ομοιότητας, τον ρωτά αν παρέδωσε το γράμμα στον Sandrino, τον διανομέα. Ο σκλάβος πως δεν γνωρίζει για τι πράγμα του μιλάει κι ότι δεν του έχει μιλήσει ποτέ ξανά.¹⁷⁷ Ο Pedrolino τον διώχνει. *Σε συνέχεια*

Ramadan Ο σκλάβος, αδερφός του Mustafa, βλέπει τον Flavio και του λέει πως έδωσε το γράμμα στον Sandrino, τον διανομέα. Ο Flavio υποθέτει πως είναι μεθυσμένος¹⁷⁸ και φεύγει μαζί με τον Oratio. Ο Pedrolino μόνος. *Σε συνέχεια*

Isabella Από το παράθυρο ανακρίνει τον Pedrolino σχετικά με αυτά που της είπε ο Flavio, ότι δηλαδή σύντομα μπορεί να έρθει κάποιος που θα είναι η αιτία της κοινής τους ευτυχίας. *Σε συνέχεια*

Pasquella (Βγαίνει) Στο παράθυρό της, κρυφακούγοντας το καθετί. Ο Pedrolino εξιστορεί στην Isabella πως είκοσι χρόνια πριν ο πατέρας του Flavio και ο πατέρας του Oratio που ήταν αδέρφια, έγιναν σκλάβοι και από τότε δεν είχαν κανένα τους νέο. Για το λόγο αυτό οι νέοι (οι γιοι τους) αποφάσισαν ν' αφήσουν την πατρίδα τους, τη Βενετία και να έρθουν να εγκατασταθούν στη Φλωρεντία. (Ακόμη) Πως ο Oratio έλαβε ένα γράμμα από τη Βενετία, από έναν φίλο (του) που τον πληροφορούσε πως μέσα σ' ένα μήνα θα έφτανε στη Φλωρεντία ένας Αρμένιος έμπορος ονόματι Hibrahim που είχε εξαγοράσει στην Περσία δυο αδέρφια από τη Βενετία που ήταν σκλάβοι Τούρκων. Πως αυτό είναι που ήθελε να της πει ο Flavio, ελπίζοντας ότι ένας από αυτούς (τους σκλάβους) θα είναι ο πατέρας του που δίχως του (την άδεια/παρουσία του) δεν θα μπορούσε να παντρευτεί ποτέ καμιά γυναίκα και πως τ' όνομά του είναι Pantalone de' Bisognosi, ο Βενετός. Η Pasquella καταχαρούμενη μ' αυτά τα λόγια (που άκουσε), αποσύρεται.¹⁷⁹ *Σε συνέχεια*

Flaminia (Εμφανίζεται) Στο παράθυρό της. Χαιρετά την Isabella η οποία την προσκαλεί να περάσουν ευχάριστα, λίγη ώρα στο σπίτι της. Εκείνη (της λέει): ότι δεν μπορεί, αν δεν πάρει άδεια από τον πατέρα της.¹⁸⁰ *Σε συνέχεια*

Gratiano Έρχεται¹⁸¹ και η Isabella τον παρακαλεί ν' αφήσει τη Flaminia να πάει σ' εκείνη. Ο Gratiano: (της λέει) ότι θα τη στείλει. Η Flaminia αποσύρεται (από το παράθυρο) και στη συνέχεια πηγαίνει στην Isabella. Ο Gratiano λέει στον Pedrolino πως το σχέδιό του πήγε άσχημα για εκείνον. Ο Pedrolino λέει πως η Franceschina ξαναβρήκε το ύφασμά της που ήταν κρυμμένο

υπηρέτης φέρει το χαρακτηριστικό της πονηριάς και της εξαπάτησης) μας φέρνει στο μυαλό μια αντίστοιχη σκηνή από το έργο του Federico Garcia Lorca, *La casa di Bernarda Alba* (Φ.Γ.Λόρκα *Σπίτι της Μπερνάρντα Άλμπα*) μεταξύ της υπηρέτριας και της ζητιάννας στην 1η πράξη.

-Carozza, (2006), σσ. 166, 204 και 354.

¹⁷⁷ Οι παρεξηγήσεις που προκαλούνται από την παρουσία των διδύμων επί σκηνής, λόγω της ομοιότητάς τους από τη μία και της άγνοιας των υπολοίπων για την ύπαρξή τους από την άλλη, αποτελούσαν αγαπημένες δραματουργικές και σκηνικές δράσεις από την αρχαιότητα. Ο Scala αξιοποιεί το μοτίβο αυτό στο έπακρο με τη βοήθεια ενός γράμματος, δύο χαμένων γονιών, μαγείας, ερωτικών τριγώνων, αλλά και αρκετών παιχνιδιών ίντριγκας και γέλιου.

¹⁷⁸ *Imbriaco*=οινόφλυξ, δηλ. Μεθυσμένος.

-Academici della Crusca, 1836, *Vocabolario della lingua italiana*: A-C, D. Pssigli, σ. 1605.

¹⁷⁹ Ο Scala επαναλαμβάνει, διά στόματος της Pasquella, την υπόθεση του σεναρίου προς ενημέρωση των τύπων-ρώων και υπενθύμιση των αναγνωστών-θεατών της συλλογής.

¹⁸⁰ Παρά το γεγονός ότι η Flaminia είναι χήρα κι επομένως πιο ανεξάρτητη από τις ανύπανδρες γυναίκες, ζητάει την άδεια του πατέρα της για να βγει εκτός σπιτιού και να επισκεφτεί την Isabella, η οποία μένει μόνη της. Την ίδια στιγμή ο Scala, ξεδιπλώνει το θεατρικό-δημιουργικό του ταλέντο, παρουσιάζοντας μια ευρεία γκάμα στερεοτυπικών χαρακτήρων και στοιχείων.

¹⁸¹ Πιθανότα από το δρόμο απ' όπου είχε φύγει τρέχοντας στην πρώτη πράξη, για να γλιτώσει το ξύλο από την Pasquella και τη Franceschina.

μέσα στο σπίτι και τον παροτρύνει να δώσει τη Flaminia στον Oratio κι όχι στον Caritano, όπως ακούγεται. Ο Gratiano λέει πως αυτό δεν είναι αλήθεια. Σε συνέχεια

Capitano Arlecchino (Μπαίνει) Εξοργισμένος που δεν βρίσκει τον Oratio, βλέπει τον Gratiano ο οποίος του λέει ότι πρέπει να σταματήσει ν' αναφέρει τ' όνομα της κόρης του, της Flaminia, καθώς δεν θέλει να του τη δώσει. Ο Caritano τον προκαλεί, λέγοντας πως γνωρίζει ότι (ο Gratiano) θέλει να τη δώσει στον Oratio και πως θα σκοτώσει τον Oratio και όλους εκείνους που βασίζονται σ' αυτόν. Ο Arlecchino το ίδιο προκλητικά.¹⁸² Ο Pedrolino του δίνει μια σφαλιάρα. Ο Caritano βγάζει το σπαθί του¹⁸³ και όλοι τρέχουν μακριά, ενώ αυτός τους κυνηγά.

Pasquella Σκέφτεται πως θα μπορούσε να επωφεληθεί (από την κατάσταση) ώστε να βγάλει τα έξοδα για ένα μήνα¹⁸⁴ με όλα αυτά που άκουσε από τον Pedrolino. Θέλει να κάνει την Isabella να πιστέψει πως γνωρίζει (η Pasquella) το μυστικό του Flavio για να έχει περισσότερη πίστη (στα ξόρκια της).¹⁸⁵ Σε συνέχεια

Ramadan Μπαίνει ο σκλάβος. Η Pasquella μόλις τον βλέπει αποφασίζει να τον χρησιμοποιήσει στο σχέδιό της. Τον πλησιάζει, τον καλοπιάνει, του δίνει ελεημοσύνη, λέγοντάς του πως αν θέλει να κερδίσει μισή ντουζίνα σκούδα, να επιβεβαιώσει απλά τα λεγόμενά της. Ο σκλάβος δέχεται με χαρά. Του λέει πως θέλει (από εκείνον) να προσποιηθεί πως είναι ο πατέρας ενός νέου άνδρα, ο οποίος είναι ερωτευμένος με μια κυρία και πως ο πατέρας είναι σκλάβος, όπως κι εκείνος. Πρέπει να μείνει κρυμμένος και να μην εμφανιστεί, παρά μόνο όταν την ακούσει να προφέρει τ' όνομα του σκλάβου πατέρα, γιατί θέλει να φανεί σαν να τον έχει φέρει από μακριά, με τα ξόρκια της. *Κι εδώ η Pasquella (θα πρέπει) να προσέξει να μην του πει το όνομα του πατέρα*¹⁸⁶. Ο σκλάβος δέχεται. Τον βάζει να αποσυρθεί παράμερα, σε μια γωνιά του δρόμου κι έπειτα χτυπά στο σπίτι της Isabella.¹⁸⁷

Pedrolino Βλέπει την Pasquella και αποτραβιέται, κρύβοντας τον εαυτό του, για να δει τι πρόκειται να κάνει. Σε συνέχεια

¹⁸² Από τις λίγες φορές που ο υπηρέτης του Caritano υποστηρίζει τον αφέντη του και δεν τον χλευάζει. Όπως αναφέραμε και στα εισαγωγικά, στη συλλογή του Scala βασική φιγούρα των zanni είναι ο Pedrolino κι όχι ο Arlecchino, οποίος και απέχει πολύ από τον τύπο-χαρακτήρα που έχουμε κατά νου.

¹⁸³ *Caccia mano (all' armi)*. Η ακριβής μετάφραση θα ήταν «κυνηγώ με το χέρι», αλλά καθώς η συγκεκριμένη φράση χρησιμοποιείται κυρίως σε σκηνές του Caritano, μεταφράζεται «βγάζω το σπαθί», ως προέκταση του χεριού του. Αποτελεί μάλιστα κι ένα από τα πιο γνωστά lazzi της Commedia dell' arte, δίνοντας την ευκαιρία στους ηθοποιούς να ξεδιπλώσουν τις σκηνικές και υποκριτικές τους δυνατότητες. Το αξιοσημείωτο στο εν λόγω σενάριο είναι ότι ο Caritano, παρουσία κοινού «εχθρού», (υπο)στηρίζει τον υπηρέτη του, ορμώντας με το σπαθί του και οδηγώντας τη λογομαχία και το αντίστοιχο lazzu του κυνηγητού.

-Fitzpatrick, (1995), σ. 309.

¹⁸⁴ *Di guadagnar da vivere per un mese*. Στο συγκεκριμένο σημείο χρησιμοποιήθηκε μια πιο ελεύθερη μετάφραση, για να αποδοθεί καλύτερα το νόημα στα ελληνικά.

¹⁸⁵ Η Pasquella συνεχίζει την αυτοσκιαγράφησή της, δικαιολογώντας επάξια τους χαρακτηρισμούς που της έχουν αποδοθεί στην Commedia dell'Arte. Συνάμα, χτίζει τον «αντιπαθή» τύπο της απατεώτισσας ρουφιάνας, σύμφωνα και με τις απαιτήσεις του σεναρίου, η οποία στο τέλος θα πρέπει να «τιμωρηθεί».

¹⁸⁶ Ο Scala, υπό μορφή σκηνικής οδηγίας, επισημαίνει πως δεν πρέπει να ειπωθεί τ' όνομα του Pantalone, ώστε την κατάλληλη στιγμή να επιτευχθεί η ανατροπή της δράσης.

¹⁸⁷ Άλλο ένα τέχνασμα που προκαλεί μια σειρά ευτράπελων σκηνών και ανατροπών και δίνει τη δυνατότητα στους τύπους για διάδραση με τον αναγνώστη-θεατή, ο οποίος γνωρίζει εκ των προτέρων τη συνέχεια της ιστορίας (“δραματική ειρωνεία”). Η Pasquella γι' άλλη μια φορά εκδηλώνει τον παραδόπιστο και μικροπρεπή χαρακτήρα της, με θύμα τον ανυποψίαστο σκλάβο-Tofano, επιτείνοντας με τον τρόπο αυτόν την ανάγκη για δικαιοσύνη, την αντιστροφή των ρόλων θύτη-θύματος και τη λύση του σεναρίου.

- Isabella** Βγαίνει έξω και μιλάει θερμά στην Pasquella, η οποία προσποιείται πως είναι θυμωμένη με την Flaminia που δεν την πήρε στα σοβαρά, (λέγοντας) πως αυτή (η Pasquella) έχει τη δύναμη να την κάνει (την Isabella) ευτυχισμένη. Η Isabella είναι ικανοποιημένη που (η Pasquella) μπορεί να την κάνει ευτυχισμένη. Η Pasquella της λέει πως γνωρίζει ένα μυστικό του Flavio, ακόμη καλύτερο κι ότι θέλει να τη βοηθήσει με το να της αποκαλύψει, με την τέχνη της μαγείας της, αν ο πατέρας του Flavio είναι ζωντανός, εμφανίζοντάς τον μπροστά της. Η Isabella την εκλιπαρεί να το κάνει. Η Pasquella κάνει πως κοιτάζει το ψεύτικο βιβλίο της με τα ξόρκια και ψιθυρίζει κάποιες μαγικές λέξεις. *Σε συνέχεια*
- Pedrolino** Παράμερα παρακολουθεί και γελάει με τη βλακεία της γριάς. *Σε συνέχεια.* Η Pasquella επιλέγει τη στιγμή για να φωνάξει τον πατέρα του Flavio και λέει δυνατά: «Pantalone de' Bisognosi, εμφανίσου τώρα αμέσως μπροστά μου». *Σε συνέχεια*
- Ramadan** Ο σκλάβος ακούγοντας να τον φωνάζουν με το πραγματικό του όνομα μένει άφωνος και εμφανίζεται αμέσως λέγοντας: «Εδώ είμαι. Εγώ είμαι ο Pantalone de' Bisognosi». Ο Pedrolino είναι σαστισμένος. Η Isabella το ίδιο. *Σε συνέχεια αμέσως*¹⁸⁸
- Mustafa** Ο σκλάβος και αδερφός του Ramadan (μπαίνει και) λέει αμέσως: «Κι εγώ είμαι εδώ. Είμαι ο αδερφός του». Η Pasquella νομίζει πως είναι πραγματικοί δαίμονες. Η Isabella το ίδιο. Και οι δύο φεύγουν τρέχοντας, η καθεμιά στο σπίτι της. Οι σκλάβοι πλησιάζουν τον Pedrolino που θεωρώντας τους διαβόλους, τρέχει μακριά έντρομος. Οι σκλάβοι τον κυνηγούν μέχρι έξω¹⁸⁹ και η *Δεύτερη Πράξη τελειώνει.*

ΠΡΑΞΗ ΤΡΙΤΗ

- Flavio** Τελώντας με τον Oratio για τον Pedrolino. Ο ίδιος, (Flavio) λέει πως ο σκλάβος
- Oratio** είναι αυτός που του έδωσε το γράμμα και πως είναι ένας διάβολος. Ο Pedrolino λέει πως
- Pedrolino** αυτό είναι αλήθεια κι ακόμη πως η Isabella και η Pasquella είναι δύο διαβολομάγισσες και πως δεν ήταν χωρίς λόγο αυτό που είπε (η Isabella), ότι θα τους καταραστεί. Έπειτα, τους αφηγείται πως η Pasquella έκανε να εμφανιστούν εκείνοι οι δύο γέροι σκλάβοι. Μένουν και οι δύο άφωνοι και λένε πως θέλουν να μιλήσουν με την Pasquella. *Σε συνέχεια*
- Capitano** Φτάνει και με κομπασμό λέει στον Oratio πως πρέπει να σταματήσει να ενοχλεί τη Flaminia, γιατί θα γίνει γυναίκα του, παρά τη θέληση του πατέρα της. *Σε συνέχεια*

¹⁸⁸ Ο Scala επισημαίνει την ανάγκη για ταυτόχρονη παρουσία των Tofano και Pantalone, ώστε να τρομάξουν οι Pasquella, Isabella και Pedrolino με τους διδύμους-“δαίμονες” και ν’ απομακρυνθούν από τη σκηνή, προκαλώντας το γέλιο και κλείνοντας τη δεύτερη πράξη.

¹⁸⁹ Οι παρεξηγήσεις που προκαλούνται από την παρουσία διδύμων ή μεταμφιεσμένων, αποτελούν πρόσφορο έδαφος για νέους αυτοσχεδιασμούς και γέλιο με θέμα τα πνεύματα-φαντάσματα-διαβόλους, γνωστά και ως *lazzi del sosia*, *lazzi di spiriti e diavoli* και *lazzi di paura* που μαζί με το μοτίβο της μαγείας και των τεχνασμάτων της ρουφιάννας-ψευτομάγισσας (*lazzi del ruffiano*) μας δίνουν μια ξεκάθαρη εικόνα της εποχής με έντονα τα κατάλοιπα του σκοτεινού Μεσαίωνα. Οι πιο αστείες φιγούρες της σκηνής δεν είναι άλλες από την Pasquella και την Isabella που από εξαπατούσες, γίνονται εξαπατηθείσες, αποκαλύπτοντας την τσαρλατανοσύνη και την ανιδεοτήτά τους αντίστοιχα, σε θέματα μεταφυσικής και μαγείας.

- Carozza, (2006), σσ. 185, 240 και 294-298.

- Arllecchino** Έρχεται να εκδικηθεί για τη σφαλιάρα που έφαγε από τον Pedrolino. Τον βλέπει και τον χτυπάει με ένα μπαστούνι.¹⁹⁰ Όλοι βγάζουν τα όπλα από τις θήκες¹⁹¹ και διαμαχόμενοι¹⁹² κινούνται στο δρόμο.
- Gratiano** Αποφασίζει ότι θέλει να δώσει τη Flaminia για γυναίκα στον Oratio, ώστε να γλιτώσει από κάθε μπελά και να μπορέσει να απολαύσει τη Franceschina. Χτυπά (την πόρτα).
- Franceschina** Βγαίνει έξω και ζητάει συγγνώμη από τον Gratiano για ό,τι συνέβη μεταξύ τους. Ο Gratiano της εκδηλώνει την αγάπη του. Σε συνέχεια
- Isabella** (Εμφανίζεται) Από το παράθυρό της παρακαλεί ξανά τον Gratiano να της στείλει τη Flaminia και βγαίνει έξω. Ο Gratiano τη φωνάζει (Flaminia).
- Flaminia** Βγαίνει έξω και μαζί με την Isabella (πηγαίνουν) στο σπίτι της. Ο Gratiano αναζητά τη Franceschina για να πάει μαζί του στο σπίτι (του) για λίγη ευχαρίστηση.¹⁹³ Στο σημείο αυτό μπαίνει ο Capitano κι εκείνοι το βάζουν στα πόδια.
- Capitano** Έχοντας γραπτή πρό(σ)κληση μονομαχίας¹⁹⁴ για τον Flavio και τον Oratio, τη διαβάζει στον Arlecchino, ο οποίος και θα (αναλάβει να) τους την παραδώσει. Τη στιγμή που τη διαβάζει, καταφθάνει ο Ramadan και ο Mustafa, σκλάβοι και αδέρφια δίδυμα κι ακούνε αυτό που θέλει να πει ο Capitano. Εκείνος, διαβάζοντας λέει: «Εγώ ο Capitano Spavento da Valle Inferna¹⁹⁵ σας προκαλώ, Flavio και Oratio Bisognosi, να μονομαχήσουμε με ξίφος και σιλήτο, (και) με πουκάμισο έξω από την Πύλη Prato». Σε συνέχεια¹⁹⁶

¹⁹⁰ Το μπαστούνι, *batocchio*, γνωστό και ως *slapstick*, αποτελεί χαρακτηριστικό εξάρτημα του κοστουμιού του Arlecchino και βασικό στοιχείο του μοτίβου της «κωμικής βίας» που είναι θεατρικά θορυβώδης κι εντυπωσιακή, αλλά και αληθοφανής. Το συγκεκριμένο *lazzo* του ξυλοδαρμού (*lazzi di bastone e pignatta*) επομένως, συμπληρώνει οπτικά τις σκηνές κομψασμού του Capitano που έχουν προηγηθεί κι αποτελούν κυρίως λεκτικά *lazzi*. Κοινός παρανομαστής και των δύο *lazzi*, είναι η υπερβολή και τα θεαματικά στοιχεία που τα συνοδεύουν (κοστούμια, αντικείμενα κ.λπ.), ενισχύοντας έτσι την κωμικότητα και το γέλιο.

- Dr Louise, Peacock, 2015. «Slapstick and Comic Violence in Commedia dell'arte» στο *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*, (eds.) Chaffee J., Crick O., New York: Routledge, σσ. 184-186.

¹⁹¹ *Cacciano mano*. Ακολουθεί πιθανότατα κάποιο από τα *lazzi di bastone e archibugio* ή *di pugnale e spada* το οποίο και συνεχίζεται κι εκτός σκηνής.

-Costa Paulo, 1820. *Dizionario della lingua italiana: compilato principalmente*, v. 2, Fratelli Masi, f.XVI- σ. 165.

- Carozza, (2006), σ.σ. 227 και 230.

¹⁹² *Facendo quistione*. Με την έννοια του «παίρνω κάτι επί προσωπικού», «μεγαλοποιώ κάτι» ή ακόμη και «κάνω κάτι μέγα θέμα-ζήτημα». Στη συγκεκριμένη περίπτωση έγινε ελεύθερη μετάφραση, αποδίδοντας καλύτερα την σκηνή.

-Διαδικτυακό λεξικό La Repubblica.it: <http://dizionari.repubblica.it/Italiano-Inglese/Q/questione.php>, όπως εμφανιζόταν στις 27/08/2017.

¹⁹³ Ο Gratiano για τρίτη φορά αναφέρεται στη φαντασίωσή του να «γευτεί» την Franceschina, δηλαδή να κοιμηθεί μαζί της, καθώς του έχει γίνει πλέον εμμονή. Ο Scala, ξεφεύγοντας από τη στερεοτυπική φιγούρα του σχολαστικού Dottore, φωτίζει σε υπερβολικό βαθμό την πλευρά του ερωτύλου γέρου, αφήνοντας σε δεύτερη θέση τον σχολαστικό επιστήμονα.

¹⁹⁴ Συχνά η λογομαχία ή ο καβγάς, μεταφέρεται και τελειώνει εκτός σκηνής, αφήνοντας στους θεατές τον απόηχο του (οπτικό και ηχητικό). Η συγκεκριμένη σκηνή συγκαταλέγεται στα *Lazzi della disfida*, δίνοντας την ευκαιρία στους στερεοτυπικούς χαρακτήρες της κωμωδίας να επιδοθούν σε άλλον έναν αυτοσχεδιασμό, προκαλώντας το γέλιο και τη συμμετοχή του κοινού.

-Συλλογικό, 1741. *Vocabolario Degli Accademici Della Crusca: D - I*, V.2, Venezia: Pitteri, σ. 123.

- Carozza, (2006), σ. 234.

¹⁹⁵ Η φράση *Capitano Spavento da Valle Inferna* δηλαδή «Καπιτάνο Τρομάρας της Κοιλιάδας της Κολάσεως» ανήκει στον πιο γνωστό Capitano της αυτοσχέδιας κωμωδίας, τον Francesco Andreini κι αποτελεί μέρος ενός μεγαλύτερου

- Ramadan** Έρχεται μπροστά, λέγοντας στον Capitano πως αυτοί οι νέοι άνδρες που κατονόμασε στην πρό(σ)κληση μονομαχίας είναι οι γιοι τους και είναι αρκετά άνδρες, για να δεχτούν την πρόκλησή του. Ο Capitano οργισμένος, θέλει να τον χτυπήσει. *Σε συνέχεια*
- Mustafa** Πετάγεται μ' ένα ραβδί. Ο Capitano και ο Arlecchino νομίζουν πως είναι δύο πνεύματα. Λένε πως δεν μάχονται με διαβόλους και φεύγουν.¹⁹⁷ Οι γέροι χαίρονται που άκουσαν τα ονόματα των γιων τους και πηγαίνουν να βρουν τον Αρμένιο έμπορό τους και να του πουν γ' αυτό. Φεύγουν. Ο ένας από τον ένα δρόμο και ο άλλος από τον άλλο.
- Pasquella** Κατατρομαγμένη, αποφασίζει να ζήσει σαν αξιοπρεπής γυναίκα και να μην ασχοληθεί ξανά με τις μαγείες και τις ρουφιανιές, καθώς όλ' αυτά είναι διαβολικές πράξεις. Πιστεύει πως εκείνοι οι δύο που εμφανίστηκαν μπροστά της, ήταν δύο διάβολοι (που ήρθαν) για να την τρομάξουν.¹⁹⁸ *Σε συνέχεια*
- Isabella** Έχοντας δει την Pasquella από το παράθυρό της, βγαίνει έξω με τη Flaminia και **Flaminia** καθησυχάζει την Pasquella για τη Flaminia (ότι δεν θα την πειράξει). Έπειτα, η Isabella τη ρωτάει τι έγινε μ' εκείνους τους σκλάβους που εμφανίστηκαν. Η Pasquella (λέει): πως δεν γνωρίζει αν ήταν πνεύματα ή ανθρώπινα πλάσματα (σώματα).¹⁹⁹ Στη συνέχεια, έρχονται οι δύο σκλάβοι.

λεκτικού σχήματος με το οποίο συστηνόταν ο Capitano-Andreini επί σκηνής, επηρεασμένος πιθανότατα από το έργο του Δάντη. Σύμφωνα με το λογύδριο αυτό, όπως παρατίθεται στο έργο του *Le bravure del Capitano Spavento*, ο Capitano αναφέρει: «Io sono il Capitano Spavento da Valle Inferna, soprannominato il Diabolico, Principe dell'ordine equestre, Termigisto cioè grandissimo bravatore, grandissimo feritore e grandissimo uccisore, domatore e dominator dell'universo, figlio del Terremoto e della Saetta, parente della Morte, e amico strettissimo del gran Diavolo dell'Inferno» (*Εγώ είμαι ο Καπιτάνο Τρομάρας της Κοιλιάδας της Κολάσεως, με το παρατσούκλι ο Διαβολικός, Πρίγκιπας του τάγματος των Ιππέων, Termigisto δηλαδή ο πιο γενναίος, μέγιστος εκτελεστής (χειριστής των όπλων) και μέγιστος δολοφόνος, δαμαστής και ηγεμόνας του κόσμου, γιου του Σεισμού και της Αστραπής, συγγενή του Χάρου και στενοῦ φίλου του μέγα Διαβόλου της Κολάσεως*).

-Andreini, Francesco, 1669. *Le bravure del Capitano Spavento*, Venetia: Michel' Angelo Barnboni, σ. 105.

-Florio, John, 1611. *New World of Words*, London: Melch Bradwood, σ. 558.

-Διαδικτυακή πλατφόρμα του Istituto dell' Enciclopedia Italiana Treccani La cultura italiana, <http://www.treccani.it/enciclopedia/ordine-equestre>, <http://www.treccani.it/vocabolario/feritore>, καθώς και <http://www.treccani.it/vocabolario/uccisore> (*Sinonimi-e-Contrari*), όπως εμφανίζονταν στις 30/08/2017).

¹⁹⁶ Ο Capitano προκαλεί, προσκαλώντας εγγράφως σε μονομαχία (Disfida) τους Flavio και Oratio, σύμφωνα και με το πρωτόκολλο των Ευγενών του Μεσαίωνα που όριζε ως πρόσκληση σε μονομαχία το πέταγμα κάποιου αντικειμένου στα πόδια του αντιπάλου (γάντι, μαντήλι, δαχτυλίδι, στυλέτο κ.ο.κ) και απαιτούσε από τους «μονομάχους» συγκεκριμένο ενδυματολογικό κώδικα. Η δε *Porta al Prato* που αναφέρεται ως το μέρος της μονομαχίας, είναι ένα από τα πιο παλαιά και γνωστά μνημεία της Φλωρεντίας (1285). Η συγκεκριμένη σκηνή πιθανότατα συνοδευόταν και από κάποιο *lazzo della disfida*.

-Weinstein, Donald, 1994. «Fighting or flyting? Verbal duelling in midsixteenth century Italy» στο *Crime, Society and the Law in Renaissance Italy*, Dean Trevor, (eds.) Lowe K. J. P., Cambridge: Cambridge University Press, σσ. 211-213.

-Hughes, C. Steven, 2016. «Anachronism Duelling and the Chivalric Ethic in NineteenthCentury Italy» στο *Chivalry and the Medieval Past*, (eds.) Katie Stevenson and Barbara Gribling, Suffolk: Boydell & Brewer, σσ. 153-155.

- Carozza, (2006) σ. 234.

¹⁹⁷ Κλασική περίπτωση «στρίβειν δια ...» κάποιου αναπάντεχου γεγονότος που ανατρέπει τα δεδομένα. Στη συγκεκριμένη περίπτωση ο Capitano, προασπιζόμενος την τιμή του, προκαλεί σε μονομαχία τους αντιπάλους του, αλλά «δοθείσης της ευκαιρίας» (παρουσία διδύμων γέρων-πνευμάτων) λακίζει, αποφεύγοντας με τον τρόπο αυτό να θέσει σε κίνδυνο τη ζωή του.

¹⁹⁸ Ακόμη και εν μέσω κωμικών καταστάσεων το ηθικό δίδαγμα διατηρεί την ιδιότητά του, αποδίδοντας συνάμα και το αίσθημα δικαίου που αποτελεί και ζητούμενο, όχι μονάχα των κωμωδιών, καταστάσεων και χαρακτήρων, αλλά και της Αυτοσχέδιας Κωμωδίας.

¹⁹⁹ *Corpi umani*. Η φράση θα μπορούσε να μεταφραστεί και *ανθρώπινα πτώματα*. Ο Andrews το μεταφράζει ως *human beings* (*ανθρώπινα πλάσματα/όντα*) και ο Salerno ως *live beings* (*ζωντανά πλάσματα/όντα*).

- Ramadan** Σκλάβοι και όμοια αδέρφια (δίδυμοι), καταφθάνουν. Οι γυναίκες τρομάζουν κι εκείνοι με καλό τρόπο τις καθησυχάζουν, λέγοντάς τους πως δεν είναι διάβολοι. Η Pasquella ήρεμη, στέκεται ανάμεσα στη Flaminia και την Isabella, κάνοντάς τους ερωτήσεις σχετικά με τους εαυτούς τους.²⁰⁰ Όταν ακούει τα ονόματα και τα επώνυμά τους, συνειδητοποιεί πως είναι οι πατέρες του Oratio και του Flavio. Αφού τους αναγνωρίζει, τους ρωτά τι θα έδιναν για να ξαναβρούν τους γιους τους. Οι σκλάβοι (λένε) ότι θα πληρώσουν πολλά. Η Pasquella τους λέει να τιμήσουν τις δύο ευγενείς χήρες, χωρίς τις οποίες δεν θα είναι ευτυχισμένοι. Οι σκλάβοι φιλάνε τα χέρια των νεαρών γυναικών και τις τιμούν με υποκλίσεις και άλλες πράξεις σεβασμού.²⁰¹ Στο τέλος, η Pasquella λέει στις γυναίκες να πάνε τους γέρους στα σπίτια τους. Οι σκλάβοι μπαίνουν στο σπίτι της Isabella.²⁰² Μετά απ' αυτό, οι γυναίκες παραμένουν για να μιλήσουν και η Isabella λέει στη Flaminia να πάρει για άντρα της τον Oratio. Η Pasquella χαρούμενη τις στέλνει στο σπίτι να φροντίσουν τους γέρους,²⁰³ λέγοντάς τους ν' αφήσουν τα υπόλοιπα πάνω της. Η Pasquella παραμένει. *Σε συνέχεια*
- Mustafa**
- Pedrolino** (Εμφανίζεται) Πάνοπλος²⁰⁴ για να εκδικηθεί το ξυλοφόρτωμα που του έδωσε ο Arlecchino. Η Pasquella τον στέλνει να ψάξει να βρει τον Flavio & τον Oratio για ένα θέμα μεγάλης σημασίας. Ο Pedrolino την παρακαλεί να τον βοηθήσει να πάρει την εκδίκησή του από τον Arlecchino και πηγαίνει. Η Pasquella παραμένει. *Σε συνέχεια*
- Oratio** Με τον Flavio γελούν με την «αγριότητα»²⁰⁵ του Capitano. Βλέπουν την Pasquella και μαθαίνουν πως έχει έρθει η ημέρα της ευτυχίας και της ικανοποίησής τους. (Η Pasquella) **Flavio** στον Flavio πως η Isabella θέλει να του μιλήσει για ένα πάρα πολύ σημαντικό θέμα. Οι νέοι **Λέει** άνδρες χαίρονται μ' αυτό και χτυπούν επανειλημμένα και γρήγορα (την πόρτα).

²⁰⁰ *Essaminando dell' esser oro*. Ο Andrews μεταφράζει την εν λόγω φράση ως *quizzes them about their circumstances* (τους ανακρίνει/ρωτά για την κατάστασή τους) και ο Salerno ως *asking them who they are* (ρωτώντας τους ποιοι είναι).

²⁰¹ Υπάρχουν καταγεγραμμένες αρκετές χειρονομίες μεταξύ των ευγενών στην Ιταλία της εποχής του Scala, οι οποίες χρησιμοποιούνταν προκειμένου να εκφραστεί η ευγνωμοσύνη και ο σεβασμός. Από τις πιο χαρακτηριστικές ήταν το ανασήκωμα του καπέλου, το χαμήλωμα του βλέμματος, η υπόκλιση και το χειροφίλημα, ενώ δεν έλειπαν και οι υπερβολές με γονυκλίσεις και άλλες δουλοπρεπείς κινήσεις, κυρίως από τους κατώτερους σε κοινωνικό και οικονομικό επίπεδο πολίτες προς τους αριστοκράτες, τους ιερωμένους και τους αστούς. Στην περίπτωση των δύο Βενετσιάνων εμπόρων – σκλάβων, οι χειρονομίες που αναφέρει ο Scala θα μπορούσαν να είναι τόσο κινήσεις ευγένειας, όσο και δουλοπρέπειας, προδίδοντας έτσι το διπλό του χαρακτήρα (έμποροι-σκλάβοι) και της διπλής τους ταυτότητας (χριστιανοί-μουσουλμάνοι). Αυτό το συνονθύλευμα χειρονομιών και πολιτισμών με τις αξιοπερίεργες χειρονομίες και τα εξωτικά ήθη εξ ανατολής (φίλημα ρούχου, όρκος υποταγής κ.λπ.), θα προκαλούσαν από τη μία το γέλιο και από την άλλη το ενδιαφέρον.

- Cohen Storr Elizabeth, Cohen Vance Thomas, 2001. *Daily Life in Renaissance Italy*, London: Greenwood Publishing Group, σσ. 85-86.

- Konrad, Felix, 2001. «Global and local patterns of communication at the court of the Egyptian khedives (1840–1880)» στο *Court Cultures in the Muslim World: seventh–nineteenth centuries*, (eds.) Albrecht Fuess, Jan-Peter Hartung, London: Routledge-Taylor & Francis Group, σσ. 239-240.

²⁰² Ενώ αρχικά ο Scala αναφέρει και τα δύο σπίτια (της Isabella και της Flaminia), οι γέροι οδηγούνται στο σπίτι της Isabella.

²⁰³ *Refitiare/refiziare/reficiare*. Εδώ προσλαμβάνει την έννοια του *φροντίζω, περιποιούμαι, αναζωογονώ*.

- Διαδικτυακή πλατφόρμα του Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani: <http://www.treccani.it/vocabolario/reficiare>, όπως εμφανιζόταν στις 18/07/2017.

²⁰⁴ Ακόμη άλλο ένα εύρημα του Scala, ένα είδος «οπτικού ανταγωνισμού» με έντονο το στοιχείο της υπερβολής. Ο *carocomico*, παρουσιάζοντας τον Pedrolino σε θέση Capitano, εξοπλισμένο σαν αστακό, απογειώνει το κωμικό στοιχείο κι εμπλουτίζει τις σκηνές λογομαχίας και παντομίμας-κίνησης.

²⁰⁵ *Bestialità* (bestia=κτήνος, θηρίο). Ειρωνικό σχόλιο για τον Capitano που θα μπορούσε να συνοδευτεί από κάποιο *lazzo* παντομίμας άγριου ζώου (*Lazzi mimetici — animali*).

- Isabella** (Βγαίνει) Έξω και λέει στον Flavio πως αν γίνει άνδρας της, θα του δώσει το πιο αγαπημένο (για εκείνον) πράγμα στον κόσμο και στον Oratio, τον αδερφό του, δύο από τα πιο αγαπημένα πράγματα που επιθυμεί στον κόσμο. Οι νέοι άνδρες γεμάτοι χαρά συμφωνούν σε όλα. Η Isabella πηγαίνει μέσα και φέρνει έξω τη Flaminia.²⁰⁶
- Flaminia** (Βγαίνει) Έξω. Η Isabella την παραδίδει στον Oratio για γυναίκα του. Εκείνος δείχνει μεγάλη ικανοποίηση. Στη συνέχεια η Isabella πηγαίνει μέσα και φέρνει έξω τους δύο σκλάβους.
- Isabella** Φέρνει έξω τους δύο σκλάβους και απευθυνόμενη στον Flavio λέει: «Εδώ είναι το πιο αγαπημένο σ' εσένα πράγμα στον κόσμο», δείχνοντάς σ' εκείνον τον πατέρα του, Pantalone και στον Oratio τον πατέρα του, Tofano. Και σ' αυτό το σημείο, πατέρες και γιοι αναγνωρίζουν ο ένας τον άλλο, αγκαλιάζονται κι έχουν μεγάλη χαρά.²⁰⁷ Σε συνέχεια
- Mustafa**
- Hibrahim** Καταφθάνει ο Αρμένιος κι ακούει από τους σκλάβους πως έχουν ξαναβρεί τους γιους τους, οι οποίοι είναι πλούσιοι έμποροι και πως εδώ, στη Φλωρεντία, θα τον ικανοποιήσουν για καθετί που τους έχει προσφέρει. Ο Hibrahim χαιρέται μαζί τους. Οι γέροι παρακαλούν τους νέους να παντρευτούν τις δύο χήρες. Εκείνοι (λένε): πως είναι ευχαριστημένοι και ο καθένας ακουμπάει το χέρι της δικής του (γυναίκας).²⁰⁸ Σε συνέχεια
- Gratiano** Σαστίζει, βλέποντας τόσους ανθρώπους μπροστά στο σπίτι του. Ο Oratio του λέει σύντομα και με τη σειρά ολόκληρο το γεγονός με τους γέρους πατέρες και τους γάμους που έχουν συμφωνηθεί. Ο Gratiano είναι ευχαριστημένος και καλωσορίζει τ' αδέρφια Pantalone και Tofano, μένοντας έκπληκτος από την άπιστευτη ομοιότητα που υπάρχει μεταξύ τους. Σε συνέχεια
- Franceschina** Χαίρεται με την άφιξη των γέρων αδερφών και τους τιμά. Σε συνέχεια
- Capitano** (Εμφανίζεται) Πάνοπλος, όπως και ο Arlecchino. Με το που βλέπει τον Gratiano, λέει ότι η **Arlecchino** Flaminia είναι γυναίκα του. Ο Oratio του λέει να το ξανασκεφτεί, καθώς εκείνη είναι ήδη παντρεμένη μαζί του και πως αυτοί τους οποίους θεωρούσε διαβόλους, είναι οι πατέρες τους. Ο Capitano ηρεμεί, χαιρετά τον Pantalone και τον Tofano, παραμένοντας χαζεμένος²⁰⁹ από την πολύ μεγάλη ομοιότητα που υπάρχει μεταξύ των δύο γέρων αδερφών. Σε συνέχεια
- Pedrolino** Καταφθάνει πάνοπλος, βλέπει τον Arlecchino κι αμέσως ορμά, βάζοντας τα χέρια του στα όπλα.²¹⁰ Ο Arlecchino το ίδιο. Όλοι μπαίνουν στη μέση, για να κάνουν ειρήνη. Στη συνέχεια, πρέπει να τακτοποιήσουν το θέμα της παντρειάς της Franceschina. Ο Pedrolino τη θέλει,

²⁰⁶ Από την αρχή του σεναρίου η Isabella αναλαμβάνει την Flaminia υπό την προστασία της, σε ρόλο μεγαλύτερης αδερφής και φίλης.

²⁰⁷ Η αναγνώριση μεταξύ πατέρων και γιων, γίνεται με απλό και γρήγορο τρόπο, χωρίς σημάδια ή «βοστρύχους» προς έρευνα κι εξακρίβωση. Αρκούν τα ονόματα και οι ιστορίες των χαμένων γονέων. Αντίστοιχα,, το *lazzo di allegrezza* και *di riconoscimento* που θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί στη συγκεκριμένη σκηνή από τους ήρωες, δίνει πολλαπλές δυνατότητες αυτοσχεδιασμού και διάδρασης.

- Carozza, (2006), σσ. 88 και 183-184.

²⁰⁸ Η σκηνή θα μπορούσε να βασιστεί στο αντίστοιχο *lazzo di matrimonio*, καθώς, σύμφωνα και με τα έθιμα της εποχής, ακόμα και το πιάσιμο των χεριών του ζευγαριού, αποτελούσε συμφωνία γάμου, όπως συμβαίνει ακόμη και σήμερα με το γνωστό λογοδόσιμο.

-Korriola, Mia, 2011. *Regional Variations in Matrimonial, Law and Custom in Europe 1150-1600*, Brill, σσ. 281-283.

²⁰⁹ Το πρόβλημα που δημιουργείται από την ταυτόχρονη παρουσία πανομοιότυπων διδύμων επί σκηνής και ταλανίζει τους θεατρικούς συγγραφείς και ηθοποιούς, δεν υφίσταται στην *Commedia dell'Arte*, καθώς η χρήση της μάσκας επιλύει ζητήματα τέτοιου είδους, δίνοντας στους θεατές την αίσθηση της απόλυτης ομοιότητας.

²¹⁰ Όπως και παραπάνω, η φράση μπορεί να μεταφραστεί και «βγάζοντας τα όπλα».

όπως (ακριβώς) και ο Arlecchino. Σε αυτό το σημείο ξαναπιάνουν τα όπλα και ο Capitano μπαίνει στη μέση, προτρέποντάς τους να κρατήσουν το λόγο τους και να είναι η επιλογή της Franceschina. Οι υπηρέτες (μένουν) ικανοποιημένοι. Η Franceschina επιλέγει τον Pedrolino. Έτσι ο Oratio παντρεύεται τη Flaminia, ο Flavio την Isabella και ο Pedrolino την Franceschina. Ο Flavio με τον Oratio δέχονται (να έχουν) την Pasquella στο σπίτι τους, μέχρι και το θάνατό της, μιας και βρήκε τους πατέρες τους και δεν ασχολείται πια με μάγια και ζόρκια²¹¹ και τελειώνει η κωμωδία των δύο γέρων διδύμων.

Σχόλια για την 1η Ημέρα

Το πρώτο σενάριο της συλλογής του Scala ασχολείται θεματολογικά με την επιστροφή των δύο ηλικιωμένων διδύμων (vecchi gemelli) Βενετών εμπόρων, οι οποίοι υπήρξαν θύματα πειρατείας με αποτέλεσμα να καταλήξουν να είναι για πολλά χρόνια σκλάβοι στην Ανατολή. Οι δίδυμοι έμποροι, έπειτα από μια σειρά παρεξηγήσεων, βασισμένων στο γνωστό μοτίβο της λανθασμένης ταυτότητας (mistaken identity), θα επανασυνδεθούν με τους γιους τους.

Το σενάριο, ως είθισται, έχει ευτυχές τέλος, πρώτα με την αναγνώριση κι επανένωση πατέρων – γιων και στη συνέχεια με την τέλεση τεσσάρων γάμων. Ο Scala στη συγκεκριμένη περίπτωση ξεπέρασε εαυτόν, εισάγοντας στην υπόθεση τέσσερα ζεύγη ερωτευμένων (innamorati), έναντι των δύο που ήταν το σύνηθες στην Commedia dell' arte.

Ήδη από τον τίτλο, *Li duo vecchi gemelli*, ο Scala κάνει γνωστά τα κινητήρια στοιχεία του σεναρίου του, το στοιχείο των διδύμων γέρων από τη μια και η σύγχυση που εκείνο προκαλεί στους υπόλοιπους τύπους, οι οποίοι και αγνοούν την ύπαρξή τους, από την άλλη. Την ίδια στιγμή, ο θεατής είναι γνώστης των πάντων, εξαιτίας της «διπλής όρασης», της γνώσης δηλαδή που έχει εντός και εκτός δράσης.²¹² Οι θεατές βλέπουν, ακούν και γνωρίζουν πράγματα που αρκετοί τύποι του σεναρίου αγνοούν σκοπίμως.

Τα στοιχεία που θεωρούνται άξια αναφοράς και περαιτέρω μελέτης στο συγκεκριμένο σενάριο ποικίλουν στο είδος (θεματικά, σκηνικά, ιστορικοκοινωνικά κ.ο.κ), καθώς και στη συμβολή τους στην εξέλιξη της πλοκής και στην πλαισίωση των φιγούρων. Συγκεκριμένα χρησιμοποιούνται:

- *Το μοτίβο των διδύμων.* Εμφανίζεται αρκετά συχνά στην ιταλική σκηνή ήδη από τα χρόνια του Πλαύτου με κύριο παράδειγμα το έργο του, *Μέναιχοι* (Plautus: *Menaechmi*).²¹³ Αντίστοιχη χρήση γίνεται και στο έργο *Καλάντρα* ή και *Κωμωδία του Καλάντρο* του Μπερνάρντο Ντοβίτζι, γνωστού ως Μπιμπιένα (Bernardo Dovizi da Bibbiena: *Calandra*, 1513),²¹⁴ στους *Εξαπατημένους* (*Gli ingannati*, 1532), έργο ανώνυμου από τη Σιένα (Siena),²¹⁵ καθώς και στα

²¹¹ Το τέλος του σεναρίου βρίσκει τους πάντες ικανοποιημένους ή τουλάχιστον χωρίς να τους έχουν βρει τα χειρότερα, σύμφωνα και με τη γνωστή ρήση «τέλος καλό, όλα καλά».

²¹² Schmitt, (2014), σ. 99.

²¹³ Οι *Μέναιχοι* του Πλαύτου με τη σειρά τους βασίστηκαν σε παλαιότερα έργα συγγραφέων της Νέας Κωμωδίας (π.χ. Μένανδρος, Δίφιλος, Φιλήμων).

²¹⁴ Bibbiena, Machiavelli, Aretino and Anonymous, 2003. *Five Comedies from the Italian Renaissance*, (trans. and ed.) Giannetti Laura and Ruggiero Guido, Baltimore-London: J. Hopkins Univ., σσ. xi-xli.

²¹⁵ Το έργο πρωτοπαρουσιάστηκε το 1532, κατά τη διάρκεια του καρναβαλιού από την *Ακαδημία των Κεραινόπληκτων/Σαστισμένων* (*Accademia degli intronati*) και πρωτοτυπώθηκε στη Βενετία το 1537. Έκτοτε, επανεκδόθηκε 8 φορές, μεταφράστηκε αρκετές φορές στα γαλλικά και στα αγγλικά, ενώ το 1595 παρουσιάστηκε στο πανεπιστήμιο του Cambridge. Σύμφωνα μάλιστα με το ημερολόγιο του John Manningham, σύγχρονου του Σαίξπηρ, η *Δωδέκατη Νύχτα* που παρακολούθησε στις 2/2/1601, παρουσιάζει αρκετές ομοιότητες με την ιταλική κωμωδία *Gli inganni* (αντί για *Gli ingannati*).

μεταγενέστερα έργα: *Κωμωδία των Παρεξηγήσεων (Comedy of Errors)* του Shakespeare και *Οι Δίδυμοι της Βενετίας (I due Gemelli Veneziani, 1745)* του Carlo Goldoni.²¹⁶

Με τους διδύμους θα ασχοληθεί ξανά ο Scala σε άλλα δύο σενάρια, αυτά της 17ης και 25ης Ημέρας, με τίτλους: *Οι δύο Πανομοιότυποι/Όμοιοι Καπιτάνοι – Li duo Capitani Simili* και *Η ζηλιάρα Isabella – La Gelosa Isabella* αντίστοιχα. Στο πρώτο σενάριο, δίδυμοι είναι δύο Capitani, ο Capitano Spravento και ο δίδυμος αδερφός του, ενώ στο δεύτερο σενάριο, δίδυμα είναι τα παιδιά του Pantalone, Isabella και Fabritio.

Το στοιχείο εκείνο που διαφοροποιεί το συγκεκριμένο σενάριο από τα παραπάνω, είναι ότι ο Scala επιλέγει για διδύμους, τύπους από την κατηγορία των γέρων εμπόρων της Βενετίας (vecchi Pantalone και Tofano) και όχι από τους ερωτευμένους (innamorati) ή ακόμη και από τους υπηρέτες (zanni) ή και τους Καπιτάνο (Capitani). Το σεναριακό αυτό εύρημα, των χαμένων, γέρων, διδύμων, τους οποίους και αναζητούν οι γιοι τους, μετά την ομηρία τους από πειρατές και την πώλησή τους σε σκλαβοπάζαρα της Ανατολής, πιθανότατα ν' αποτέλεσε μία ευχάριστη έκπληξη για τους αναγνώστες-θεατές της εποχής.

- Το θέμα της σκλαβιάς-ομηρίας προσώπων κύρους κι εξουσίας, αλλά και απλών ανθρώπων από πειρατές. Το συγκεκριμένο θέμα είναι επίσης γνωστό στοιχείο πλοκής τόσο στη λογοτεχνία, όσο και στο θέατρο και στα σενάρια της Commedia dell' arte.²¹⁷ Από καλλιτεχνικής άποψης, η συχνή χρήση του εξηγείται από την έξαρση του φαινομένου της πειρατείας που συμβαδίζει με την εμπορική ανάπτυξη και την αύξηση των ταξιδιών από τη μία, αλλά και τον εξωτικό χαρακτήρα του μοτίβου από την άλλη. Με τον τρόπο αυτόν εγκαινιάζεται μια νέα παράδοση θρύλων με πειρατές – κουρσάρους, όπως ο Μπαρμπαρόσα (Κοκκινογένης), ο Σερ Φράνσις Ντρέικ (Sir Francis Drake) και ο Ρίτσαρντ Χόκινς (Richard Hawkins) που τρομοκρατούσαν ναυτικούς, ταξιδιώτες και κατοίκους των παραθαλάσσιων περιοχών της Μεσογείου. Το δε Λιβόρνο που αναφέρεται στην πρώτη κιόλας πράξη, ως σταθμός του ταξιδιού του Αρμένιου έμπορα Hibrahim, υπήρξε την εποχή εκείνη σημαντικότατο οικονομικό και πειρατικό κέντρο, μαζί με τη Βαλέτα της Μάλτας και το Αλγέρι.²¹⁸

Το θέμα της πειρατείας, χρησιμοποιείται από τον Scala σε έξι από τα πενήντα σενάρια της συλλογής, ενώ σε τρία από αυτά, όμηροι-σκλάβοι είναι βασικοί τύποι της Αυτοσχέδιας Κωμωδίας.²¹⁹ Δεν ήταν λίγοι άλλωστε και οι καλλιτέχνες της εποχής που υπήρξαν θύματα ομηρίας,²²⁰ με τρανταχτό παράδειγμα εκείνο του ηθοποιού-θιασάρχη των Gelosi και συνεργάτη του Scala, Francesco Andreini.²²¹ Η εμπειρία του αυτή, αποδείχτηκε στην πορεία

-Bibbiena, Machiavelli, Aretino and Anonymous, 2003. *Five Comedies from the Italian Renaissance*, (trans. and ed.) Giannetti Laura and Ruggiero Guido, Baltimore-London: J. Hopkins Univ., σσ. xi-xli.

-Manningham, John, 1868. *Diary of John Manningham: Of the Middle Temple, and of Bradbourne, Kent, Barrister at Law, 1602-1603*, (ed.) John Bruce, Westminster: J. B. Nichols and Sons, σ. 18 και σχόλιο 47.

(βλ. Διαδικτυακή πλατφόρμα Gutenberg: <http://www.gutenberg.org/files/41609/41609-h/41609-h.htm>, όπως εμφανιζόταν στις 17/05/2017).

²¹⁶- Andrews, (2008), σσ. 15-18.

²¹⁷-Jaffe-Berg, (2016), σ. 25.

²¹⁸-Jaffe-Berg, (2016), σσ. 24 και 25.

- Jordan, Peter, 2013. *The Venetian Origins of the Commedia dell'Arte*, London- New York: Routledge, σ.σ. 59-61.

²¹⁹ Jordan, (2013), σ. 59.

²²⁰ Ανάμεσά τους ο Juan Ramirez και ο Miguel Cervantes, απ' όπου εμπνεύστηκε και τα έργα: *The Bagnios of Algiers* και *The Great Sultana*.

-Jaffe-Berg, (2016), σ. 26.

²²¹- Snyder, Jon, 2010. «Bodies of Water: The Mediterranean in Italian Baroque Theater», στο *California Italian Studies Journal*, V. 1, Issue 1, σ.2. (βλ. Διαδικτυακή πλατφόρμα Open Access Publications from the University of California – eScholarship: <https://escholarship.org/uc/item/8dv7n1dk>, όπως εμφανιζόταν στις 16/05/2017).

του χρόνου «καλλιτεχνικά δημιουργική» τόσο για τον ίδιο, όσο και για τους συνεργάτες του, όπως μαρτυρούν άλλωστε και τα έξι σενάρια της συλλογής του Scala που καταπιάνονται με το θέμα, καθώς και οι κωμωδίες του γιου του ηθοποιού, Giovan Battista Andreini (1576-1654).²²² Το σκλαβάκι (*Lo schiavetto*, 1620), Η Τουρκάλα (*La Turca* 1611) και Η Σουλτάνα (*La Sultana* 1622).²²³

- Το μοτίβο των ξένων. Στη Συλλογή του Scala γίνονται αρκετές αναφορές σε ξένους που ζουν ή επισκέπτονται τις πόλεις της Ιταλίας κυρίως για εμπορικούς λόγους. Οι περισσότεροι προέρχονται από χώρες της Ανατολής και είναι κυρίως Τούρκοι, Αρμένιοι, Άραβες, Σύριοι, ακόμη και τσιγγάνοι. Όπως και στις χειρόγραφες συλλογές *Correr* και *Corsini*, έτσι και στον Scala, οι ξένοι αυτοί παρουσιάζονται με στερεοτυπικά χαρακτηριστικά. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι σε οκτώ σενάρια του Scala οι Τούρκοι που ονομάζονται Μουσουλμάνοι, είναι πειρατές και δουλέμποροι, ιδιότητες που μπορούν να εξηγηθούν από ιστορικές μαρτυρίες και ντοκουμέντα.

Άξια λόγου στο συγκεκριμένο σενάριο, είναι και η παρουσία του Αρμένιου εμπόρου που εμφανίζεται ως σωτήρας κι ευεργέτης των δύο γέρων σκλάβων, αφού χάρη σε αυτόν είναι ζωντανοί κι επιστρέφουν στην πατρίδα τους.

Από τους πιο γνωστούς ξένους στη συλλογή του Scala, είναι και ο Caritano, ο οποίος χρησιμοποιείται από τον *carosomico* σε τριάντα έξι σενάρια. Σε είκοσι οκτώ από αυτά, διακωμωδείται ως απένταρος κι άστεγος, καυχησιάρης πολεμιστής και ψευτοπαλικαράς που ξεπερνά στην αποκοτιά ακόμη και τον υπηρέτη του, παραπέμποντας στον αντίστοιχο ρωμαϊκό, κωμικό τύπο, αλλά και στη φιγούρα του Ισπανού κατακτητή της ευρύτερης περιοχής της Νάπολης. Σύμφωνα μάλιστα με τη Schmitt, είναι εμφανής η ομοιότητά του με τον μισθοφόρο στρατιώτη του 15ου αιώνα *condottiere*.²²⁴

Σε αντίθεση με την παραπάνω στερεοτυπική εικόνα, ο Scala εμφανίζει τον Caritano σε οκτώ κωμικά σενάρια της συλλογής, ως ισότιμο μέλος της τοπικής κοινωνίας με την ιδιότητα άλλοτε του αδερφού, του γιου ή και του φίλου κι άλλοτε του μέλλοντα γαμπρού, του συζύγου ή του οικοδεσπότη.²²⁵

- Το μοτίβο των παραθύρων. Ιδιαίτερο δραματικό και σκηνικό ρόλο στο σενάριο κατέχουν τα παράθυρα των οικιών, δίνοντας πολλαπλές δυνατότητες επαφής των στερεοτυπικών χαρακτήρων του σπιτιού με τον έξω κόσμο, από ένα άλλο, ανώτερο επίπεδο.²²⁶ Το παράθυρο αποτελεί ουσιαστικά το νοητό όριο μεταξύ δύο χώρων, δύο κόσμων και δύο κοσμοθεωριών: αυτόν της ιδιωτικής ζωής, της κρεβατοκάμαρας και της ασφάλειας που παρέχει ο οίκος και η

- D'Ancona, Alessandro, 1891, *Origini del Teatro Italiano*, (2nd ed. V. 1, 2 and 3), V.2, Turin: Loesher, σ. 482.

²²² Ποιητής, δραματουργός και ηθοποιός (*carosomico*) των Gelosi, γιος του ζεύγους Andreini.

²²³ Η *Τουρκάλα* εκδόθηκε την ίδια χρονιά που παρουσιάστηκε Η *Τρικυμία* του Σαίξπηρ στο Λονδίνο, με κοινές αναφορές σε θέματα όπως η πειρατεία και η σκλαβιά. Το εν λόγω έργο μάλιστα (έκδοση του 1620), ο συγγραφέας το αφιερώνει στον Βενετό ευγενή, Vincenzo Grimani που υπήρξε κι εκείνος θύμα πειρατείας. Όσον αφορά το τελευταίο του έργο, ο Snyder θεωρεί ότι βασίστηκε σε προηγούμενο σενάριο των Fedeli, περιλαμβάνοντας μάλιστα κι ένα μικρό διάλογο στα τούρκικα.

- Snyder, (2010), σσ. 8-11.

- Jaffe-Berg, (2016), σσ. 26 και 27.

²²⁴ - Schmitt, (2014), σσ. 54-57.

²²⁵ - Schmitt, (2014), σ. 54.

²²⁶ Στα πενήντα σενάρια του Scala υπάρχουν αρκετές σκηνές όπου οι χαρακτήρες εμφανίζονται σε ανώτερα επίπεδα όπως τα τείχη και τα παράθυρα. Κι ενώ στα τείχη-προμαχώνες εμφανίζονται ισότιμα χαρακτήρες και των δύο φύλων, στις σκηνές με παράθυρο την πρωτοκαθεδρία έχουν οι γυναίκες.

οικογένεια κι εκείνον της δημόσιας ζωής που ταυτίζεται με την ανδροκρατούμενη πλατεία-δρόμο σε μια ανδροκρατούμενη κοινωνία, όπως εκείνη της Ιταλίας και της Αναγέννησης.²²⁷

Σε περισσότερα από τα μισά σενάρια της συλλογής, αριθμούνται 120 σκηνές παραθύρου, από τις οποίες οι 109 φιλοξενούν γυναίκες διαφορετικών κοινωνικών τάξεων, ηλικιών και ρόλων (σύζυγοι, χήρες, ανύπαντρες κοπέλες, υπηρέτριες). Οι γυναίκες της *Commedia dell'arte*, από ένα ανώτερο και ασφαλές σημείο, εξυπηρετούσαν ποικιλότροπα τη δράση, διακόπτοντας ή ακόμη και ανατρέποντας τα όσα λάμβαναν χώρα στο κατώτερο επίπεδο της πλατείας-δρόμου.

Η «ανατρεπτική συμπεριφορά» της γυναικείας φιγούρας στο παράθυρο, αποτελεί, σύμφωνα με την Jane Tylus, το σχόλιο του Scala για την αντίστοιχα «ανατρεπτική παρουσία» των γυναικών στην ιταλική θεατρική σκηνή του 16ου αιώνα.²²⁸ Η γυναικεία παρουσία επί σκηνής, καθιέρωσε τη «γυναικεία θεατρική κουλτούρα», ανατρέποντας τις θεατρικές συμβάσεις του παρελθόντος κι αναστατώνοντας ήθη και κοινωνικές νόρμες της εποχής,.

Σύμφωνα δε με τον ακαδημαϊκό Timothy Fitzpatrick «...η συλλογή του Scala, όπως και οι άλλες συλλογές, χρειάζεται ένα ανώτερο επίπεδο: τα παράθυρα των σπιτιών στις κωμωδίες, τις επάλξεις ή τα συναφή στις τραγωδίες...»²²⁹ και συνεχίζοντας, οδηγείται στο συμπέρασμα πως: «Το παράθυρο παρέχει ένα προφανές πλεονέκτημα, όσον αφορά την οριοθέτηση της σκηνής: ένας από τους χαρακτήρες είναι σταθερός, παρέχοντας μια προσχεδιασμένη εστίαση για τις κινήσεις των άλλων χαρακτήρων ...»²³⁰

Στην προκειμένη περίπτωση, τόσο η Flaminia, όσο και η Isabella, νέες χήρες και οι δύο, χρησιμοποιούν τα παράθυρά τους, για να παρακολουθούν τα συμβάντα στην πλατεία, να ελέγχουν τους αγαπημένους τους, να κρυφακούνε και να συμμετέχουν σε συζητήσεις. Έτσι, ακολουθούν από τη μία τις κοινωνικές αρχές περί τιμής και θέσης της γυναίκας στην οικογένεια και την κοινωνία και από την άλλη, λειτουργούν καταλυτικά στην εξέλιξη της δράσης, από το ανώτερο κι ασφαλές επίπεδο του παραθύρου.

²²⁷ -Tylus Jane, 1997. «Women at the Windows: "Commedia dell'arte" and Theatrical Practice in Early Modern Italy» στο *Theatre Journal*, Vol. 49, No. 3 (Oct., 1997), Johns Hopkins University Press, σ. 325.

²²⁸ - Tylus, (1997), σσ. 327 και 328.

²²⁹ -Fitzpatrick, (1989), σ. 188.

²³⁰ -Fitzpatrick, (1989), σ. 189.

GIORNATA XXXI

Il Pedante Comedia.

ARGOMENTO



Vivea nella sua patria di Venetia vn mercante ricchissimo Pantalone de' Bisognosi nominato; il quale hauendo per moglie una bellissima giouane Isabella detta; di lei hebbe un figliolo nominato Oratio, il quale per alleuarlo con quelli honorati costumi, che à ben nato giouane si conuengono, sotto la cura, e disciplina d' un M. Cataldo Pedante lo teneuano. E perche il detto Patal. era huomo, che uolentieri alla crapula, & alle meretrici attendea, uenne più, e più uolte con la propria moglie seco à contesa, e più, e più uolte fù ella dal detto Pedante riconciliata, e pacificata seco: Occorse un giorno (come occorrer ben spesso suole) che al buon Pedante venne volontà di sapere di che gusto era la moglie del detto Pant. & aspettata l'occasione di noua discordia, e di noua risa trà la moglie, & il marito, di lei innamorato si discoperse, pregandola con efficaci parole à compiacerlo: la Donna, che molto l' honor suo stimava, dopo l' haverli promesso, fece del tutto consapevole il marito, alquale dipoi, e di comune accordo ordirono un bellissimo inganno, & un castigo ad esempio de gli altri Pedanti, come nella fauola si uerrà conoscendo.

Personaggi della Comedia

Pantalone Venitiano .
Isabella moglie.
Oratio figlio.
Pedrolino seruo.
Gratiano Dottore.
Flaminia figlia,
Fabritio figlio, giouine sbarbato
Burattino seruo.
Cataldo Pedante d' Oratio.
Cap. Spauento forestiero.
Arlecch. seruo.

Robbe per a Comedia

Vna conca di rame grande
Tre cortelacci grandi
Tre abiti da Beccaio
Vna camicia per Cataldo
Vna corda longa
Baftoni da bastonare

VENETIA

ATTO PRIMO.

- Pantalone** Vien ripreso da Oratio suo figlio dell' essere huomo crapulatore, e concubinario, e di dar cattiuu uita à sua madre Ifab. Pant. lo sgrida, dicendo voler uiuere a modo suo, in quello
- Oratio**
- Cataldo** Pedante arriua, mette di mezo con parole piaceuoli, effend' egli stato Maeſtro d' Oratio, e conduce via Pantal. Oratio, che suo padre non conofce la peſſima natura del Pedante, e che hora ftanno bene inſieme, in quello
- Ifabella** baſtonando Pedrol. & il facchino per hauerli trouati in cantina, che rubbauano una barila di uino, Facchino fugge, Oratio riprende la madre, Ifab. li dice, ch' egli è uno ſcelerato come suo padre, e che ſe ne vendicherà, & entra: Oratio via addolorato, e Pedr. v'è per trouar Pantal. via.
- Facchino**
- Capitano** qual uiene da Napoli per paſſare à Milano, dice piacerli Venetia, tocando le fue lodi, in quello
- Arlecchino**
- Ifabella** alla fenestra uede il Cap. ſi laſcia cadere il fazzoletto, Cap. lo piglio, Ifab. fuora, Cap. gli vuol rendere il fazzoletto, ella nega di uolerlo, offerendogliene de gli altri. Cap. li dona un' anello, ella l' accetta. Cap. li domanda s'ella è maritata, Ifabella ſoſpirando dice di sì, in quello Pedrol. arriua, ella lo uede, ſe n'entra.
- Pedrolino** arriua, & indiſparte ſente il ſoſpiro, & hà ueduto dar l' anello à Ifab. fà del bello humor col Cap. dicendoli quella donna con la quale egli parlaua, eſſer ſua moglie, Cap. lo pregatrouarli qualche bella giouane da goderſi ſeco, offerendole molte coſe, Pedr. che lo ſeruirà trà lui, e ſua moglie, Cap. uia con Arlecc. Ped. di uoler, che Pantal. ſappia ogni coſa per uendicarſi delle baſtonate, in quello
- Ifabella** alla fenestra hauendo inteſo il tutto, chiama Pedrol. con nome di marito, vien fuora ſimulandolo, poi dicendoli villania, dice uoler ſcoprir tutte le fue furfanterie à Pantal. & entra: Pedrolino diſperato, via.
- Oratio** trauagliato per ſuo padre, e per Flamin. ſendo di lei innamorato, in quello
- Flaminia** alla fenestra ragiona con Oratio, facendo ſcena di cambieuoale amore, Flam. poi li dice, che Fabritio ſuo fratello uorrebbe un ſeruitio da lui, e che lo manderà fuora, entra: Oratio rimane, in quello
- Fabritio** prega Oratio à far ogni opera, che Cataldo ſuo maeſtro l' accetti per ſuo ſcolaro. Oratio, che lo farà, ma che per premio li faccia hauere Flamin. ſua ſorella per moglie, Fabritio dice, orſù uoi mi farete eſſer ſcolaro del voſtro maeſtro, & io farò che mia ſorella farà voſtra moglie ſubito arriua ſuo Padre dicendo,
- Cratiano** ſubito dicendo t' non farai ſcolaro del ſuo maeſtro, nè quello hauerà per moglie mia figlia, ſubito arriua qual dice, Fabritio farà ſcolaro del pedante, e Oratio hauerà voſtra figlia per moglie. Grat. ridendo dice, chi gliela darà, Pedr. riſponde farò quell'io.
- Pedrolino**

Grat. manda in cafa Fabritio poi ridendofi di Pedr. Ji parte; Ped. Dice, à Oratio che lafci l' impaccio à lui di quel negotio dicendoli volerli dire nonfo che di fua madre, in quello

Isabella Che dalla feneftra hà il tutto viē fuora cō baftone, e baftona Ped. bē bene, e quaſi Ji volta anco à Oratio, ilquale fenza far difeja ſi parte, l'fab. minacciando Ped. entra:

Arlecchino egli rimane piangendo, in quello con un piatto di maccheroni da preſenttar à Ped. da parte del Cap. glielo da, Ped. piangendo li riceue dicendo piangere per vno accidente venuto à fua moglie, e coſi piangendo comincia à mangiare, Arlecchino piange anch' egli, e Ji mette à mangiare piangendo, in quello

Burattino vede quelli che mangiano l' maccheroni piangendo, Ji mette à piangere, e piagendo mangia ancor egli finito che hanno di māgiarli: Ped. piangendo dice ad Arlecc. bacciate le mani da parte mia al Cap. e uia: Buratt. dice il fimile piangendo, e uia. Arlecc. Piangendo, e leccando il piatto Ji parte, *e finiſce l'Atto Primo.*

ATTO SECONDO

Pantalone INtende da Ped. come fua moglie ha donato Vn fazzoletto, à un Cap. foreſtiero, e da quello ha riceuuto in dono un' anello, e delle baſtonate riceute; Pant. Ji marauiglia, non hauendo mai conoſciuto atto diſoneſto in fua moglie, in quello

Gratiano arriua, dicendo à Pant. come il ſuo ſeruitore vuol maritare le figliuole altrui à ſuo modo, poi eforta Pant. attendere à cafa fua, riprendendolo della uita, che tiene eſſendo uecchio, in quello

Arlecchino domanda Ped. come ſtā fua moglie chiamādolo Signor Senſale; Ped. dice à Pant. colui effer pazzo, le ſpinge uia, in quello

Cataldo pedante arriua, vien ſalutato da tutti, alquale Pantal. narra tutto il ſucceſſo della moglie fua, col Cap. foreſtiero; dicendo Ped. hauerli riferito il tutto, in quello

Fabritio ſaluta il Pedante con diſguſto di Grat. ſuo padre, ilquale tiene il Pedante per vno ſciagurato; Ji come il Pedante ſ' accorge, che Grat. lo tiene per quello che egli è, ilquale per farli diſpetto accarezza Fabritio, e li dona un libretto di rime pedanteſche fatte de Fidentio maeftro de gli altri pedāti. Pant. domāda cōfiglio à Cataldo ſopra ġllo (quello) che gli hà detto, Pedan. che Ped. no deueua dir mai coſe fimile, e che lafci fare à lui cō la fua moglie, che ne ſaperà il uero. Pan. Ji cōtēta, in ġllo (quello)

Oratio arriua, ſaluta il maeftro, Pedante lo riprende, perche non attende allo ſtudio, & alle coſe di cafa, riprendendo Pant. perche troppo per tēpo (tempo) lo leuò dalla fua diſciplina: poi li conſola, e manda uia tutti: & rimanēdo (rimanendo) ſolo. Dis. la uita(vita) fua, i ſuoi uitÿ: e come ſotto il mātō (manto) della ſimulatione, e delle coſe morali, ricopre tutte le ſue ſcelleraggini, batte dal l'fa.

- Ifabella** fuora saluta il Pedante, ilquale piangendo, e simulando li dice la calunia, che li dà suo marito per l' anello riceuuto dal Cap. Ijab. confessa d' hauer fatto gran mancamento, e che di ciò n'è cagione suo marito per attender ad altre donne. Il Pedante li dice, che douendosi ella cauar qualche moglie, non douerebbe ricorrere à forestieri, mà à persone domestiche, e conosciute, e con destrezza di parole offerisce se medesimo per soddisfazione di lei; promettendole di pacificarla col marito, Ijab. allegra entra per riconciliarsi col marito; Pedante d'esserfi auueduto, che Ijab. senz' altro lo farà contento. allegro si parte.
- Pedrolino** che indisparte ha udito il tutto, dice il Pedante esser un tristo, e che la padrona sia d'animo di contentarlo, in quello
- Flaminia** alla finestra domanda à Ped. d'Oratio, in quello
- Capitano** uede Flam. Domanda à Ped. della giouane; Ped. che ella è figlia da marito, che ragioni feco, che egli anderà in casa, à trattener le persone di casa perche habbia commodità di parlarle. entra, poi si pone alla finestra dietro à Flam. e contrafacendo la uoce, li dice che uenga trauestito da facchino, che lo farà entrare in casa senza sospettione alcuna di quelli di casa, e venga fra meza hora. Cap. uia, & ella si ritira:
- Oratio** che ha udito il tutto, si disperà, in quello
- Pedrolino** di casa consola Oratio, col dirli quella essere una burla trouata da lui, promettendoli che Flam. farà sua, ma che bisogna, che lo difenda del Pedante, lo conduce via per dirli di molte cose uia.
- Pantalone** aspettando la risposta del Pedante sopra il negotio d' Ijab. e del Cap.
- Gratiano** Grat. dice male del Pedante, e d' hauerlo per un' uomo scellerato, & adulatore: Pant. difende, Grat. batte à casa.
- Fabritio** fuora, Grat. li domanda se ha uduto il Pedan. egli dice di no, in quello(quel)
- Cataldo** pedante arriua, tutti lo salutano, ilquale dice à Pant. ch' egli ha per moglie la più honesta, e più honorata donna che uiua, e che vuole, ch'egli faccia seco una perpetua pace. Pant. contento, Cataldo la chiama.
- Isabella** fuora, & à preghiere, e persuasioni del pedante si riconcilia col marito; all' hora il buon pedante si licentia da tutti dicendo la pace sia con uoi, e nel dire quelle parole bacia tutti, e per ultima Ijab. e uia uia, Fabritio fa anch' egli il simile uia; Grat. fa il simile uia, Ijab.abbraccia il marito, e baciandolo dice la pace sia con noi, & entrano allegri, *e finisce l' Atto Secondo.*

ATTO TERZO

- Oratio** INcollera col Pedante, e con Ijab. per quello che gli ha detto Pedr. e che non l' haurebbe mai creduto così cattiuo, in quello
- Pedrolino**
- Flaminia** Fuora, e con Oratio fa Scena di complimenti: Ped. Che bisogna bastonar quel Cap. in quello

- Capitano** da facchino arriua, effi lo strapazzano, in quello mostra accarezzarlo per condurlo
Flaminia in casa, poi lo bastona, Cap. fugge, dapoi Oratio, e Flamin. Ji toccano la mano per segno di matrimonio: in quello.
- Burattino** arrina dicendo, non uoler che fia fatto cosa alcuna, effi lo placano, entra in casa con Flam. Oratio uia, per trouar il padre, Ped. rimane incollera col Pedante, in quello
- Pantalone** vien benedicendo il Pedante, che gli habbia posti d' accordo, & in pace: IJab.
Isabella forridendo racconda al marito tutto quello, che è passato tra lei, e lui, e come s' è lasciato intendere di Jouuenirla nei bisogni venerei; Pant. Ji stupisce hauendolo sempre tenuto per un grand' uomo da bene; e prega sua moglie à farli conoscere, ch'egli sia un tristo, IJab. che lo troui, e li faccia sapere com' egli le seguente notte non dormirà in casa bisognandolo effer fuori della città, per cosa molto importante, Pant. che lo farà ella entra, & egli rimane, in quello
- Gratiano** che ha inteso il tutto, saluta Pant. dicendoli efferji sognato, che il Pedante lo faceua un becco, in quello
- Pedrolino** arriua, Pant. lo taffa di mala lingua, e di bugiardo, Pedr. che ha detto il uero, e che lo saprà poi, Grat. che sempre ha tenuto il Pedante per un gran tristo, in quello
- Cataldo** pedante arriua, ufando le sue belle paroline, & adulando ciascheduno, Pant. lo prega hauer cura di casa sua per 3 ò 4 giorni, che li bisogna star fuori di casa, e che sta notte farà fuori della città. Pedante, che viua sicuro sotto la sua vigilanza, e fedeltà, e che egli sa benissimo come Ji governano le famiglie hauendo, e per sapere, e per hontà gouernatone di molte, e che uada con la pace del Signore. e Ji parte con molte cerimonie: Pant.che dura una gran fatica à credere, che'l Pedante sia un tristo come Ji dice. lascia Ped. alla guardia, poi parte con Grat. per andare à Rialto. Ped. Ji ritira, in quello
- Cataldo** pedante arriua, Ped. Ji tira indifparte, egli dice esser uenuta la commodità di goder IJab. à suo comodo, & hauer conosciuto in lei la uolontà di compiacerlo, se ben non l' ha detto batte à casa sua.
- Isabella** vede Cataldo tutto addolorato, li domanda la cagione del suo male, il buon Pedante all' hora li dice, che Ji sente morire per amor suo, e che s'ella non lo cōpiace(compiace), che morirà senz' altro, e tanto più quanto che il marito gliene porge occasione con lo star fuori di casa la notte: Isabella per trappolarlo con belle parole li ordina, che uada nella sua camera, e che Ji ponga nel suo letto, e Ji spogli, ch'ella frà tanto vuole andar' à uisitar Flam. acciò ch' ella non uenga poi a disturbarla, eßento solita di uenir da lei quando suo marito non è in casa la notte, Pedante allegro entra à spogliarsi, Pedr. Ji lascia uedere, IJab. lo manda auuifar il marito, il figlio, e che conduchino altri amici, e parenti con effi loro, & ella entra per ferrar il Pedante in camera, Pedr. rimane, in quello
- Artechino** che non troua il suo padrone, parla con Pedr. e Ji riconoscono paesani, nominando di molti parenti, e S'accarezzano, in quello
- Oratio** intende da Ped. Arlecc. Esser(esser) suo parente, e come il Pedante è in casa ferrato nella camera, in quello
- Flaminia** fuora, Oratio la sposa alla presenza de l duo seruitori, in quello

Burattino fuora, Ped. cbiamà Arlec. e Burat. dicendo loro che l' hanno d' aiutare à far giuſtitia, in quello

Pantalone intendendo le nozze trà Oratio, e Flam. ſe ne contentano, Pedr. dice,

Gratiano come il Pedante è nella trappola, in quello

Isabella ridendoſi del Pedante, che è chiuſo in camera, e la ſtā aſpettando, pēſano (pensano), che caſtiga li debbono dare, e frà molti ſupplitÿ raccontati cōcludono (concludono) di caſtrarlo. entrano tutti con la chiaue della camera, donne rimangono, in quello

Fabritio arriua, Flam. li dice, che toſto vedrà il ſuo maeſtro, il ſuo nuouo Pedante bene acconcio, in quello ſentono gridare, & eſcono fuora

Oratio Conducono Cataldo Pedante in camicia legato con buona corda, ſgridandolo, ilquale ſi raccomanda; Pedr. Arlecc. e Burat. Di nuouo entrano in caſa: il Pedante ginocchioni chiede perdonanza, confeſſando la ſua furfanteria, e dichiarando

Pedrolino Iſabella per giouane honeſta, & honorata, in quello

Arlecchino

Burattino

Cataldo

Pedrolino tutti tre veſtiti da Beccari, e da Caſtraporci, con cortellacci grandi in mano, & una conca di rame, in quello

Burattino

Capitano arriua allo ſpettacolo, Pedante ſe li raccomanda, Cap. che non hà alcuna autorità, e ſentendo, che lo uogliono caſtrare, gli eſorta tutti à darle caſtigo minore, come di fruſtarlo, coſi d'accordo con tre baſtoni lo baſtomano ben bene, poi tutti gridandoli dietro, e uituperādolo, lo diſcacciano come huomo infame, e vituperoſo ad eſſempio de gli altri Pedanti manigoldi, e furfanti come lui: poi dicono dipreparar le nozze di Flam, inuitano il Cap. e *finiſce la Comedia*

ΗΜΕΡΑ 38η

Ο Σχολαστικός²³¹

Il Pedante - Κωμωδία

Υπόθεση



Ζούσε στην πατρίδα του, τη Βενετία, ένας πολύ πλούσιος έμπορος που ονομαζόταν Pantalone de' Bisognosi, ο οποίος είχε για γυναίκα του μια όμορφη νέα, ονόματι Isabella κι έναν γιο, ονόματι Oratio τον οποίο, για να τον μεγαλώσει με τις έντιμες αρχές που αρμόζουν σ' έναν νέο καλής γενιάς, τον έθεσαν υπό τη φροντίδα κι επίβλεψη ενός δασκάλου, ονόματι Maestro Cataldo. Κι επειδή αυτός ο Pantalone ήταν ένας άνθρωπος που με προθυμία παρέμενε στην ακολασία και τις πόρνες,²³² όλο και πιο συχνά ερχόταν σε κόντρα με τη νόμιμη γυναίκα του. Κι εκείνη, όλο και πιο συχνά, συμφιλιωνόταν (με τον άνδρα της/ την κατάσταση) και ηρεμούσε, εξαιτίας του συγκεκριμένου Σχολαστικού. Συνέβη μια μέρα -όπως συμβαίνει πολύ συχνά με αυτά-²³³ ο καλός δάσκαλος κι αισθάνθηκε την επιθυμία να μάθει πόσο γευστική²³⁴ ήταν η γυναίκα αυτού του Pantalone. Περίμενε να δοθεί η ευκαιρία μιας νέας διαφωνίας κι ενός νέου καβγά, μεταξύ γυναίκας και συζύγου, για να της αποκαλύψει τον έρωτά του, παρακαλώντας την με πειστικά λόγια να τον ικανοποιήσει.²³⁵ Η κυρία, η οποία υπολόγισε πολύ την τιμή της, αφού του έδωσε υπόσχεση, στη συνέχεια ενημέρωσε τον άνδρα της για όλα. Έπειτα, συμφώνησαν από κοινού να στήσουν μια ωραιότατη παγίδα και μια τιμωρία προς παραδειγματισμό των άλλων δασκάλων, όπως θ' αποκαλυφθεί με αυτή την ιστορία.

²³¹ Σύμφωνα με το λεξικό Treccani ο όρος *pedante* αναφέρεται στον δάσκαλο, τον παιδαγωγό, αλλά και στον σχολαστικό άνθρωπο που λειτουργεί βάσει των νόμων και του τυπικού. Στην Αυτοσχέδια Κωμωδία, ο όρος βρίσκει τον γνήσιο εκπρόσωπό της στον επιτηδευμένο τύπο του σχολαστικού Dottore με την «παραμορφωμένη μόρφωσή» και το πομπώδες ύφος του. Στο ομώνυμο σενάριο του Scala, ο *pedante* ονομάζεται Cataldo και σύμφωνα με τον Andrews, είναι δημιούργημα του ίδιου, καθώς δεν συναντάται σε καμία άλλη συλλογή, μα ούτε και σε άλλο σενάριο του *carocomico*. (Βλ. Andrews, (2008), σ. 189.)

²³² Το μοτίβο των εξωσυζυγικών σχέσεων του Pantalone με πόρνες, αναφέρεται για πρώτη φορά από τον ηθοποιό Massimo Troiano στην πρώτη παράσταση Αυτοσχέδιας Κωμωδίας (1568) στις εορταστικές εκδηλώσεις του γάμου του Δούκα Wilhelm της Βαυαρίας με τη Renée της Λωρραίνης (παράσταση για την οποία έγινε λόγος παραπάνω).

- Kerr R., 2015, *The Rise of the Diva on the Sixteenth-Century Commedia dell'Arte Stage*, Un. Toronto Press, σσ. 43-45.

- Troiano, Massimo, 2005. «Dialoghi ne' quali si narrano le cose più notabili fatte nelle Nozze dello Illustriss and Eccell. Principe Guglielmo (1569)», στο D. Vianello, *L'arte del buffone. Maschere e spettacolo tra Italia e Baviera nel XVI secolo*, Roma, Bulzoni, σ. 391.

²³³ Come occorrer ben s'effo juole. Η φράση αυτή υπάρχει αυτούσια στο έργο: *Discorsi morali evangelici* (Ευαγγελικές ηθικές ομιλίες, 1605) του Rernardino Obiziko και στο μεταγενέστερο *Rettorica aurea: Del vicio del Predicatore* (Χρυσός Πρύτανης: Για τον φαύλο Ιεροκήρυκα, 1632) του F. Michele Zanardi.

-Obiziko, Rernardino, 1605. *Discorsi morali evangelici*, Bergamo: Comin Ventura, , σ. 38.

- Zanardi, F. Michele, 1632. *Rettorica aurea: Del vicio del Predicatore*, Bologna: Francesco Catanio, σσ. 65 και 597.

²³⁴ *Di saperedi che gusto*. Όπως και στο προηγούμενο σενάριο, έτσι και σ' αυτό χρησιμοποιείται το μοτίβο των λάγνων γέρων που επιθυμούν να «γευτούν» (*sapere-gusto, godere*) νεαρές γυναίκες. Ο Scala για δεύτερη φορά, παρουσιάζει τον τύπο του γέρου με τις ερωτικές επιθυμίες που αυτή τη φορά τις κρύβει με έντεχνο τρόπο πίσω από το προσωπείο του καλού και σεβαστού σχολαστικού, ο οποίος είναι «πανταχού παρών» και βοηθάει τους πάντες. Μισό αιώνα πριν τον *Tartuffe* (*Ταρτούφο*) του *Molière*, ο Ιταλός *carocomico* σκιαγραφεί τον δικό του «ερωτύλο απατεώνα», θίγοντας το θέμα της υποκρισίας και της κεκαλυμμένης κολακείας.

²³⁵ Να ικανοποιήσει τις ορέξεις του και να κοιμηθεί μαζί του.

Πρόσωπα της κωμωδίας

Pantalone, Βενετσιάνος

Isabella, σύζυγος

Oratio, γιος

Pedrolino, υπηρέτης

Gratiano, γιατρός

Flaminia, κόρη

Fabritio γιος, νέος αμούστακος

Burattino υπηρέτης

Cataldo δάσκαλος του Oratio

Cap. Spavento ξένος

Arlecchino υπηρέτης & Πορτιέρης

Αντικείμενα για την κωμωδία

μια μεγάλη χάλκινη λεκάνη

τρία μαχαίρια μεγάλα

τρία ενδύματα χασάπη/κρεοπώλη

ένα πουκάμισο για τον Cataldo

ένα μακρύ σχοινί

ξύλα για ξύλο

Ο ΣΧΟΛΑΣΤΙΚΟΣ

ΒΕΝΕΤΙΑ²³⁶

ΠΡΑΞΗ ΠΡΩΤΗ

- Pantalone** Δέχεται κριτική από τον γιο του τον Oratio επειδή είναι άνθρωπος της ακολασίας και γυναικάς και κάνει τη ζωή δύσκολη στην μητέρα του Isabella. Ο Pantalone του βάζει τις φωνές, λέγοντας πως πρόκειται να ζήσει με το δικό του τρόπο.²³⁷ Σε συνέχεια
- Oratio**
- Cataldo** Φτάνει ο Σχολαστικός και μπαίνει ανάμεσά τους με ωραία λόγια, λόγω της ιδιότητάς του ως δάσκαλος του Oratio κι απομακρύνει τον Pantalone. Ο Oratio (λέει στο κοινό) πως ο πατέρας του δεν γνωρίζει την κακή φύση του δασκάλου και πως τα βρίσκουν μεταξύ τους.²³⁸ Σε συνέχεια
- Isabella** Χτυπάει τον Pedrolino και τον πορτιέρη,²³⁹ γιατί τους βρήκε στο κελάρι να κλέβουν ένα βαρέλι κρασί. Ο πορτιέρης το βάζει στα πόδια. Ο Oratio πλησιάζει τη μητέρα του, η Isabella του λέει ότι είναι ένας αχρείος,²⁴¹ όπως ο πατέρας του κι ότι θα πάρει την εκδίκησή της και μπαίνει μέσα. Ο Oratio φεύγει πικραμένος και ο Pedrolino βγαίνει για να βρει τον Pantalone.
- Pedrolino**
- Facchino**²⁴⁰
- Capitano** Ερχόμενος από τη Νάπολη και καθ' οδόν προς το Μιλάνο, λέει με το συγκινητικό του εγκώμιο πως του αρέσει η Βενετία.²⁴² Σε συνέχεια
- Arlenchino**

²³⁶ Το σκηνικό δείχνει μία πλατεία της Βενετίας με τα σπίτια των: Pantalone - Isabella – Oratio – Pedrolino, Cataldo και Gratiano-Flaminia-Fabritio, όπου τα παράθυρα, γι' άλλη μια φορά, αποτελούν βασικά «σκηνικά σημεία» της επικοινωνίας των δύο γυναικών (Flaminia και Isabella) με τον έξω κόσμο, αλλά και βασικά «δραματικά σημεία» για την εξέλιξη της δράσης.

²³⁷ Από την πρώτη κιόλας σκηνή προβάλλεται ο τύπος-χαρακτήρας του Pantalone από τον γιο του που τον επιπλήττει, αντιστρέφοντας τους ρόλους. Δεν δίνεται οδηγία αν οι χαρακτήρες βγαίνουν ή εισέρχονται στην οικία, αλλά μπορούμε να φανταστούμε τον Pantalone να προσπαθεί να ξεφύγει και τον Oratio να του κάνει κατήχηση και να τον κυνηγά στην πλατεία, φωνάζοντας και χειρονομώντας.

²³⁸ Όσον αφορά τον Σχολαστικό, φανταζόμαστε πως έρχεται από το σπίτι του για να κάνει μάθημα στον Oratio και σε ρόλο ειρηνοποιού να προσπαθεί να τους ηρεμήσει. Ο Scala ενώ μας πληροφορεί πως ο Pantalone αγνοεί τον σκοτεινό χαρακτήρα του Σχολαστικού (*che hora stanno bene insieme*: είναι καλά μεταξύ τους), δεν μας αναφέρει κάτι αντίστοιχο για τον μαθητή του, τον Oratio.

²³⁹ Η Isabella πρωτοεμφανίζεται στη σκηνή, χτυπώντας τους υπηρέτες της, γιατί έκλεψαν κρασί απ' το κελάρι. Η εικόνα της Κυρίας του σπιτιού να χτυπάει δύο άνδρες υπηρέτες, εκτός οικίας, εκπλήσσει και προκαλεί αρκετά ερωτηματικά για τη φιγούρα της Isabella στο συγκεκριμένο σενάριο, λαμβάνοντας υπόψη και τον καθιερωμένο στερεοτυπικό χαρακτήρα της στην *Commedia dell'arte*.

Facchino: *Portatore-chi porta i bagagli*, βλ. *Tommaseo-Bellini*, 1861-1879, *Dizionario della Lingua Italiana*, Torino

²⁴⁰ Ο Scala δεν τον αναφέρει στα πρόσωπα του έργου, αν και εμφανίζεται από την πρώτη κιόλας πράξη.

²⁴¹ Οι κατηγορίες της μητέρας στον γιο της (πως είναι το ίδιο αχρείος με τον πατέρα του - *scelerato*), δεν φαίνεται να έχουν βάση. Από την πρώτη κιόλας στιγμή ο νέος παρουσιάζεται εκ διαμέτρου αντίθετος χαρακτήρας από τον «επιρρεπή στην ακολασία» πατέρα του, τον οποίο και επιπλήττει για το θέμα της ακολασίας. Μάλιστα, όπως θα δούμε παρακάτω, ο νέος επιθυμεί να παντρευτεί την αγαπημένη του Flaminia και θα κάνει τ' αδύνατα δυνατά, για να το πετύχει. Ο Andrews μεταφράζει το *scelerato* ως *layabout*, δηλαδή *σκνηρός, τεμπέλης, αχαϊρευτος* και ο Salerno ως *wretch*, δηλαδή *αχρείος, κάθαρμα, ρεμάλι*. Και οι δύο όροι πάντως, έχουν αρνητική σημασία και σκιαγραφούν έναν τύπο κατακριτέο και μη αποδεκτό στην κοινωνία.

²⁴² Ο Capitano στη συγκεκριμένη ιστορία παρουσιάζεται ως ένας περαστικός ξένος που ερωτεύεται την Isabella και τη διεκδικεί, αφήνοντας πίσω του τον γνωστό παλλικαρά *Capitano Spavento della Valle Inferna*. Αντίστοιχα, στη θέση των γεμάτων κομπορρημοσύνη λόγων του για μάχες και θανάτους, έρχεται να απαγγείλει ένα «συγκινητικό εγκώμιο» (ο Andrews μεταφράζει *praising the city in detail*) για τη Βενετία, δείχνοντας έναν ευαίσθητο και ρομαντικό χαρακτήρα, ακόμη και στην υπερβολή του. Αντίστοιχο εγκώμιο θα πλέξει και στο σενάριο της 27ης Ημέρας για τη Μάντοβα.

- Isabella** (Βγαίνει) Στο παράθυρό της βλέπει τον Caritano και αφήνει να πέσει το μαντήλι.²⁴³ Ο Caritano το πιάνει, η Isabella (βγαίνει) έξω, ο Caritano θέλει να της το επιστρέψει, εκείνη ότι δεν το θέλει, προσφέροντάς του κι άλλα. Ο Caritano της δίνει ένα δαχτυλίδι²⁴⁴ κι εκείνη το δέχεται. Ο Caritano τη ρωτάει αν είναι παντρεμένη, η Isabella αναστενάζοντας λέει πως ναι.²⁴⁵ Στη συνέχεια καταφθάνει ο Pedrolino, εκείνη τον βλέπει και πηγαίνει μέσα.
- Pedrolino** Μπαίνει (στη σκηνή) και στέκεται παράμερα. Ακούει τον αναστεναγμό²⁴⁶ κι έχει δει το δαχτυλίδι που δωρίζεται στην Isabella. Κάνει μια ωραία φάρσα στον Caritano, λέγοντάς του ότι εκείνη η γυναίκα με την οποία μιλούσε, είναι η γυναίκα του και ο Caritano τον παρακαλεί να του βρει μερικές όμορφες νεαρές για να τις απολαύσει, προσφέροντάς του πολλά ανταλλάγματα. Ο Pedrolino (απαντά): ότι θα τον εξυπηρετήσει με τη «γυναίκα» του.²⁴⁷ Ο Caritano φεύγει με τον Arlecchino. Ο Pedrolino(μονολογεί): ότι θέλει ο Pantalone να μάθει τα πάντα, για να εκδικηθεί για τον ξυλοδαρμό του (από την Isabella). *Σε συνέχεια*
- Isabella** (Βρίσκεται κρυμμένη) Στο παράθυρο. Έχοντας ακούσει τα πάντα, φωνάζει τον Pedrolino «άνδρα» της και βγαίνει έξω προσποιούμενη (τη γυναίκα του). Στη συνέχεια τον βρίζει²⁴⁸ και του λέει πως θα ξεσκεπάσει όλες τις κατεργαριές του στον Pantalone και μπαίνει μέσα. Ο Pedrolino φεύγει απελπισμένος.
- Oratio** Βασανίζεται²⁴⁹ σχετικά με τον πατέρα του και με τη Flaminia, με την οποία είναι ερωτευμένος. *Σε συνέχεια*

²⁴³ Κλασικό μοτίβο γυναικείας πονηριάς, για να προσεγγίσει κάποια τον άνδρα που επιθυμεί. Το μαντίλι-*fazzoletto*, προσγειώνεται «όπως τυχαίως» κι «εντέχνως» στα πόδια του Caritano κι εκείνος στα πόδια της Isabella, δίνοντας το έναυσμα για μια παράλληλη ιστορία με τη βασική και προκαλώντας σειρά ανατροπών και κωμικών σκηνών. Η εν λόγω εικόνα που παραπέμπει οπτικά σε αντίστοιχες σκηνές μπαλκονιού με υπότες και πρίγκιπες, αλλά και θεατρικούς ήρωες, θα προκαλούσε σίγουρα τα γέλια και τα σκωπτικά σχόλια των θεατών-αναγνωστών του Scala με την υπερβολή και την αγαρμοσύνη του ερωτοχτυπημένου Caritano.

²⁴⁴ Πάντοτε σε εγρήγορση ο ερωτευμένος Caritano, έχει στην τσέπη ακόμη και το δαχτυλίδι για την πρόταση γάμου.

²⁴⁵ Η παραπάνω σκηνή ανήκει στα Lazzi amorosi-di corteggiamento, όπως και η σκηνή του Oratio και της Flaminia.

²⁴⁶ Ο Pedrolino βρίσκεται την κατάλληλη στιγμή, στο κατάλληλο σημείο. Ακούει τον αναστεναγμό, ή καλύτερα, βρυχηθμό του Caritano που ακόμη και σε αυτό είναι υπερβολικός και πομπώδης. Αθέατος μάρτυρας, θα βρει την ευκαιρία να εκδικηθεί για τον ξυλοδαρμό του από την Isabella, εισάγοντας στο σενάριό μας το κλασικό μοτίβο-δίπολο: «αφέντης-υπηρέτης σε συνεχή σύγκρουση». Την ίδια στιγμή, επί σκηνής, διαδραματίζονται δύο παράλληλες σκηνές με αφορμή το ίδιο πρόσωπο, την Isabella. Από τη μια το νέο ζευγάρι κι από την άλλη ο Pedrolino με το κοινό.

²⁴⁷ Από τις πιο κωμικές σκηνές του σεναρίου με αρκετά στοιχεία για αυτοσχεδιαστικά lazzi. Ο Pedrolino στη θέση του συζύγου-Pantalone παζαρεύει τη «γυναίκα του» στον Caritano, ο οποίος, ακόμη πιο χαζός, λόγω κεραυνοβόλου έρωτα, τον πιστεύει.

²⁴⁸ Η Isabella σε ρόλο «ωτακουστή», όπως και ο Pedrolino νωρίτερα, γίνεται μάρτυρας της απάτης και των εκδικητικών του προθέσεων στο πρόσωπό της. Από τη στιγμή που αφήνει τον κατεχοχόν γυναικοκρατούμενο χώρο της οικίας για τον κατεχοχόν ανδροκρατούμενο χώρο της πλατείας, μεταμορφώνεται σε μια γυναίκα της «αγοράς» και του «δρόμου», αφήνοντας πίσω τη συζυγική και μητρική της ταυτότητα, καθώς και τους κοινωνικά αποδεκτούς γυναικίους της τρόπους. Συμπεριφέρεται σύμφωνα με τον αγοραίο κώδικα συμπεριφοράς, «κατεβάζοντας *villania*», βρίζοντας δηλαδή σαν άνδρας, συμπεριφορά γνώριμη, λόγω καταγωγής, στον υπηρέτη zanni.

Ο Scala πειραματίζεται ξανά με τους στερεοτυπικούς χαρακτήρες της Commedia dell'arte, στοχεύοντας πάντα στην ανάδειξη, με έξυπνο και παραστατικό τρόπο, του κωμικού στοιχείου. Την ίδια στιγμή, η Isabella Andreini, για την οποία και προοριζόταν ο ρόλος, θα είχε την ευκαιρία να «ξεδιπλώσει» το υποκριτικό και κινησιολογικό της ταλέντο, «τσαλακώνοντας» τον έντιμο, ηθικό και σεβάσιμο χαρακτήρα της, επί σκηνής.

-Villania: *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venetia MDCXII, σ. 919.

²⁴⁹ *Travagliato* από το ιταλικό ρήμα *travagliare*, δάνειο από το γαλλικό *travailler* που σήμερα σημαίνει «δουλεύω», αλλά κάποτε σήμαινε «βασανίζω». Έως και σήμερα υπάρχει στην κρητική διάλεκτο η λέξη *τραβάγια* και χρησιμοποιείται με δύο σημασίες, άλλοτε ως «φασαρία» κι άλλοτε ως «μπελάδες» και «τραβήγματα». Χαρακτηριστικός είναι άλλωστε και ο στίχος από τον *Φορτουνάτο* του Μάρκου Αντώνιου Φώσκολου: *Μα ίντα*

- Flaminia** (Βγαίνει) Στο παράθυρο. Κουβεντιάζει με τον Oratio, παίζοντας μια σκηνή αμοιβαίας αγάπης.²⁵⁰ Έπειτα, η Flaminia του λέει ότι ο Fabritio, ο αδερφός της, θέλει μια εξυπηρέτηση απ' αυτόν και θα τον φωνάξει να βγει έξω. Μπαίνει μέσα. Ο Oratio παραμένει. *Σε συνέχεια*
- Fabritio** Παρακαλεί τον Oratio να κάνει ό,τι μπορεί, ώστε ο Cataldo, ο δάσκαλός του, να τον δεχθεί ως μαθητή του. Ο Oratio λέει πως θα το κάνει, μα πρώτα πρέπει να κάνει τη Flaminia, την αδερφή του, να τον παντρευτεί. Ο Fabritio λέει: «Άντε, κάνε με μαθητή του δασκάλου σου κι εγώ θα κάνω την αδερφή μου να γίνει γυναίκα σου.» Αμέσως, καταφθάνει ο πατέρας του λέγοντας...²⁵¹
- Gratiano** Αμέσως λέει: « Εσύ δεν θα γίνεις μαθητής του δασκάλου του κι αυτός δεν θα πάρει για γυναίκα του την κόρη μου». Αμέσως καταφθάνει....(ο Pedrolino)
- Pedrolino** Ο οποίος λέει: « Ο Fabritio θα γίνει μαθητής του δασκάλου και ο Oratio θα πάρει την κόρη σου για γυναίκα του. Ο Gratiano γελώντας λέει: «και ποιος θα τη δώσει; ». Ο Pedrolino απαντάει: «Εγώ θα την δώσω». Ο Gratiano στέλνει τον Fabritio στο σπίτι, έπειτα γελάει με τον Pedrolino και φεύγει. Ο Pedrolino λέει στον Oratio ν' αφήσει το θέμα να το κανονίσει ο ίδιος, λέγοντάς του πως θέλει να του πει κάτι που δεν το γνωρίζει, σχετικά με τη μητέρα του.²⁵² *Σε συνέχεια*
- Isabella** Η οποία έχει ακούσει τα πάντα από το παράθυρό της, βγαίνει έξω με ένα ραβδί και χτυπάει για τα καλά τον Pedrolino και κάποια στιγμή, ακόμη και τον Oratio που φεύγει χωρίς ν' αμυνθεί. Η Isabella απειλεί τον Pedrolino και μπαίνει μέσα. Εκείνος παραμένει (έξω) κλαίγοντας. *Σε συνέχεια*

τραβάγια γίνεται επά μέσα; ποιος φωνιάζει; (Θόδωρος: πράξη 4η, σκηνή 1η, στιχ. 14-15). Αντίστοιχα, και στο Κερκυραϊκό λεξικό του Κυτήρη υπάρχει η λέξη *τραβάγιο* που σημαίνει «ταλαιπωρία». Και στις δύο περιπτώσεις πάντως, είναι εμφανής η ιταλική προέλευση των λέξεων, επαληθεύοντας τη βενετσιάνικη επιρροή στη γλώσσα και την κουλτούρα των δύο νησιών.

- Boerio, Giuseppe, 1856. *Dizionario del dialetto veneziano: Aggiunt. l'indice italiano veneto*, Venezia:G. Cecchini, σ.765 (βλ. Διαδικτυακή πλατφόρμα Google:

<https://books.google.gr/books?id=8tFAAAcAAJ&pg=PA765&dq=%CF%84%CF%81%CE%B1%CE%B2%CE%AC%CE%B3%CE%B9%CE%BF&hl=el&sa=X&ved=0ahUKEwiozbnJ3-7XAhVBoBQKHYE9CmgQ6AEIQzAE#v=onepage&q=%CF%84%CF%81%CE%B1%CE%B2%CE%AC%CE%B3%CE%B9%CE%BF&f=false>, όπως εμφανιζόταν στις 30/08/2017).

- Φώσκολος, Μάρκος Αντώνιος, 1922. *Φορτουνάτος*, (μτφρ.) Σ. Ξανθουδίδου, Αθήνα: Ελευθερουδάκης, σ. 130.

(βλ. Ψηφιακή Βιβλιοθήκη Νεοελληνικών Σπουδών Πανεπιστημίου Κρήτης *Ανέμη*:

http://anemi.lib.uoc.gr/php/pager.php?rec=/metadata/5/f/1/metadata-9978b4a6243f55b835b14e27bbdea3a5_1268832046.tkl&do=168912_w.pdf&lang=el&pageno=1&pagestart=1&width=728&height=516&maxpage=134, όπως εμφανιζόταν στις 03/07/2017).

-Κυτήρης Γεράσιμος, 1992. Κερκυραϊκό γλωσσάρι: ακατάγραφες και δίσημες λέξεις, επίμετρο: γραμματικά στοιχεία του γλωσσικού ιδιώματος της Κέρκυρας, Κέρκυρα: Εταιρεία Κερκυραϊκών Σπουδών.

²⁵⁰ Από τις πιο χαρακτηριστικές σκηνές της Αυτοσχέδιας Κωμωδίας, όπου οι δύο νέοι, σύμφωνα και με το σενάριο, «παίζουν σκηνές αμοιβαίας αγάπης» με αποσπάσματα από γνωστά ερωτικά ποιήματα και μυθιστορίες του Μεσαίωνα, δίνοντας αμοιβαίους όρκους αγάπης, συνοδεία κινήσεων πάθους κι έρωτα, σύμφωνα και με τα *Lazzi in sequenza e lazzi ibridi* και τις *Sequenze erotici*.

- Carozza, (2006), σσ. 305-306.

²⁵¹ Προφανώς ο Fabritio διακόπτεται από τον πατέρα του, Gratiano, ο οποίος μπαίνει στη σκηνή-πλατεία, ανακοινώνοντας την αντίθεσή του τόσο στην πρόθεση του γιου του να γίνει μαθητής του Cataldo, όσο και στον γάμο της κόρης του με τον Oratio.

²⁵² Ο Pedrolino σε ρόλο *maestro*, δασκάλου δηλαδή σε θέματα καρδιάς, αναλαμβάνει να βοηθήσει τους ερωτευμένους, σύνθητες μοτίβο των zanni της Commedia dell' arte, προκειμένου να έχει αίσιο τέλος η ιστορία αγάπης των innamorati.

- Arlecchino** (Παρουσιάζεται) Μ' ένα πιάτο με μακαρόνια να τα παρουσιάσει (δώσει) στον Pedrolino εκ μέρους του Caritano. Του το δίνει. Ο Pedrolino κλαίγοντας το παίρνει, λέγοντας πως κλαίει για ένα ατύχημα που συνέβη στη γυναίκα του και καθώς κλαίει, αρχίζει να τρώει. Ο Arlecchino κλαίει και αυτός κι αρχίζει να τρώει κλαίγοντας.²⁵³ *Σε συνέχεια*
- Burattino** Τους βλέπει να τρώνε μακαρόνια κλαίγοντας, βάζει τα κλάματα και κλαίγοντας τρώει μέχρι και που τελειώνει αυτό που έτρωγαν. Ο Pedrolino κλαίγοντας λέει στον Arlecchino να φιλήσει τα χέρια του Caritano εκ μέρους του και φεύγει. Ο Burattino λέει το ίδιο, κλαίγοντας και φεύγει. Ο Arlecchino κλαίγοντας και γλείφοντας το πιάτο, φεύγει,²⁵⁴ και τελειώνει η Πρώτη Πράξη.

ΠΡΑΞΗ ΔΕΥΤΕΡΗ

- Pantalone** Μαθαίνει από τον Pedrolino πως η γυναίκα του έδωσε ένα μαντήλι σ' έναν ξενόφερτο Caritano και (στη συνέχεια) πήρε από εκείνον, σαν δώρο, ένα δαχτυλίδι, μα και για τον ξυλοδαρμό του από την Isabella). Ο Pantalone μένει έκπληκτος, μην έχοντας δει ποτέ ανέντιμη πράξη από τη γυναίκα του. *Σε συνέχεια*
- Pedrolino**
- Gratiano** Μπαίνει, λέγοντας στον Pantalone πως ο υπηρέτης του προσπαθεί να παντρέψει τις κόρες των άλλων με το δικό του τρόπο. Έπειτα, προτρέπει τον Pantalone να προσέχει το σπιτικό του, λαμβάνοντας υπόψη τον βίο που διαγεί, όντας γέρος. *Σε συνέχεια*
- Arlecchino** Ρωτά τον Pedrolino πώς είναι η γυναίκα του, αποκαλώντας τον «Κύριο Προξενητή».²⁵⁵ Ο Pedrolino λέει στον Pantalone ότι αυτός είναι τρελός και τον σπρώχνει μακριά. *Σε συνέχεια*
- Cataldo** Φτάνει ο Σχολαστικός. Καθώς μπαίνει, τον χαιρετάνε όλοι και ο Pantalone του αφηγείται όλα όσα συνέβησαν μεταξύ της γυναίκας του και του ξενόφερτου Caritano, λέγοντας πως του τα είπε όλα ο Pedrolino. *Σε συνέχεια*
- Fabritio** Χαιρετάει τον Σχολαστικό με (εισπράττοντας) την αποδοκιμασία του Gratiano, του πατέρα του που θεωρεί ότι ο δάσκαλος είναι ένας αχρείος. Όταν ο δάσκαλος συνειδητοποιεί ότι ο Gratiano έχει καταλάβει ποιος πραγματικά είναι, για να τον αγανακτήσει, χαϊδεύει τον

²⁵³ Οι σκηνές φαγητού στην Αυτοσχέδια Κωμωδία, αποτελούν βασικό μοτίβο για lazzi και για σκηνές φαρσικού χαρακτήρα με τους κοιλιόδουλους υπηρέτες να πνίγουν τον πόνο τους στο φαγητό, στηρίζοντας συναισθηματικά μα και γευστικά ο ένας τον άλλον. Το ενδιαφέρον στη συγκεκριμένη σκηνή είναι πως οι zanni δημιουργούν μια κωμική σκηνή τελετουργικής ακολουθίας σε λεκτικό και κινησιολογικό επίπεδο, τόσο στην είσοδο, όσο και στην έξοδό τους από τη σκηνή, ακολουθώντας δύο απλές συνθήκες: «κλαίγοντας και τρώγοντας». Η μακαρονάδα, σε ρόλο εθνικού φαγητού της ιταλικής κουζίνας και βασικού πιάτου στο τραπέζι των κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων, παραπέμπει στην αντίστοιχη ελληνική φασολάδα και στην εικόνα του πάντα πειναλέου Καραγκιόζη.

- Machado, Eduardo, 1990. «The Sense of Movement: Lazzi» στο *A Theatre Anthology: Plays and Documents*, (eds.) Willinger David, Gattnig Charles, Maryland: University Press of America, σσ. 324-326.

²⁵⁴ Ο Arlecchino γλείφει μέχρι και το πιάτο, τονίζοντας έτσι, ένα από τα πιο γνωστά χαρακτηριστικά της φιγούρας του, την κοιλιόδουλία του. Η σημασία και η αξία που δίνει στο φαγητό, καθώς στα μάτια του Arlecchino ακόμη και το ψίχουλο φαντάζει ολόκληρο καρβέλι, δίνει τροφή για κωμικές σκηνές και lazzi με άφθονο γέλιο.

²⁵⁵ *Signor sensale*. Με τη φράση αυτή ο Arlecchino εκφράζει την εκτίμηση του Caritano, αλλά και του ίδιου στο πρόσωπο του Pedrolino, επιβεβαιώνοντας τη στερεοτυπική χαζομάρα που χαρακτηρίζει υπηρέτη κι αφέντη (Arlecchino-Caritano). Σκηνή που με τον κατάλληλο αυτοσχεδιασμό, τις κατάλληλες χειρονομίες και τ' αντίστοιχα λογοπαίγνια από το ζεύγος χαζού υπηρέτη (Arlecchino) και πανέξυπνου zanni (Pedrolino), μπορεί να προκαλέσει άφθονο γέλιο.

Fabritio και του δίνει δώρο ένα βιβλίο με σχολαστικά ποιήματα (γραμμένο) από τον Δάσκαλο Fidentio²⁵⁶ για άλλους δασκάλους. Ο Pantalone ζητάει συμβουλή από τον Cataldo σχετικά με αυτό που του είπε. Ο Δάσκαλος (απαντά): ότι ο Pedrolino δεν θα έπρεπε ποτέ να πει τέτοιο πράγμα και ν' αφήσει τον ίδιο να μείνει με τη γυναίκα του, για να αποκαλύψει την αλήθεια. Ο Pantalone συμφωνεί. Σε συνέχεια

Oratio Καταφθάνει και χαιρετά τον Δάσκαλό του. Ο Σχολαστικός τον επιπλήττει που δεν είναι συνεπής στη μελέτη και στις οικογενειακές του υποχρεώσεις, επικρίνοντας τον Pantalone που εδώ και πάρα πολύ καιρό τον έχει απομακρύνει από τη δική του πειθαρχία. Στη συνέχεια, συμβουλεύει τους πάντες και τους ξαποστέλνει. Μένοντας μόνος μιλάει για τη ζωή και το ήθος του²⁵⁷ και πώς κάτω από το μανδύα της προσποίησης και των ηθικών αρχών, καλύπτει όλες του τις ανόσιες πράξεις.²⁵⁸ Χτυπάει στην Isabella.

Isabella (Βγαίνει) Έξω, χαιρετάει τον Δάσκαλο, ο οποίος με ψεύτικα δάκρυα της λέει τη φήμη που ο άνδρας της διαδίδει για το δαχτυλίδι που πήρε από τον Caritano. Η Isabella ομολογεί πως έχει κάνει μεγάλο σφάλμα και πως αιτία είναι ο άνδρας της που περνάει το χρόνο του με άλλες γυναίκες. Ο Σχολαστικός της λέει πως, εάν εκείνη έχει κάποια επιθυμία, δεν πρέπει να στρέφετε σε ξένους, αλλά σε ανθρώπους της οικογενείας, τους οποίους γνωρίζει. Με

²⁵⁶ Ψευδώνυμο του Ιταλού ποιητή του 16ου αιώνα Camillo Scrof(f)a (Fidenzio Glottocrisio), εκπρόσωπου ενός ιδιαίτερου ποιητικού είδους, της Poesia Fidenziana που χαρακτηρίζεται από την πρόσμιξη λατινισμών, επιστημονικών όρων και σχολαστικών φράσεων με λαϊκές λέξεις και χυδαίσιμους και θυμίζει αρκετά τη μακαρονική ποίηση. Πιθανότατα το βιβλίο που δωρίζει ο Σχολαστικός στον Fabritio, δεν είναι άλλο από το ποιητικό κείμενο του Scrof(f)a με τίτλο *I cantici di Fidenzio Glottocrisio Ludimagistro* (1562) και θέμα τον καταστροφικό έρωτα του δασκάλου Pietro Fidenzio Giunteo da Montagnana ή και Glottocrisio (Γλωσσοχρύσιου) για τον μαθητή του Camillo, παρωδώντας το έργο *Canzoniere* με τα 365 ερωτικά ποιήματα του Francesco Petrarca και την πετραρχική ποίηση εν γένει. Η χρήση του συγκεκριμένου βιβλίου στο σενάριο, βιβλίου ευρέως γνωστού για το περιεχόμενό του στους σύγχρονους του Scala, ενισχύει το θεματικό μοτίβο της παιδεραστίας-ομοφυλοφιλίας που υπαινίσσεται ο carocomico μεταξύ του Σχολαστικού και του Fabritio.

- Scroffa Camillo, 1743. *I cantici di Fidentio Glottochrysis ludimagistro. Con aggiunta di poche altre vaghe composizioni nel medesimo genere alcune delle quali ora solamente sono date in luce*, Vicenza: Pierantonio Berno stampatore e librajo

-Hartmann Katharina, 2013. *I Cantici di Fidenzio di Camillo Scroffa e la pluralità dei mondi: Il canone classico, l'eredità del Petrarca e la tradizione giocosa*, Göttingen: V&R unipress GmbH, σσ. 11- 20.

-Διαδικτυακή πλατφόρμα του Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn: https://bonndoc.ulb.uni-bonn.de/xmlui/bitstream/handle/20.500.11811/529/bup_sap_13.pdf?sequence=4&isAllowed=y
<https://bonndoc.ulb.uni-bonn.de/xmlui/handle/20.500.11811/529>, όπως εμφανίζονταν στις 15-07-2017.

- Brand, Peter, Pertile Lino, 1999. *The Cambridge History of Italian Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, σ. 275

-Casal, Cacho, Rodrigo, 2003. *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, Univ Santiago de Compostela, σσ. 303,312-315 και 345.

- Zorzi, M., 1722. «Supplementi: Zorzi Michelangelo Notizie Istoriche e Letterarie intorno a Fidenzio Glottocrisio» στο *Giornale de' letterati d'Italia*, V. 2, Venezia: G. G. Hertz., σσ. 438-482.

- Symonds, Addington John, 1906. *Renaissance in Italy: Italian Literature*, USA: Library of Alexandria, σ. 328.

-Διαδικτυακό Ιταλικό Βιογραφικό Λεξικό Treccani, La cultura Italiana, <http://www.treccani.it/enciclopedia/camillo-scroffa/>, <http://www.treccani.it/vocabolario/fidenziano/>, όπως εμφανιζόταν στις 15-07-2017.

²⁵⁷ Ο Σχολαστικός, αποκαλύπτεται ο ίδιος στο κοινό και δεν περιμένει να τον προδώσουν οι πράξεις του ή να σκιαγραφηθεί από τα λεγόμενα των άλλων (Suoi vitj). Ας μην ξεχνάμε πως έχει ήδη προηγηθεί η σκηνή, όπου με το «αγγελικό» του πρόσωπο μοιράζει τσιτάτα με συμβουλές και όμορφα λόγια σε όλους (1η πράξη), επιβεβαιώνοντας τον χαρακτηρισμό του Pedrolino: *σατανικός-tristo*. Η συγκεκριμένη σκηνή, προσφέρει στον βασικό τύπο του σεναρίου την ανάπτυξη ενός μονολόγου αυτο-αποκάλυψης σε ύφος σχολαστικό - “dottoresque” και παράλληλα «μακιαβελίστικα» σατανικό.

²⁵⁸ - Hartmann, (2013), σσ. 98-109.

επιδέξια λόγια ²⁵⁹ προσφέρει τον ίδιο του τον εαυτό για την ικανοποίησή της, υποσχόμενος να τη συμφιλιώσει με τον άνδρα της. Η Isabella χαρούμενη μπαίνει μέσα για να τα βρει με τον άνδρα της. Ο Σχολαστικός, έχοντας βεβαιωθεί πως η Isabella θα τον ικανοποιήσει, φεύγει χαρούμενος.

Pedrolino Παράμερα, έχει κρυφακούσει τα πάντα. Λέει πως ο Δάσκαλος είναι σατανικός και φαίνεται πως η Κυρία προθυμοποιείται να τον ικανοποιήσει. ²⁶⁰ *Σε συνέχεια*

Flaminia (Βγαίνει) Στο παράθυρο, ρωτάει τον Pedrolino για τον Oratio. *Σε συνέχεια*

Capitano Βλέπει τη Flaminia και ρωτάει τον Pedrolino για τη νέα. Ο Pedrolino (του λέει): ότι εκείνη είναι κόρη για παντρεία και πως αυτός είναι λόγος (για να την πλησιάσει) και πως εκείνος (ο Pedrolino δηλαδή) θα πάει μέσα στο σπίτι ν' απασχολήσει τους ανθρώπους εκεί, ώστε να έχει την ευκαιρία (ο Capitano) να της μιλήσει. Πηγαίνει μέσα. Έπειτα, στήνεται στο παράθυρο πίσω από τη Flaminia και μιμούμενος τη φωνή της ²⁶¹ του λέει (στον Capitano) να έρθει ντυμένος βαστάζος και πως θα τον αφήσει να μπει στο σπίτι, χωρίς να υποπτευθεί κανείς από την οικογένεια και να έρθει σε μισή ώρα. Ο Capitano φεύγει κι εκείνη αποσύρεται (από το παράθυρο).

Oratio Ο οποίος τα έχει ακούσει όλα και είναι σε απόγνωση. ²⁶² *Σε συνέχεια*

Pedrolino (Βγαίνει έξω) Από το σπίτι, παρηγορεί τον Oratio, λέγοντάς του πως είναι μία φάρσα εμπνευσμένη από τον ίδιο και δίνοντάς του υπόσχεση πως η Flaminia θα γίνει δική του, αλλά πρέπει να προσέχει και ο ίδιος θα τον προστατέψει από τον Δάσκαλο. Τον απομακρύνει για να του πει περισσότερα. Φεύγουν.

Pantalone Περιμένοντας την απάντηση του Σχολαστικού σχετικά με τη συμφωνία της Isabella και του **Gratiano** Capitano. Ο Gratiano μιλάει άσχημα για τον Δάσκαλο και (αποκαλύπτει) πως θεωρεί ότι είναι διαβολικός άνθρωπος και κόλακας. ²⁶³ Ο Pantalone τον υπερασπίζεται. Ο Gratiano χτυπάει στο σπίτι (του).

²⁵⁹ Με τον όρο «οικογενειακός» υποδεικνύει το άτομό του, καθώς θεωρεί πως είναι πια άνθρωπος έμπιστος του σπιτιού και μέλος της οικογένειας. Με το χάρισμα του λόγου και της πειθούς που ο ίδιος θεωρεί ότι κατέχει, λόγω επαγγέλματος και φύσης, προσπαθεί να πείσει την Isabella να τον εμπιστευθεί, θεωρώντας ότι βρίσκεται πολύ κοντά στο επιθυμητό αποτέλεσμα, δηλαδή «να την γευτεί». Δεν γνωρίζει όμως, πως από θύτης έχει γίνει πλέον θύμα της πλεκτάνης του. Οι αναγνώστες –θεατές, γίνονται μάρτυρες μιας μορφής «θεάτρου εν θεάτρω», όπου «όλα είναι έτσι, αν έτσι νομίζουν οι ήρωες» με τις ανατροπές και τα φαρσικά στοιχεία της πέννας του Scala να δημιουργούν ένα πολύχρωμο και ζωντανό παζλ τύπων-χαρακτήρων και μοτίβων.

²⁶⁰ Γι' άλλη μια φορά ο υπηρέτης-ωτακουστής, κρυφακούει και μαθαίνει πράγματα που οι ακόμη και οι άμεσα ενδιαφερόμενοι αγνοούν. Με την οργιώδη φαντασία του και το μένος που έχει απέναντι στην κυρία του, βγάζει και τ' αντίστοιχα συμπεράσματα που θα οδηγήσουν σε νέες παρεξηγήσεις, μπερδέματα και κωμικές καταστάσεις. Το ζιζάνιο-Pedrolino θα τρέξει να προφτάσει στον «καλό» του κύριο τις «πομπές» της κυρίας του και συνάμα θα κοιτάξει να ζευγαρώσει, με το αζημίωτο πάντα, τον Capitano με τη Flaminia, ξεχνώντας μεμιάς τον ερωτευμένο Oratio.

²⁶¹ Το παράθυρο σε ρόλο σκηνής, δίνει τη δυνατότητα στον υπηρέτη να μεταμορφωθεί, φωνητικά τουλάχιστον, σε Flaminia, εις βάρος του απελπισμένου για γυναίκα Capitano, ενισχύοντας την κωμικότητα της σκηνής και περιπλέκοντας τη δράση με την παρουσία του απελπισμένου ερωτικού Oratio.

²⁶² Σίγουρα ο ηθοποιός-Oratio θα είχε αρκετά αποσπάσματα-τσιτάτα στο zibaldone του, ώστε ν' αποδώσει με ποιητικό τρόπο την ερωτική απογοήτευση και τη ζήλεια του.

²⁶³ Ο Gratiano είναι ο μοναδικός τύπος στο σενάριο που έχει εξ' αρχής αντιληφθεί την υποκριτική φύση του Cataldo και προσπαθεί «ν' ανοίξει» τα μάτια του Pantalone, ως εκπρόσωπος της κοινής λογικής.

- Fabritio** (Έρχεται) Έξω. Ο Gratiano τον ρωτάει εάν έχει δει τον Σχολαστικό, εκείνος λέει πως όχι.
Σε συνέχεια
- Cataldo** Έρχεται ο Δάσκαλος και όλοι τον χαιρετούν. Στη συνέχεια λέει στον Pantalone πως έχει την πιο έντιμη και αξιοσέβαστη κυρία από τις γυναίκες, η οποία είναι και ζωντανή και πως θέλει να συμφιλιωθούν για πάντα. Ο Pantalone συμφωνεί. Ο Cataldo τη φωνάζει.
- Isabella** (Έρχεται) Έξω και μετά από παράκληση και πειθώ από τον Σχολαστικό, συμφιλιώνεται με τον άνδρα της. Στη συνέχεια, ο «καλός» Δάσκαλος ζητάει απ' όλους άδεια να φύγει²⁶⁴ λέγοντας: «Ειρήνη ύμῖν»²⁶⁵ και μ' αυτά τα λόγια τους φιλάει όλους και τελευταία την Isabella και φεύγει. Ο Fabritio κάνει επίσης το ίδιο και φεύγει. Ο Gratiano κάνει το ίδιο και φεύγει. Η Isabella αγκαλιάζει τον άνδρα της και φιλώντας τον λέει: «Η ειρήνη ας είναι μαζί μας» και μπαίνουν μέσα χαρούμενοι και τελειώνει η Δεύτερη Πράξη.²⁶⁶

ΠΡΑΞΗ ΤΡΙΤΗ

- Oratio** Εξοργισμένος με τον Δάσκαλο και την Isabella, εξαιτίας αυτών που του είπε ο Pedrolino. Λέει πως ποτέ δεν θα το πίστευε πως είναι τόσο διαβολικός.
Σε συνέχεια
- Flaminia** (Βγαίνει) Έξω και με τον Oratio κάνουν σκηνή με φιλοφρονήσεις (μεταξύ ερωτευμένων). Ο Pedrolino λέει πως πρέπει να ξυλοφορτώσουν τον Caritano.
Σε συνέχεια
- Capitano** Καταφθάνει ντυμένος βαστάζος. Όλοι του συμπεριφέρονται άσχημα.²⁶⁷
Σε συνέχεια
- Flaminia** Προσποιείται πως τον χαϊδεύει για να τον οδηγήσει στο σπίτι και μετά τον ξυλοφορτώνει. Ο Caritano το βάζει στα πόδια. Έπειτα ο Oratio και η Flaminia πιάνουν τα χέρια σε ένδειξη γάμου.²⁶⁸
Σε συνέχεια
- Burattino** Καταφθάνει λέγοντας πως δεν θέλει να το κάνει άλλο αυτό.²⁶⁹ Τον καθησυχάζουν. Μπαίνει μέσα με τη Flaminia. Ο Oratio φεύγει για να βρει τον πατέρα (του). Ο Pedrolino παραμένει, (είναι) θυμωμένος με τον Δάσκαλο.
Σε συνέχεια

²⁶⁵ Σαν άλλος Ταρτούφος χρησιμοποιεί το χριστιανικό προσωπείο και τα χριστιανικά λόγια, για να αποχωρήσει από τη σκηνή, κλείνοντας τη δεύτερη πράξη με τον ίδιο τρόπο που έκλεισε και την πρώτη πράξη.

²⁶⁶ Για δεύτερη φορά ο Scala χρησιμοποιεί την τεχνική του επαναλαμβανόμενου μοτίβου στο σενάριο (1η πράξη, σκηνή μακαρονάδας), δίνοντας τη δυνατότητα στους ηθοποιούς ν' αυτοσχεδιάσουν, σύμφωνα με τον τύπο που υπηρετούν και τα στερεοτυπικά – αναγνωρίσιμα χαρακτηριστικά του.

²⁶⁷ Ο Scala υπαινίσσεται για δεύτερη φορά την ύπαρξη ιεραρχίας και διαφοροποιήσεων, ακόμη και στα κατώτερα κοινωνικά στρώματα, μεταξύ δηλαδή των υπηρέτων, των βαστάζων/χαμάληδων και των ζητιάνων, όπως είχε κάνει και στην 1η ημέρα. Στην προκειμένη σκηνή, ο Caritano μεταμφιεσμένος σε βαστάζος, δέχεται την απαξίωση ακόμη και από τους zanni, απαξίωση που δεν μπορεί να αποδεχτεί ο υπερφίαλος χαρακτήρας του.

²⁶⁸ Η σκηνή του ξυλοδαρμένου βαστάζου-Caritano λογικά θα ξεκινάει από το εσωτερικό του σπιτιού της Flaminia, με φωνές και χτυπήματα του battachio (μπασιτούνι) και θα συνεχίζεται επί σκηνής-πλατείας, με τον ήρωα να μονολογεί σαν δαρμένο σκυλί και να τρέχει με τα κουρελιασμένα ρούχα του βαστάζου στο δρόμο. Η σκηνή κλείνει με τους ερωτευμένους να εκφράζουν τον έρωτά τους μ' έναν λεκτικό ή και μη λεκτικό αυτοσχεδιασμό.

²⁶⁹ Ο Scala δεν διευκρινίζει τι ακριβώς εννοεί ο υπηρέτης που φαίνεται να αρνείται να κάνει κάτι που του έχει ανατεθεί και δεν θέλει. Σύμφωνα με τον Andrews, πιθανότατα να έχει κοπεί μέρος της σκηνής, καθώς ο Burattino δεν έχει αναφερθεί στο σενάριο από τη σκηνή της μακαρονάδας (τέλος 1ης πράξης). Ο Burattino αποτελεί zanni δεύτερης επιλογής για τον Scala, ο οποίος στα περισσότερα σενάρια του προτιμά τον Pedrolino για βασικό υπηρέτη,

- Pantalone** Έρχεται λέγοντας ευλογίες για τον Δάσκαλο που τους συμφιλίωσε και σε ειρήνη (με τη γυναίκα του). Η **Isabella** χαμογελώντας αφηγείται στον σύζυγο (της) όλα όσα συνέβησαν μεταξύ της ίδιας κι εκείνου (δηλ. του Cataldo) και πως (εκείνος) άφησε να εννοηθεί πως θα τη βοηθούσε στις ερωτικές τις επιθυμίες. Ο Pantalone μένει εμβρόντητος, καθώς πάντα τον θεωρούσε έναν σπουδαίο άνθρωπο, πολύ καλό και παρακαλεί τη γυναίκα του να του το αποδείξει πως είναι ένας διαβολικός (άνθρωπος). Η Isabella (λέει): ότι θα το αποδείξει και ότι θα πρέπει να μάθει από τον ίδιο πως το επόμενο βράδυ δεν θα κοιμηθεί στο σπίτι, γιατί θα βρίσκεται αναγκαστικά εκτός πόλης, για ένα πολύ σημαντικό θέμα. Ο Pantalone (δίνει υπόσχεση) : πως θα το κάνει. Εκείνη μπαίνει μέσα κι εκείνος παραμένει.²⁷⁰ Σε συνέχεια
- Gratiano** Έχει ακούσει τα πάντα. Χαιρετάει τον Pantalone και λέει ότι ονειρεύτηκε πως ο Δάσκαλος τον είχε κάνει κερατά.²⁷¹ Σε συνέχεια
- Pedrolino** Καταφθάνει. Ο Pantalone τον κατηγορεί πως είναι συκοφάντης και ψεύτης, ο Pedrolino πως όσα είπε ήταν αλήθεια και πως εκείνος (ο Pantalone) θα το διαπιστώσει αργότερα. Ο Gratiano (λέει) ότι πάντα θεωρούσε τον Δάσκαλο μεγάλο σατανά.²⁷² Σε συνέχεια
- Cataldo** Καταφθάνει ο Δάσκαλος, χρησιμοποιώντας τα ωραία του λογύδρια²⁷³ και κολακεύοντας τον καθένα (χωριστά). Ο Pantalone τού ζητάει να προσέχει το σπίτι του για τρεις – τέσσερις μέρες, πως είναι ανάγκη να βρίσκεται εκτός σπιτιού και πως την αποψινή νύχτα θα είναι εκτός πόλης. Ο Δάσκαλος (του αποκρίνεται) πως μπορεί να είναι σίγουρος για την επαγρύπνησή και την εμπιστοσύνη του και ότι γνωρίζει πολύ καλά²⁷⁴ πώς να προσέχει το σπιτικό, έχοντας εποπτεύσει αρκετά με σύνεση και ευγένεια και να πάει στην ευχή του Κυρίου.²⁷⁵ Φεύγει με πολλές τελετουργικές χειρονομίες.²⁷⁶ Ο Pantalone: (λέει) ότι είναι πολύ δύσκολο να πιστέψει πως ο Δάσκαλος είναι ένας διάβολος, όπως όλοι λένε. Τους αφήνει. Ο Pedrolino αναλαμβάνει (υπηρεσία) και μετά βγαίνει με τον Gratiano για να πάνε στο Rialto. Ο Pedrolino στέκεται πίσω.

εις βάρος ακόμη και του γνωστού σ' εμάς Arlecchino που τελικά κατάφερε να κυριαρχήσει επί σκηνής στα επόμενα χρόνια.

-Andrews, (2008), σ. 192.

²⁷⁰ Παρά το γεγονός ότι ο Pantalone παρουσιάστηκε από την αρχή άνθρωπος της κραιπάλης και της ακολασίας, δεν κατάφερε ν' αντιληφθεί την υποκρισία και τη λαγνεία του Cataldo και φτάνει στο σημείο να ζητήσει αποδείξεις ακόμη και για τα λεγόμενα της γυναίκας του σχετικά με τον Σχολαστικό.

²⁷¹ Ο Gratiano, έχοντας γνώση για τις ορέξεις του Cataldo, ειρωνεύεται τον Pantalone με την αναφορά στο όνειρο.

²⁷² Θα μπορούσε το συμπέρασμά του να συνοδεύεται από ένα κατεβατό συνώνυμων λέξεων για το *Un gran tristo*, με τη γνωστή *Grammelot* γλώσσα των zanni (cattivo, diabolico, infame, malefico, malvagio, peccaminoso, reprobo, satanic, scellerato, vsciagurato)

²⁷³ *Sue belle paroline*: η φράση χρησιμοποιείται ειρωνικά για να τονίσει την ανοησία και την υποκρισία του Δασκάλου που με τσιτάτα, λογύδρια περί ηθικής και κολακείες, προσπαθεί να πείσει τους πάντες για την ηθικότητά του και τις γνώσεις του.

²⁷⁴ *Sá benissimo ... si governano le famiglie havendo*

²⁷⁵ Ξανά το χριστιανικό προσωπείο με το αντίστοιχο τσιτάτο από το Ευαγγέλιο: *Vada con la pace del Signore*, κατά το « Πορεύου εις ειρήνην» (Κατά Λουκά, 7:50).

²⁷⁶ *Con molte cerimonie*: Υλικό για το γνωστό *lazzo di cerimonie*, με χαιρετούρες και υποκλίσεις που ήταν από τα πιο γνωστά της Αυτοσχέδιας Κωμωδίας. Στην Ελλάδα (μέσω της ενετικής κυριαρχίας) η λέξη *τσιριμόνιες* χρησιμοποιείται για να δηλώσει τα πάσης φύσεως τεχνάσματα, ελιγμούς, «παγαποντιές», προκειμένου να πετύχει ή να αποφύγει κάποιος κάτι. Την έννοια αυτή άλλωστε έχει και στη *Βαθυλωνία* του Δημήτριου Βυζάντιου (πράξη 5η, σκηνή 6η).

-Συλλογικό, 1997. *Λεξικό της κοινής νεοελληνικής*, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών - Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης – Ίδρυμα Μ. Τριανταφυλλίδη.

- Cataldo** Καταφθάνει ο Δάσκαλος. Ο Pedrolino στέκεται παράμερα (για ν' ακούσει) κι εκείνος (Δάσκαλος) λέει πως έφτασε η κατάλληλη ευκαιρία για ν' απολαύσει την Isabella με την άνεσή του, γνωρίζοντας πως κι εκείνη θέλει να τον ευχαριστήσει, αν και δεν του το έχει πει. Χτυπάει στο σπίτι της.
- Isabella** Βλέπει τον Cataldo περίλυπο και τον ρωτάει την αιτία της δυστυχίας του. Ο καλός ο Δάσκαλος τότε της λέει πως νιώθει ότι πεθαίνει από αγάπη γι' αυτήν και πως, εάν δεν τον διευκολύνει,²⁷⁷ θα πεθάνει στα σίγουρα, ένα παραπάνω τώρα που ο άνδρας της τους δίνει αυτήν την ευκαιρία, με το να μείνει εκτός σπιτιού τη νύχτα. Η Isabella, προκειμένου να τον παγιδεύσει, του παραγγέλνει με γλυκόλογα να πάει στην κρεβατοκάμαρά της, να μπει στο κρεβάτι της και να γδυθεί. Στο μεταξύ εκείνη θα πάει να επισκεφθεί τη Flaminia, για να σιγουρέψει πως δεν θα έρθει μετά, να τους ενοχλήσει, όπως έρχεται σ' εκείνη, όταν ο άνδρας της (ο Pantalone) δεν είναι στο σπίτι τη νύχτα και είναι μόνη της. Ο Σχολαστικός πηγαίνει χαρούμενος μέσα να ξεντυθεί. Εμφανίζεται ο Pedrolino. Η Isabella τον στέλνει να ειδοποιήσει τον άνδρα και το γιο της και να φέρουν κι άλλους φίλους και συγγενείς μαζί τους. Εκείνη πηγαίνει μέσα για να κλειδώσει τον Δάσκαλο στην κάμαρα. Ο Pedrolino παραμένει. *Σε συνέχεια*
- Arlecchino** Δεν βρίσκει τον κύριο του. Μιλάει με τον Pedrolino και καταλαβαίνουν πως είναι από το ίδιο χωριό,²⁷⁸ αναφέροντας τα ονόματα πολλών συγγενών και ανταλλάσσοντας αγκαλιές. *Σε συνέχεια*
- Oratio** Μαθαίνει από τον Pedrolino ότι ο Arlecchino είναι συγγενής του και ότι ο Δάσκαλος είναι μέσα στο σπίτι, κλειδωμένος μέσα στην κρεβατοκάμαρα. *Σε συνέχεια*
- Flaminia** (Βγαίνει) Έξω. Ο Oratio την παντρεύεται με την παρουσία των δύο υπηρετών. *Σε συνέχεια*
- Burattino** (Βγαίνει) Έξω. Ο Pedrolino καλεί τον Arlecchino και τον Burattino, λέγοντάς τους πως πρέπει να βοηθήσουν για να αποδοθεί δικαιοσύνη. *Σε συνέχεια*
- Pantalone & Gratiano** Μαθαίνοντας για τον γάμο ανάμεσα στον Οράτιο και τη Flaminia, είναι ικανοποιημένοι. Ο Pedrolino τους λέει πως ο Δάσκαλος έχει παγιδευτεί. *Σε συνέχεια*
- Isabella** Γελώντας με τον Δάσκαλο που είναι κλειδωμένος στην κρεβατοκάμαρα και την περιμένει. Σκέφτονται τι τιμωρία να του δώσουν κι αφού αναφέρουν πολλά βασανιστήρια, καταλήγουν να τον ευνουχίσουν.²⁷⁹ Πηγαίνουν όλοι μέσα με το κλειδί της κρεβατοκάμαρας. Οι γυναίκες παραμένουν. *Σε συνέχεια*

²⁷⁷ *non lo cōriace*. Αν δηλ. δεν τον διευκολύνει στη γιατρεία του.

²⁷⁸ Το μοτίβο είναι από τα πιο γνωστά και δίνει αφορμή για ένα κατεβατό από ονόματα και μέρη, πάντα στη γλώσσα *Grammelot*, με αγκαλιές και φιλιά με τον τρόπο των *zanni*, δίνοντας μια σκηνή τόσο θορυβώδη, όσο και οι υπηρέτες. *Riconoscono paesani*: Οι υπηρέτες (*zanni*) της *Commedia dell' arte* κατάγονται από την πόλη Πέργκαμο (Bergamo), της περιφέρειας της Λομβαρδίας (Lombardia).

²⁷⁹ Η τιμωρία συνήθως που δίνεται αφορά τα μέρη του σώματος που έχουν διαπράξει την αξιόποινη πράξη. Σε κάποιες χώρες της Ανατολής π.χ., όταν κάποιος κλέψει, του κόβουν το χέρι. Στην περίπτωσή μας επομένως, είναι λογικό να καταλήξουν στα γεννητικά όργανα του Δασκάλου και να τον ευνουχίσουν. Η μέθοδος άλλωστε, ήταν πολύ διαδεδομένη στην Ιταλία του 17ου αιώνα, ενώ οι ρίζες της χάνονται στον Μεσαίωνα και τις εκκλησιαστικές χορωδίες. Το 1701 μάλιστα, γράφτηκε και η *Πραγματεία περί Ευνουχίων*, όπου εξηγείται η μέθοδος του ευνουχισμού.

Fabritio	Καταφθάνει. Η Flaminia του λέει πως σύντομα θα δει τον Δάσκαλό του, τον νέο του Παιδαγωγό, με καλύτερη εμφάνιση. Σε αυτό το σημείο ακούγονται ξεφωνητά κι έρχονται (όλοι) έξω.
Oratio & Pantalone Gratiano & Pedrolino Arlecchino & Burattino Cataldo	Οδηγώντας έξω τον Cataldo, τον Σχολαστικό με το νυχτικό, ²⁸⁰ δεμένο με καλό σκοινί, ενώ σκούζει κι εκλιπαρεί (για συγχώρεση). Ο Pedrolino, ο Arlecchino και ο Burattino πηγαίνουν ξανά στο σπίτι. Ο Δάσκαλος, στα γόνατα, παρακαλεί για συγχώρεση, ομολογώντας την αχρειότητά του και δηλώνοντας πως η Isabella είναι μια νέα έντιμη και ενάρετη. <i>Σε συνέχεια</i>
Pedrolino & Arlecchino Burattino	(Έρχονται) Και οι τρεις, ντυμένοι χασάπηδες και «ευνουχιστές γουρουνιών», κρατώντας τεράστια μαχαίρια στα χέρια και μια μπρούτζινη λεκάνη. ²⁸¹ <i>Σε συνέχεια</i>
Capitano	Καταφθάνει για το θέαμα. Ο Σχολαστικός τον ικετεύει (να παρέμβει). Ο Capitano: (λέει) ότι δεν έχει καμία εξουσία γι' αυτό κι ακούγοντας πως θέλουν να τον ευνουχίσουν, τους προτρέπει να του επιβάλλουν μικρότερη ποινή, όπως το να τον μαστιγώσουν και να τον εξορίσουν. Όλοι συμφωνούν και με τρία ραβδιά τον ξυλοφορτώνουν για τα καλά κι έπειτα όλοι φωνάζοντας από πίσω του και βρίζοντάς τον, τον διώχνουν μακριά σαν κάποιον πολύ κακό και ποταπό, σαν παράδειγμα (προς αποφυγή) για τους άλλους παλιανθρώπους δασκάλους και αχρείους, όπως εκείνος. Στη συνέχεια αρχίζουν τις προετοιμασίες του γάμου της Flaminia και προσκαλούν και τον Capitano. Και τελειώνει η κωμωδία.

Σχόλια για την 31η Ημέρα

Η 31η Ημέρα της Συλλογής του Scala καταπιάνεται με το θέμα της υποκρισίας στους ανθρώπους του λόγου και των γραμμάτων. Το σενάριο, σύμφωνα και με αρκετούς μελετητές, θυμίζει αρκετά τον Tartuffe του Moliere και πιθανότατα βασίστηκε στο παλαιότερο έργο του Aretino *Lo Ippocrito* (1542).²⁸² Ο Σχολαστικός Cataldo, Δάσκαλος - Παιδαγωγός του Oratio, εκπροσωπεί ό,τι πιο σκοτεινό υπάρχει στον

²⁸⁰ Ο Scala χρησιμοποιεί τη λέξη *camisia* που έχει διττή ερμηνεία, καθώς είναι και το πουκάμισο (ανδρικό ή γυναικείο), αλλά και το νυχτικό. Αν θεωρήσουμε ότι η σκηνή της διαπόμπευσης του Δασκάλου θα πρέπει να είναι η κορύφωση του σεναρίου, αλλά και του κωμικού στοιχείου, τότε είναι πιο πιθανή η χρήση του νυχτικού που παραπέμπει και στις νυχτερινές πράξεις, αλλά και στην θηλυπρέπεια που θα έχει, μετά και τον ευνουχισμό του, ο Δάσκαλος. Συνάμα, η χρήση του νυχτικού εξυπηρετεί και μια πιο ευπρεπή σκηνική εμφάνιση του Cataldo, καθώς είναι μακρύτερο από το πουκάμισο, οπότε χωρίς να προκαλεί τη δημόσια αιδώ, δίνει αρκετή τροφή στη φαντασία του αναγνώστη-θεατή της εποχής.

²⁸¹ Από τα πιο κωμικά *lazzi* της συλλογής, είναι του ευνουχισμού (*di castrazione*) στο συγκεκριμένο σενάριο. Η σκηνή λειτουργεί σε τρία επίπεδα. Το πρώτο επίπεδο αφορά τους τρεις υπηρέτες-ευνουχιστές που, άλλοτε κινησιολογικά κι άλλοτε λεκτικά, θα μπορούσαν να μετατρέψουν τη συγκεκριμένη σκηνή σ' ένα είδος τελετουργικής πράξης, ακονίζοντας τα μαχαίρια, συζητώντας τον τρόπο κ.ο.κ Στο δεύτερο επίπεδο βρίσκεται ο Σχολαστικός, φορώντας το ένδυμα της ντροπής (νυχτικό) και πιθανότατα γονυπετής, στη θέση του γουρουνιού να ικετεύει για τη σωτηρία του. Το τρίτο επίπεδο αφορά τους θεατές της δίκης και είναι οι υπόλοιποι τύποι-χαρακτήρες του σεναρίου, καθώς και οι αναγνώστες-θεατές, συμμετέχοντας στην όλη διαδικασία με φωνές, χειρονομίες και χλευασμούς στο πρόσωπο του Σχολαστικού.

²⁸² - Smith, (1912), σσ. 160-163.

- Andrews, (2008), σσ. 189-190.

- Nicoll, (1987), σ. 51.

- Wadsworth, A. Philip, 1987. *Moliere and the Italian Theatrical Tradition*, Birmingham: Summa Publications, σσ. 20,23.

χώρο του πνεύματος, έναν χώρο που για τους Ουμανιστές της Αναγέννησης έπρεπε να αποτελεί το πιο φωτεινό παράδειγμα της εποχής. Με εργαλεία του τα κολακευτικά λόγια και τη ρητορική πειθώ, έχει την κοινή αποδοχή και το θαυμασμό, μα και την κάλυψη της αχρειότητας του χαρακτήρα του.

Με την αινιγματική και μοναδική παρουσία του Cataldo κι ένα σενάριο, όπου το κεντρικό του θέμα, παρά την ευρηματικότητά του, δεν αρκεί για ν' αναπτυχθούν επαρκώς οι τρεις πράξεις, ο Scala λίγο πριν το τέλος της συλλογής του μας αφήνει με πολλά ερωτηματικά.

Συγκεκριμένα:

- Ο χαρακτήρας του Σχολαστικού βασίζεται σε ένα δίπολο του «είναι και του φαίνεσθαι» πάνω στο οποίο αναπτύσσεται και το θέμα της υποκρισίας. Από τη μια το προσωπείο του ενάρετου παιδαγωγού και «μέλους» της οικογένειας και από την άλλη ο ερωτύλος υποκριτής που προσπαθεί να παρασύρει την κυρία του οίκου σε μοιχεία. Στο σενάριο υπάρχουν αρκετά σημεία, όπου ο χαρακτήρας αποκαλύπτεται, είτε από τα λεγόμενα και τις πράξεις του, είτε από τα λεγόμενα των άλλων. Όμως, ακόμη κι αυτά δεν επαρκούν, για να σκιαγραφήσουν επί σκηνής τον κεντρικό τύπο-χαρακτήρα.²⁸³
- Ο Cataldo εμφανίζεται στην αρχή της 1ης πράξης και στη συνέχεια εξαφανίζεται από σκηνής, μέχρι και τα μέσα της 2ης πράξης, αφήνοντας την ιστορία να διακλαδίζεται σε επιμέρους θέματα, όπως η ιστορία αγάπης του Oratio με τη Flaminia, οι ερωτικές περιπτώξεις της Isabella με τον Capitano, οι συγκρούσεις του Pedrolino με την Isabella κ.ο.κ. και πρωταγωνιστές τους άλλους τύπους του σεναρίου.
- Παρόλο που στη 2η πράξη ο τύπος-χαρακτήρας αυτοαποκαλύπτεται αρχικά στο κοινό, μιλώντας για τη ζωή και το ήθος του (*la vita sua / suoi vity*) και στη συνέχεια στην Isabella και τον Pedrolino, δεν υπάρχει άλλη αναφορά στο κείμενο που να υποδηλώνει τη σπουδαιότητα αυτής της σκηνής ή έστω κάποιες οδηγίες από τον Scala για την ανάπτυξη του μονολόγου του Cataldo, όπως γίνεται σε άλλα σενάρια του.
- Ο Fabritio δεν θυμίζει σε τίποτα τους ομώνυμους τύπους των άλλων σεναρίων του Scala και, σύμφωνα με τον Andrews,²⁸⁴ παραπέμπει στην ανώνυμη λόγια κωμωδία της Σιένας *Gli Ingannati*, για την οποία έγινε λόγος προηγουμένως. Αρχικά, αποτελεί γρίφο και προβληματίζει με την εμμονή του να γίνει μαθητής του Cataldo, στην πορεία όμως, αυξάνονται οι υπόνοιες πως επιθυμεί μια σχέση περισσότερο ερωτικής, παρά παιδαγωγικής φύσεως. Αξίζει μάλιστα να σταθεί κανείς στη σύγκρουση με τον πατέρα του (Gratiano), ο οποίος εξ αρχής έχει αντιληφθεί την υποκρισία και την αχρειότητα του Σχολαστικού (1η πράξη), αλλά και στη διαπραγμάτευση που κάνει με τον Oratio, για να γίνει μαθητής του Cataldo, με αντάλλαγμα το γάμο με την αδερφή του Flaminia (1η πράξη). Ας μην ξεχνάμε πως το θέμα των ερωτικών περιπτώξεων μεταξύ δασκάλων και μαθητών, αποτελούσε κοινό μυστικό και «κλισέ αστείο» στην Ιταλία της Αναγέννησης, αλλά και στη βενετοκρατούμενη Κρήτη.²⁸⁵

²⁸³ Σύμφωνα μάλιστα με τους ακαδημαϊκούς Richard Andrews και Philip A. Wadsworth, τόσο η ίδια η φιγούρα, όσο και το σενάριο θα πρέπει να προσεγγισθούν περισσότερο θεατρικά, παρά στην κοινωνική, θρησκευτική ή και ψυχολογική τους διάσταση, καθώς εκλείπουν τα απαραίτητα στοιχεία «λογικής», «αληθοφάνειας» και «αξιοπιστίας».

- Andrews, (2008), σ. 190.

-Wadsworth, (1987), σ. 23.

²⁸⁴ Andrews, (2008), σ. 190.

²⁸⁵ Αντίστοιχα μοτίβα, είναι και οι ερωτικές ορέξεις των δασκάλων απέναντι στους μαθητές τους στις κωμωδίες *Κατσούρμπος* του Κορνάρου (2η Πράξη στιχ. 215-222 και 5η Πράξη στιχ. 333-336) και *Φορτουνάτος* του Μάρκου Αντώνιου Φώσκολου (1η Πράξη στιχ. 355-358).

-Συλλογικό, 1994. *Λοίβη: Εις μνήμην Ανδρέα Γ. Καλοκαιρινού*, Ηράκλειο: Εταιρία Κρητικών Ιστορικών Μελετών, σ. 186.

- Στην περίπτωση δε του Cataldo, εγείρονται περισσότερα ερωτήματα σχετικά με την «ανταπόκρισή» του απέναντι στον Fabritio. Αρχικά με το βιβλίο που δωρίζει στον υποψήφιο μαθητευόμενο του με θέμα τον έρωτα ενός δασκάλου για τον μαθητή του και στη συνέχεια με τις θωπείες του προς τον νέο, παρουσία του πατέρα του, Gratiano (2η πράξη). Συγκεκριμένα, ο Scala χρησιμοποιεί τη φράση «*fi come il Pedante s' accorge, che Grat. lo tiene per quello che egli è, ilquale per farli dispetto accarezza Fabritio...*» (Όταν ο δάσκαλος συνειδητοποιεί ότι ο Gratiano έχει καταλάβει ποιος πραγματικά είναι, για να τον αγανακτήσει, χαϊδεύει τον Fabritio...). Επομένως, για άλλη μια φορά ο Cataldo υποκρίνεται, φορώντας το προσωπίο του παιδεραστή δασκάλου, ενώ οι θεατές-αναγνώστες γνωρίζουν το πάθος και τη λαγνεία του για την Isabella.
- Άξια σχολιασμού, είναι επίσης και η σχέση πατέρα και γιου, καθώς ήδη από τα πρώτα λόγια αντιστρέφονται οι ρόλοι τους, μ' έναν Pantalone επιρρεπή στις κραιπάλες και τις πόρνες κι έναν Oratio να τον επιπλήττει σε ρόλο «γονέα», προσπαθώντας να τον επαναφέρει στον ίσιο δρόμο κι ανατρέποντας με τον τρόπο αυτόν τη στερεοτυπική εικόνα που έχουμε κατά νου κι εύστοχα σκιαγραφείται από τον Shakespeare στον *Hamlet*, μέσα από το δίπολο Πολώνιου-Λαέρτη (1η πράξη, σκηνή 3).
- Αντίστοιχα σχόλια προκαλούν και οι φιγούρες-χαρακτήρες των Isabella και Caritano που, σε μεγάλο βαθμό, ξεφεύγουν από τις στερεοτυπικές φιγούρες της *Commedia dell' arte*. Η Isabella διατηρεί την τιμή και την αξιοπρέπεια ως σύζυγος του Pantalone, ενώ την ίδια στιγμή που επιζητά την επανασύνδεση με τον σύζυγό της, προκαλεί φλερτάροντας τον Caritano με το γνωστό μοτίβο του μαντιλιού. Αντίθετα, δεν υποκύπτει στις κολακείες και τα ερωτικά υπονοούμενα του Cataldo, έχοντας καταλυτικό ρόλο εντέλει στην αποκάλυψη της υποκρισίας και της αχρειότητάς του. Τέλος, αξίζει να επισημανθεί στο εν λόγω σενάριο η «βάρβαρη κι άγρια πτυχή» του χαρακτήρα της με θύμα τον δύσμοιρο Redgolino, προκαλώντας σειρά ευτράπελων σκηνών, με κορυφαία τη σκηνή με τη μακαρονάδα.

Η εικόνα της Isabella να ξυλοφορτώνει τον κατεργάρη υπηρέτη μας ξενίζει, καθώς, το σύνηθες μοτίβο ξυλοφορτώματος ενός ανυπάκουου ή πονηρού υπηρέτη, αναλαμβάνουν οι γέροι και ο Caritano κι όχι μια γυναίκα και μάλιστα η *innamorata* Isabella. Ο Scala στη συγκεκριμένη περίπτωση δημιουργεί έναν δραματικά και σκηνικά πολυσχιδή χαρακτήρα με αντίστοιχες κωμικές διακλαδώσεις.

Ο Caritano από την άλλη, πρωτοτυπεί με την ήρεμη και συγκαταβατική του σκηνική παρουσία. Ο γνωστός Καπετάν Τρομάρας εγκαταλείπει για λίγο τη θορυβώδη και ετοιμοπόλεμη στερεοτυπική του εικόνα σε μια πιο ρομαντική και ποιητική της εκδοχή (εγκώμιο για τη Βενετία, δαχτυλίδι), διατηρώντας ωστόσο αρκετά από τα γνωστά στοιχεία του (ευκολοπιστία, εξαπάτηση, ωραιοπάθεια). Ενδεικτική των παραπάνω, αποτελεί και η παρουσία του στη «δίκη» του Cataldo, όπου εξαιτίας του δεν υποβάλλεται σε ευνουχισμό, αλλά τιμωρείται επιεικέστερα με ξυλοφόρτωμα και εξορία.

Οι χαρακτήρες των *zanni* αποτελούν ίσως τις πιο συνεπείς σκηνικές φιγούρες του Scala, δίνοντας στο σενάριο πολλαπλές σκηνές *lazzi* και κίνητρα αυτοσχεδιασμού. Από τις πιο χαρακτηριστικές σκηνές, είναι αυτή του ξυλοφορτώματος, του φαγητού μετά δακρύων, μα και της δίκης του Cataldo. Στην πρώτη περίπτωση, το ξύλο αποτελεί συνέπεια της λαίμαργίας και της κουτοπονηριάς των υπηρέτων, ενώ στη δεύτερη αποτελεί επιβράβευσή τους.

Πιθανότατα ο *carosomico* να είχε κατά νου μια διαφορετική σκηνική απόδοση του σεναρίου, παρουσία μουσικής και χορευτικών, ακολουθώντας την πρακτική των αναγεννησιακών *ιντερλουδίων* και

φέρνοντάς μας στο μυαλό τις μεταγενέστερες μπαλετικές σκηνές των *comédies ballets* του Molière, όπως ορθά επισημαίνει και ο Andrews.²⁸⁶ Το σίγουρο πάντως είναι πως το συγκεκριμένο σενάριο παραπέμπει σε αντίστοιχες σκηνές του *Tartuffe*, ενώ, σύμφωνα και με τον Salerno, το σενάριο παραπέμπει και στον *Volpone* του Jonson, στην κωμωδία του Shakespeare *Merry Wives of Windsor*, καθώς και στο *A Humorous Day's Mirth* του Chapman.²⁸⁷

²⁸⁶ Andrews, (2008), σ. 192.

²⁸⁷ Scala, (1967), σσ. 405-406.

GIORNATA XXXVIII

La Pazzia d' Ifabella Comedia.

ARGOMENTO



Ratio, gentilhuomo Genouefe, s'innamora d'una gèntildonna nella fua patria, la quale effendo ad una fua Villa lontana dalla città per molte miglia, fece fapere all'amante fuo, che colà dov'ella fe ne ftava fi trasferiffe. L'amante, che altro non bramava, armato un buoniffimo legno, à quella volta incaminandofi, fù da certi vafcelli Turcheſchi (che nafcofi fe ftavano) pigliato, fatto ſchiavo, e condotto in Algeri. Il che rifapendofi poi da tutta Genova fù cagione che la ſfortunata amante in un Monasterio fi ritiraffe, con fermo propoſito in quello finirſua vita. Avvenne, che il detto Oratio fù venduto ad un grandiffimo Cap., il quale haveva per moglie una Turca del Serraglio, giovane gratiofa, e bella, la quale non fi toſto vidde lo Schiavo, che d'eſſo ardentiffimamente s'innamorò; e uenuto più volte Seco à ſtretti, & amorofi ragionamenti, fù trà di loro conclufo, ch'ella Chriſtiana fi faceſſe, & che egli poi conduttala alla patria fua, per moglie la pigliaſſe; concludédo ancora di menar via un fuo picciolo figlio d'anni duo, fatto cotale accordo, con altri ſchiavi Chriſtiani armarono una Fuſta, per prenderfi ſegreta fuga: Occorſe in quel mentre, che il Cap. marito della detta Turca (che à un fuo Caſale poco diſcoſto fe ne ſtaua) mandò à dire alla moglie, che à lui toſto fe ne andaffe, la onde cò quella occaſione, e ſenza ſoſpetto de gli altri Turchi fi partirono, & à remi, & à vela fi conduffero in breue tempo nell'alto del mare, per fuggirſene alla volta di Maiorca. Fù dal detto Cap. inteſa la nuoua della fuga dell' armato legno, onde il meglio, che li fù poſſibile con una Galeotta, che quiui per ufo fuo teneua, fi poſe à ſeguitare il fuggitivo legno, né molto tempo paſò che quello gionſe, quaſi uicino à i liti Chriſtiani; ciò vedendo la moglie, né vedendo più ſcampo alla fua fuga, fece veſtire un Turco forzato de gli habiti di Oratio, e quello, alla uista del marito (che la ſeguiva) fece nel mar gettare, & il detto Oratio naſcondere nel corpo dell' armata Fuſta, poi, ad alta uoce gridando, chiamava il Cap. Marito, che lo ſoccorreſſe, fù l'armata Fuſta ſenza pur far diſeſa pigliata; ſopra della quale ſalendo il Cap. inteſe, come il detto ſchiavo Oratio la uoleua condur uia, ond' ella con l' aiuto de fuoi Turchi lo haveva fatto pigliare, & eſporre all'onde del mare, accetto il marito la finta, e ſimulata ſcuſa della moglie, la quale ſubito li poſe il picciolo bambino in braccio, poi, fattoſi dare un' Archibuſo à ruota ad uno di quelli armati, diſſe uoler tirare, à quel traditore dello ſchiavo ilquale notando ancora cercaua di ſaluari; & coſi in un ſubito riuoltaſi al marito (che tal colpo non aſpettaua), li dette un'archibuſata, con la quale in uno iſteſſo tempo ucciſe il marito, & il figliolo: ilche ſentito da Oratio (ſecondo l'ordine dato) ſubito ufcito dal luogo oue nafco fo ſtava: di nuouo Si fece padrone del vaſſello, e ſignore, & affrontatoſi con la Galeotta del Cap. la poſe in fuga, la onde poi ſeguitando il loro uiaggio, à Maiorca arriuarono, dove con ſolennità fù fatta Chriſtiana la Turca: Andarono di là à non molto tempo à Genova, doue felicemente uiuédò interuennero alla miſera Turca (che Isabella di nuouo nomauaſi) molti infortunÿ per li quali ella diuenne furioſa, e fuori di ſenno; e rifaſata poi, l'amato marito lungo tempo hebbe, e godetteſi.

Personaggi della comedia

Pantalone Venitiano
Oratio figlio
Ijabella tenuta per moglie
Francefchina ferva
Burattino fervo

Gratiano Medico

Flaminia gentildonna
Ricciolina ferva

Flauio gentilhuomo
Pedrolino fervo

Hofte

Capitano Spauento
Arlecch. Servo

Robbe per la comedia

Vna Valigia grande

Habito per la pazza

Più vajetti da Spetiale

Vn ampolla di uetro bella

Vefiche con fangue

ATTO PRIMO

- Flauio** Si duole con Ped. suo seruo, che Flam. dopo l'esser uscita del monistero, non li faccia quella
Pedrolino buona cera, che li faceva mentre era rinchiusa là dentro, e che non se ne maraviglia, poiché v'è di peggio, e qui narra tutta l'istoria sua con Flam. e con la Turca fatta christiana in Maiorca come sta nell'Argomento della Comedia, dicendo Ped. che non crede ch'egli l'abbia sposata, ma che vederà d'intenderlo da un seruitore suo paesano, condotto de Maiorca in Genova; Flauio gliene fa istanza, e partono per strada.
- Oratio** vengono da un giardino doue sono stati a diporto. Iab. gli domanda la cagione
Isabella perch'egli se ne vada così malinconico dopo l'esser arriuato alla patria sua: Oratio,
Franceschina che è natura sua. ella lo prega a sposarla come li promise in Algieri, Oratio che in
Burattino breuissimo tempo offeruerà la promessa; manda in casa Iab. Frances. e Buratt. ilquale uà
motteggiando che Oratio debbe esser fatio d'Iab. Oratio rimane sospirando amorosamente
in quello
- Flaminia** alla fenestra, saluta Oratio dicendoli haue te menata vostra moglie a spasso? Oratio subito li
risponde, io ho menata la mia morte a spasso; e non mia moglie. Flam. dice che s'egli non l'
ha sposata, la sposerà per l'obbligo e per l'onore: Oratio la guarda, e quasi piangendo si
parte senza formar parola, Flam. di conoscere da quelle parole, e da i sospiri che Oratio è
ricordeuole ancora dell'amor che li portaua, & allegra, se n'entra.
- Cap. Spavento** il quale viene dell'isola di Maiorca, doue era per seruitio del suo Rè, per
Alecchino andarsene a Milano, e di volerli trattener qualche giorno in Genova, per veder d'intender
di quella Turca, che si fece christiana in Maiorca, Alecch. se ricorda di quel gentilhuomo
che la fece battezzare, Capi. che si nomaua Oratio Bisognosi; cercano d'un'hosteria la
vedono, chiamano l'hoste.
- Hoste** fuora riceue Alecch. con le robbe, Cap. di uoler andar fino in banchio e che fra tanto uenirà l'
hora del desinare, in quello
- Ricciolina** serua di Flam. uien di Villa, Cap. fa seco all'amore, in quello
- Pedrolino** arriua, e per gelosia contende col Cap. Ricciolina in casa, Cap. braua Pedrolino, e brauando, si
mette sotto le fenestre d'Isabella, in quello
- Burattino** dalla fenestra li getta una caldara d'acqua tiepida sul capo, Cap. tutto bagnato entra nell'
hosteria, Ped. si ritira, in quello
- Pantalone** travagliato perche Oratio suo figlio non si risolue di sposar Isabella, secondo la promessa
fattale in Algieri batte a casa.
- Burattino** fuora, Pant. li domanda se egli sa la cagione perche Oratio non sposa Iab. Buratt. che non la
sa, in quello
- Pedrolino** si scopre dicendo a Pant. Che se lo vuol tener segreto, ch'egli li dirà la cagione, Pant.
Promette. Ped. dice come Oratio innanzi che egli fusse fatto schiauo, amaua Flam. e com'ella
l'amaua, & ama ancora, e per l'arrivo suo esser del monasterio uscita, e che per questa
cagione Oratio non si risolve di sposar Iab. e che direbbe dell'altre cose ancora, ma che per
timore le tace, in quello

- Flauio** arriua, fubito Ped. fe li accoſta, Pant. faluta Flauio, e con cerimonie fi parte, Flauia intende da Ped. come Pant. vuol che Oratio fi rifolua di ſpoſar Iſab. perche non viua in quel peccato. Flauio fi rallegra, in quello
- Flaminia** alla feneftra, Flauio la faluta, querelandofi ſeco, del poco conto ch'ella tiene di lui dopo l'effer uſcita dal moniſterio: Flam. con belle parole fi uà ſcuſando, Ped. ſeco motteggia dicendo che l'amor vecchio diſcaccia il nuouo, Flaminia fingendo di non l'intendere li dice effer uno ſfacciato, e fi ritira. Flauio fi duole di Pedr. qual dice hauerla, toccata ſul uiuo,
in quello
- Franceſchina** fu la porta ſt' à ſentire come Ped. dice a Flauio che Flam. è innamorata d'Oratio, e lui di lei, e che Oratio non ſpoſa la Turca fatta chriſtiana per effer egli innamorato di Flam. Flauio ſtizzato con Ped. fi parte, & egli uedendo Franceſ. la faluta, Franceſ. li domanda che perſona è quella, che ragionaua ſeco, Ped. li dice effer un riuale del ſuo padrone, innamorato di Flam. che habita in quella caſa, e gliela moſtra, dellaquale n'è innamorato anche il ſuo padrone Oratio, Franceſ. in caſa, Ped. uà per trouar Oratio uia.
- Pantalone** dimanda a Oratio ſuo figlio perché non ſpoſa Iſab. come gli ha proſe, Oratio
Oratio narra la cagione dicendo effer innamorato di Flam. com'era anco innanzi che e egli fuſſe fatto ſchiavo, e che per ciò non fi ſà rifoluere: Pant. che à Flam. non mancheranno partito, e che debba attendere à ſoddifſare Iſab. e che egli ſapeua beniffimo queſta cagione, laquale efferli ſtata detta da un facchino, in quello
- Pedrolino** arriua, Pant. dice quello effer il facchino, Oratio domanda à Pedr. chi gli ha detto, ch'egli ſia innamorato di Flam. Pedrol. che tutta Genoua lo fà; poi riprende Oratio perche non ſpoſa Iſab. e non obbediſce ſuo padre: Oratio in collera, in quello
- Flauio** domanda che coſa egli hà col ſuo ſeruitore, Oratio non li da riſpoſta, Ped. braua.,Pant. uorrebbe metter pace tra di loro, Flauio uà in collera, in quello
- Iſabella** alla feneftra ſt' à ſentire; Flauio uedendola, riuolto à Oratio li dice, che douerebbe ſpoſar Iſab. poichr per lui s' è fatta chriſtiana, & offeruarli la promeſſa fede, e non cercar di pigliar Flaminia per moglie, e farle queſto torto, e che egli non fà coſe da gentilhuomo, Oratio caccia mano alla ſpada, Flauio il ſimile, e facendo quiſtione, uanno per ſtrada, Pant. e Pedr. gli uanno dietro, Iſabella, plangendo fi ritira, e finiſce l' Atto Primo.

ATTO SECONDO

- Iſabella** Si fà moſtrar la caſa di Flam. a Franceſ. e poi la manda à uedere quello, che è
Franceſchina auuenuto d'Oratio, poi, rimanendo ſola, dice auuederſi del tradimento d' Oratio, ma che per l'amore che li porta fi contenta più toſto morire, che darli diſguſto, in quello
- Flaminia** alla fineſtra, Iſab. uedendola la faluta dicendoli, che per effer ſua vicina hauerebbe per fauore d'efferle amica, Flam. la ringratia, & mentre vſano parole di complimento arriua

- Burattino** tutto affannato per la questione delli duo gioveni, Flam. li domanda se Oratio è ferito, Buratt. che non lo sa, Ifab. domanda à Flam. se hauerebbe à male, che Oratio fusse ferito, Flam. li risponde dicendo forse più à me, che à uoi, signora, in quello
- Capitano** vede Ifabella, la riconosce per quella che si fece cristiana in Maiorca, la saluta, ella li rende il saluto, poi, rivolta a Flam. dice Sign. non è più tempo, che io stia quà, mi parto, e spero di consolarui, & entra con Buratt. Cap. saluta Flam. la quale li domanda dou' egli ha conosciuta quella donna, Cap. d' haverla conosciuta in Maiorca, doue fù fatta cristiana, in quello
- Arllecchino** con la scopetta pulisce il suo padrone, Cap. fa del galante con Flamin. in quello
- Ricciolina** fuori, uede il Cap. lo riconosce per quello che fece seco l'amore, uolta à Flaminia li dice, che la si stare il suo innamorato; Arlecch. la saluta, in quello
- Oratio** uedendo il Cap. ragionar con Flam. uà in collera, Flamin. dice à Oratio che non uada in collera seco per esser egli amico di sua moglie Oratio à quelle parole mette mano alla spada, Cap. fugge, Oratio dietro, Arlecchino lo seguita, donne si ritirano in casa.
- Ifabella**
Burattino dubitando di nuovo della nuova questione, in quello
- Pantalone**
Flauio
Pedrolino viene effortando Flauio à placarsi con Oratio, il qual dice non farà mai pace seco, intanto ch' egli non sposa Ifab. come è di obbligo suo, e di uolerlo far conoscere che è un grandissimo traditore, Ifab. hauendo un cortello allato, s'è accosta, dicendoli, che mente, e li da dui, o tre ferite, Flauio cade in terra uersando il sangue, in quello
- Oratio** arriva., Ifab. Abbracciandolo, e dicendoli d' haver fatte le sue vendette, lo conduce in casa: Pantal. e Buratt. spaventati entrano. Pedrol. piange il suo padrone ferito, chiama à casa Flam.
- Flaminia**
Ricciolina intende il successo di Flauio, se ne duole; Flauio, non potendosi leuare e versando il sangue, dice à Flam. come per la sua crudeltà perde la uita e l' honore, morendo per mano d'una donna: Flam. compunta di simili parole, lo consola, pentita di quanto ha fatto contra di lui: in quello
- Gratiano** fisico, e chirurgo, Flamin. li raccomanda il ferito, Grat. con Ricciol. e Flam. lo conducono in casa, Flam. per medicarlo.
- Isabella**
Oratio prega Oratio à dirli liberamente s'egli è innamorato di Flam. e se, prima ch' egli fusse schiavo li promette di pigliarla per moglie, perche se ciò è vero, cercherà di darli ogni contento: Oratio nega, dicendo non amare altra donna, che lei accarezzandola più dell' usato, e tanto sa simulare, che la manda in casa tutta consolata: poi rimasto solo, dice, come nel suo petto combattono amore, obbligo, e fede: poi parte, vedendo uenir persone; via.
- Gratiano** dice à Flam. che bisogna tener' allegro il ferito, che ciò facendo spera di sanarlo, và per alcuni medicamenti principali; Flamin. si meraviglia di se medesima, come ella habbia potuto fare

un fì gran torto à Flauio, e di volerlo vendicare se non con tra Ifabella, almeno contra Oratio, in quello

Oratio arriua, la saluta, ella con belle parole li domanda quand' egli farà le nozze con quella sua guerriera, che hà saputo così ben ferire Flauio. Oratio rimane come infensato, in quello

Ifabella alla finestra stà à sentire il tutto, poi viene sulla porta, & ode che Oratio dice à Flam. che egli non è mai per sposare Ifabella, per poter pigliar' lei, si come promesso gli haueua prima, che fusse schiavo, e che quando ella voglia esser sua, che si leuerà Ifab. dinanzi con qualche inganno, e finalmente col veleno: Flam. che si contenta di pigliarlo di nuouo, li conferma la fede & abbracciandolo, lo conduce in casa: Ifab. rimane come infensata, poi, prorompendo in parole effagera contra Oratio, contra Amore, contra Fortuna, contra se stessa, & per vltimo diuenta pazza, e furiosa, in quello

Ricciolina gridando, oh pouero giouane, che affaaffinamento è questo. dicendo à Ifabella come Oratio è stato ammazzato, Ifab. ancor che pazza hauendo alquanto di lucido interuallo le fa replicare più e più volte la morte d'Oratio, alla fine dicendo, che l'anima sua vuol quella di quel traditore, diuenta pazza affatto, si straccia tutte le uestimenta d'attorno, e come forsennata se ne corre per strada. Ricciol. tutta spauentata se ne fugge in casa: e finisce l'Atto Secondo.

ATTO TERZO

Oratio **Flaminia** Querelando si di Flam. che sotto false lusinghe l' habbia condotto in casa, e poi affattatolo con armi per ucciderlo, ella che li dispiace non hauerli potuto leuar la uita, essend' egli il capo di tutti i traditori, & auuedersi com'era ben cieca à credere alle parole d' uno che haueua, e uoleua tradir colei, che li haueua data la libertà, l' honore, le ricchezze, e se stessa: in quello

Ricciolina Gridando, che Flauio si scioglie le fasce delle ferite; Flamin. subito corre dentro con Ricc. Oratio: di hauer corso gran pericolo, e che se Flauio hauesse potuto dar aiuto à Flam. ch'egli ui rimaneua morto: & insieme s'accorge del greue error commesso nel uoler pensar solo d'abbandonar Ifab. in quello

Pantalone arriua, domanda d' Ifab. dicendo ella non essere in casa, in quello

Gratiano con molti albarelli per medicar Flauio, dice à Pant. hauer durato vna gran fatica à saluar si da una pazza: poi dice esser quella Turca, che già condusse Oratio suo figlio d' Algeri: Pant. se ne maraviglia, Oratio riman stupidito, Grat. entra in casa Flamin. Oratio si parte per trouar Ifab. Pant. dolendosi, chiama à casa.

Burattino Pant. li domanda quanto è che Ifab. manca di casa, Buratt. che non lo sa, in quello

Gratiano dice alla serua, che osseruino i medicamenti com'egli ha ordinato. Ricciol. che non mancherà, & entra. Pant. si raccomanda al medico per conto d' Ifab. Grat. che la

facciano pigliar' mentre, che il male è fresco perche à lui dà l'animo di sanarla con lui segreti mirabili. Pantal. chiama.

- Francefchina** Fuora, Pant. gli ordina, che con Burat. vada à trouar Ifab. e che con l'aiuto d'altre persone la pigliano, e legata, la conducono à casa: poi uà con Grat. per strada: Franc. e Burat. Rimangono, in quello
- Ifabella** vestita da pazza, si pone in mezzo di Burat. e di Franc. dicendo uoler loro dire cose di grandissima importanza. essi si fermano ad ascoltare, & ella comincia à dire: lo mi ricordo l'anno non me lo ricordo, che un' Arpicordo' pose d'accordo vna Pauaniglia Spagnola con vna gagliarda di Santin da Parma, per la qual cosa poi, le lafagne, i maccheroni, e la polenta si vestirono à bruno, non potendo comportare, che la gatta fura fusse amica delle belle fanciulle d'Algieri: pure come piacque al califfa d'Egitto fu concluso che domattina farete tutti due messi in berlina. seguitando poi di dire cose simili da pazza: essi la vogliono pigliare, & ella se ne fugge per strada, & essi la seguono.
- Pedrolino** per aiutare i parenti di Flauio, accioche lo uenghino à leuar di casa Flam. e come Grat. è un grandissimo medico da segreti, in quello
- Pantalone** disperato che non troua Ifabella, Pedrol. dice trà se di uoler burlar Pant. alquale dice, che Flauio è morto per le ferite, che li dette Ifab. e che la giustitia la farà morire insieme con Oratio. Pant. si dispera, Ped. piangendo si parte, Pant. Rimane, in quello
- Oratio** disperato, che non può trouar Ifabella, Pant. li dice ella esser diuentata pazza per hauerlo ueduto entrare in casa Flam. e seco abbracciata, ma che v'è di peggio, dicendoli come Flauio è morto, e che la giustitia vuol pigliar Ifab. e lui, Oratio si dispera, in quello
- Francefchina** gridando, correte, correte, se uolete ueder la pazza: e gli conduce tutti uia per strada.
- Capitano**
Arlecchino di uoler' ammazzar' quell'Oratio prima che passi a Milano, in quello
- Ifabella** da pazza, dice al Capit. di conoscerlo, lo saluta, e dice d'hauerlo ueduto fra le 48. imagini celesti che ballaua il canario con la Luna vestita di uerde, & altre cose tutte allo sproposito, poi col suo bastone bastona il Capit. & Arlecchino, quali fuggono, & ella dietro seguitandoli.
- Pantalone** disperato, dubitando, che Oratio per la disperatione non s'uccida, in quello
- Gratiano** con un alberello, dentro del quale è un segreto composto con Helleboro, col quale dice uoler sanar Ifabella in un subito, & hauerlo prouato più, e più uolte nello spedale de pazzi à Milano, in quello
- Ifabella** arriua pian piano, e si pone in mezzo a Pantal. & a Gratiano, dicendo, che stieno cheti, e che non facciano romore, perche Giove vuol stranutare, e Saturno vuol tirar una coreggia: poi seguitando altri spropositi domanda loro se haurebbono ueduto Oratio solo contra Toscana tutta, in quello

Oratio arriua, dicendo Jon quà anima mia: & ella rispondendo dice, anima secondo Aristotele è spirito, che si diffonde per le botte del mostacello di Monte Fiascone; e che per ciò fu ueduto l'arco baleno far un seruitiale' all' isola d' Inghilterra, che non poteua picciare, soggiungendo altre cose allo proposito, in quello

Pedrolino tutti gridando, piglia la pazza, piglia la pazza, e qui tutti li sono addosso, la
Burattino pigliano, e la legano: Grat. subito piglia il suo segreto, col quale gli unge tutti i
Franceschina sentimenti, e dopo li fa bere un liquore qual' egli tiene in un' ampollina; ilche
Capitano fatto, ella à poco, a poco si risente, e torna in se. Ritornata saggia, vede Oratio,
Isabella al quale ricorda quanto ha fatto per lui con breue giro di parole, lamentandosi che l' habbia tradita, e per altra donna abbandonata. Oratio confessa l'error suo, & il suo mancamento, li chiede perdono, dicendoli uolerla sposare all' hora all' hora: Isab. tutta allegra pone in oblio ogni passata cosa, e l'accetta per suo. Pant. si rallegra, in quello

Flauio col braccio al collo uede Isabella, la quale humilmente li chiede perdono,
Flaminia facendoli sapere come Oratio l'ha sposata di fede, Flauio si rallegra, e li
Ricciolina perdona, e così Oratio sposa Isabella, Flauio Flaminia, Pedrol. Franceschina, e Buratt. Ricciolina, e finisce la Comedia della pazzia d'Isabella.

ΥΠΟΘΕΣΗ



Ο Oratio, ένας ευγενής από τη Γένοβα, είναι ερωτευμένος με μια ευγενή κυρία από την πατρίδα του (Flaminia), η οποία, ενώ έμενε σε μια εξοχική κατοικία της, μίλια μακριά από την πόλη, έστειλε μήνυμα στον αγαπημένο της να τρέξει, να πάει εκεί όπου βρισκόταν.²⁸⁹ Ο αγαπημένος της που δεν επιθυμούσε τίποτα περισσότερο, ετοίμασε ένα πολύ καλό σκαρί και, την ίδια στιγμή που έπλεε προς εκείνη την κατεύθυνση, αιχμαλωτίστηκε από μερικά τούρκικα πλοία (που βρίσκονταν εκεί κρυμμένα), έγινε σκλάβος και οδηγήθηκε στο Αλγέρι.²⁹⁰ Όταν στη συνέχεια αυτό έγινε γνωστό σε ολόκληρη τη Γένοβα, η δύστυχη αγαπημένη αποσύρθηκε σ' ένα μοναστήρι απόλυτα αποφασισμένη να τελειώσει εκεί τη ζωή της.²⁹¹

Συνέβη, αυτός ο Oratio να πωληθεί σ' έναν πολύ καλό Caritano που ήταν παντρεμένος με μια Τουρκάλα, νέα, καλόκαρδη και όμορφη, από ένα χαρέμι, η οποία δεν άργησε να δει τον σκλάβο και από τη στιγμή εκείνη να τον ερωτευτεί παράφορα.²⁹² Μετά από πολλές στενές κι ερωτικές συζητήσεις, κατέληξαν στην απόφαση ότι έπρεπε να γίνει Χριστιανή²⁹³ και στη συνέχεια εκείνος να την μεταφέρει στην

²⁸⁸ Η τρέλα – μανία αποτελούσε από την αρχαιότητα αγαπημένο θέμα των συγγραφέων και των ανθρώπων του θεάτρου, καθώς δίνε τη δυνατότητα μεταστροφής του ήρωα επί σκηνής και ανατροπής της δράσης. Την ίδια στιγμή, με την κορύφωση της δράσης, επιτείνεται η τραγικότητα του ήρωα της τραγωδίας από τη μία και αυξάνεται το κωμικό στοιχείο στην κωμωδία από την άλλη. Στο συγκεκριμένο σενάριο ο ίδιος ο τίτλος μας παρέχει δύο πολύ σημαντικές πληροφορίες: ότι η κωμωδία έχει ως βασικό θέμα την τρέλα της Innamorata Isabella και ότι η ηρωίδα δεν είναι άλλη από τη διάσημη ηθοποιό της εποχής Isabella Andreini, πληροφορίες που αποτελούσαν βασικά κίνητρα για τον αναγνώστη-θεατή της εποχής.

²⁸⁹ Εξαρχής ο Scala οριοθετεί το κοινωνικό επίπεδο των βασικών του τύπων και είναι εμφανές πως η επιλογή αυτή δεν είναι τυχαία, καθώς το σενάριο αποτελεί μια νέα εκδοχή της παράστασης που δόθηκε το 1589 στους γάμους του Φερδινάνδου των Μεδίκων, όπου η Isabella Andreini ως μανική ερωτευμένη (pazza innamorata), κατέπληξε τους πάντες με τη σκηνική της ερμηνεία. (Βλ. σχετικές παραπομπές στην αρχή για το ζεύγος Andreini)

²⁹⁰ Το μοτίβο της πειρατείας και της ομηρίας χριστιανών στις χώρες της Ανατολής αποτελούσε, όπως είδαμε και παραπάνω, αγαπημένο θέμα εν γένει, μα και ειδικότερα του Scala, ο οποίος το συμπεριλαμβάνει σε αρκετά σενάρια του. Άξιο αναφοράς είναι το γεγονός πως για άλλη μια φορά πειρατές είναι αλλόθρησκοι Τούρκοι.

-Jaffe-Berg, (2016), σσ. 24, 25.

-Braudel, (1995), σσ. 130-133, 182, 286-289, 464.

-Davis, (2003), σσ. 3-103.

-Stanziani, Alessandro, 2015. *Debt and Slavery in the Mediterranean and Atlantic Worlds*, New York: Routledge, σ. 12.

²⁹¹ Τα μοναστήρια αποτελούσαν πάντοτε χώρο πνευματικής ηρεμίας κι επικοινωνίας με τον Θεό, μα και χώρο προσφυγής για αρκετές γυναίκες που αναγκάζονταν να εγκλειστούν σε αυτά για λόγους τιμής (παράνομες σχέσεις, ανεπιθύμητες εγκυμοσύνες κ.α.). Σε αρκετές περιπτώσεις επίσης, αποτελούσαν το ήρεμο λιμάνι για τις χήρες και τις γυναίκες μεγαλύτερων ηλικιών που δεν είχαν άλλες οικογενειακές ή κοινωνικές υποχρεώσεις. Στο παρόν σενάριο η ευγενής Flaminia αποσύρεται σ' αυτό απογοητευμένη μετά και την εξαφάνιση του Oratio.

-Bornstein D., Rusconi R., 1996. *Women and Religion in Medieval and Renaissance Italy*, Chicago: Un.of Chicago Press.

²⁹² Για άλλη μια φορά ο Scala σκιαγραφεί τον Caritano με τα πιο θετικά στοιχεία, ανατρέποντας τη στερεοτυπική εικόνα του φανφάρα καπετάν Τρομάρα που προκαλεί το γέλιο με τις γελοιότητές του. Ο Caritano, ήδη από την προϊστορία, κερδίζει τους αναγνώστες-θεατές, δίνοντας νέα δεδομένα στα δίπολα ζεύγη (Caritano-Oratio, Caritano-Isabella, Isabella-Oratio) και τις σχέσεις μεταξύ τους, ενώ και η δράση περιπλέκεται, ακόμη περισσότερο, με τον παράνομο έρωτα μεταξύ της Τουρκάλας συζύγου του Caritano και του σκλάβου Oratio.

²⁹³ Το μοτίβο της αλλαξοπιστίας, του εκχριστιανισμού ή ακόμη και του εκμουσουλμανισμού, αποτελούσε γνωστό μοτίβο του θεάτρου της Αναγέννησης, λόγω των εμπορικών συναλλαγών, μα και των εδαφικών διεκδικήσεων εκατέροθεν. Επομένως, είναι λογικό ν' αποτελεί βασικό θέμα και στα σενάρια της Αυτοσχέδιας Κωμωδίας και της συλλογής του Scala. Τόσο η Τουρκάλα της 38ης Ημέρας (*La Pazzia d' Isabella*), όσο και ο Τούρκος της 2ης Ημέρας (*La Fortuna di Flavio*) της συλλογής, εκχριστιανίζονται σ' όνομα της αγάπης και μετονομάζονται σε Isabella και Oratio.

-Andrews, (2008), σσ. 20 και 29-30.

πατρίδα του, για να την κάνει γυναίκα του. Επίσης, αποφάσισαν να πάρουν μαζί τον μικρό γιο της, ηλικίας δύο ετών. Αφού συμφώνησαν σ' αυτό, αρμάτωσαν ένα καράβι με άλλους σκλάβους Χριστιανούς,²⁹⁴ για να τραπούν κρυφά σε φυγή. Έτυχε εντωμεταξύ ο Caritano, ο άνδρας της συγκεκριμένης Τουρκάλας (ο οποίος βρισκόταν σ' ένα από τα σπίτια του, σε μικρή απόσταση), να στείλει μήνυμα στη γυναίκα του να φύγει και να πάει γρήγορα σ' εκείνον. Έτσι, με την ευκαιρία αυτή και χωρίς να τους υποψιαστούν οι υπόλοιποι Τούρκοι, αναχώρησαν σύντομα, και με κουπιά και με πανιά βγήκαν στ' ανοιχτά με κατεύθυνση τη Μαγιόρκα.

Όταν έμαθε ο Caritano το μαντάτο της φυγής του αρματωμένου πλοίου, με μια γολέτα²⁹⁵ που είχε εκεί για δική του χρήση, συνέχισε να καταδιώκει το "υπό φυγή"²⁹⁶ πλοίο, όσο καλύτερα μπορούσε και πριν περάσει πολύς καιρός τους έφτασε κοντά στις χριστιανικές ακτές. Όταν το είδε αυτό η γυναίκα του και βλέποντας πως δεν υπήρχε άλλη διέξοδος, ανάγκασε έναν Τούρκο αιχμάλωτο να φορέσει τα ρούχα του Oratio και στη συνέχεια, υπό το βλέμμα του άνδρα της (που την καταδίωκε), τον ανάγκασε να πέσει στη θάλασσα και (ανάγκασε και) τον Oratio να κρυφτεί στο κατάστρωμα του αρματωμένου πλοίου.²⁹⁷ Έπειτα, φωνάζοντας δυνατά, κάλεσε τον άνδρα της τον Caritano να τη βοηθήσει. Το αρματωμένο πλοίο αιχμαλωτίστηκε χωρίς καμιά αντίσταση. Όταν ο Caritano σκαρφάλωσε (στο πλοίο), άκουσε πως ο σκλάβος αυτός, ο Oratio, ήθελε να την πάρει μαζί του, ενώ εκείνη με τη βοήθεια των Τούρκων της, τον έπιασαν αιχμάλωτο και τον πέταξαν στη θάλασσα. Ο σύζυγος δέχτηκε το ψέμα και προσποιήθηκε πως συγχώρεσε τη γυναίκα του, η οποία έβαλε αμέσως στην αγκαλιά του το μικρό αγόρι.²⁹⁸ Έπειτα, ανάγκασε έναν από τους οπλισμένους (άνδρες) να της δώσει ένα Αρκεμπούζιο ασφαλείας,²⁹⁹ λέγοντας πως ήθελε να πυροβολήσει τον προδότη σκλάβο που φαινόταν πως ακόμη προσπαθούσε να σωθεί. Ξαφνικά,³⁰⁰ το έστρεψε στον άνδρα της (που δεν περίμενε τέτοιο χτύπημα), τον πυροβόλησε και ταυτόχρονα σκότωσε τον άνδρα και το γιο της.³⁰¹ Όταν το αντιλήφθηκε αυτό ο Oratio, αμέσως βγήκε από το μέρος που κρυβόταν (σύμφωνα με την οδηγία που του είχε δοθεί), πήρε ξανά τον έλεγχο του πλοίου³⁰² κι αφού πολέμησε τη γολέτα του Caritano, την έτρεψε σε φυγή.

Έπειτα, συνεχίζοντας το ταξίδι τους, έφτασαν στη Μαγιόρκα, όπου με επίσημη τελετή εκχριστιάνισε την Τουρκάλα.³⁰³ Μετά από λίγο καιρό πήγαν στη Γένοβα κι εκεί έζησαν ευτυχισμένα μέχρι που συνέβησαν

²⁹⁴ Η Φούστα (*fusta* ή *fuste*) ήταν ένα ελαφρύ και ευκίνητο πλοίο (εμπορικό ή πολεμικό) με κουπιά και με πανί.

²⁹⁵ Η ημιολία (ή γολέτα ή σκούνα) ήταν τύπος ιστιοφόρου εμπορικού ή πολεμικού πλοίου.

²⁹⁶ *Il fuggitivo legno*.

²⁹⁷ Το μοτίβο της μεταμφίεσης χρησιμοποιείται στο σενάριο ως αντιπερισπασμός, επιτείνοντας την ένταση και περιπλέκοντας τη δράση με πολλαπλές ανατροπές.

²⁹⁸ *Il ricciolo bambino*. Αυτολεξεί η μετάφραση θα ήταν «μικρό μωρό».

²⁹⁹ *Archibuso à ruota* (με wheel lock): το πρώτο φορητό πυροβόλο όπλο με γάντζο, φυτίλι και κάνη που εμφανίσθηκε στις αρχές του 15ου αιώνα και χρησιμοποιήθηκε μέχρι και το τέλος του 16ου αιώνα, οπότε κι αντικαταστάθηκε από το μουσκέτο (*moschetto*, μεγαλύτερη εκδοχή του αρκεβουζιού).

-Giuseppe, Celli (ed.), 1847. *Dizionario teorico-militare contenente le definizioni e gli usi delle diverse voci e comandi coll'equivalente in francese accanto ad ogni vocabolo arricchito d'istruzioni secondo la scuola moderna pei militari di ogni arma e compilato da un Ufficiale dell'esercito del già Regno d'Italia*, V. 1, σ. 46-48.

³⁰⁰ *così, in un subito*.

³⁰¹ Η ηρωίδα μας, σαν άλλη *Μήδεια*, θυσιάζει το παιδί της στο βωμό του παράνομου έρωτά της με τον χριστιανό, σκοτώνοντάς το μαζί με τον άνδρα της, στην προσπάθειά της να ξεφύγει με τον Oratio. Η προϊστορία της 38ης Ημέρας και το αντίστοιχο σενάριο της συλλογής του Scala δεν θα μπορούσαν, σε καμία περίπτωση, να θεωρηθούν κωμικά. Αντιθέτως, η συγκεκριμένη ιστορία θα μπορούσε να αποτελέσει θέμα αρχαιοελληνικής τραγωδίας ή αστικού δράματος, μαρτυρώντας τη θεματική μεταστροφή του Scala, όπως αποδεικνύεται άλλωστε και στα τελευταία δέκα μη κωμικά σενάρια της συλλογής του.

³⁰² *Di nuovo si fece padrone del vaffello, e signore*.

³⁰³ Το «σωματικό-φυσικό ταξίδι» στη Μεσόγειο, ουσιαστικά συμβολίζει το ταξίδι της ηρωίδας στο χριστιανισμό, παρόλο που το όλο πλαίσιο παραμένει κωμικό. Η θάλασσα αποτελεί το όριο των δύο κόσμων και των δύο θρησκειών, ενώ το νησί της Μαγιόρκα, όπου θα τελεστεί ο εκχριστιανισμός, είναι ουδέτερο έδαφος, λόγω παρουσίας μουσουλμάνων είτε εκ γενετής είτε εξισλαμισμένων.

στη δύστυχη Τουρκάλα (που ονομαζόταν τώρα Isabella) πολλές κακοτυχίες, εξαιτίας των οποίων έγινε μανική και έχασε τα λογικά της. Στη συνέχεια θεραπεύτηκε, για να έχει και να απολαμβάνει τον αγαπημένο της άνδρα για πολλά χρόνια.³⁰⁴

Πρόσωπα της Κωμωδίας

Pantalone ο Βενετσιάνος

Oratio ο γιος

Isabella ως σύζυγος (του Oratio)

Franceschina υπηρέτρια

Burattino υπηρέτης

Gratiano γιατρός

Flaminia ευγενής κυρία

Ricciolina υπηρέτρια

Flavio ευγενής άνδρας

Pedrolino υπηρέτης

Πανδοχέας

Capitano Sravento (Καπετάν Τρομάρας)

Arlecchino υπηρέτης

Αντικείμενα για την κωμωδία

μια μεγάλη βαλίτσα

ένδυμα για την τρελή (Isabella)

μερικά ιδιαίτερα βάζα

μια φιάλη από ωραίο γυαλί³⁰⁵

ασκοί γεμάτοι με αίμα

-Jaffe-Berg, (2016), σσ. 77, 79, 80-83.

³⁰⁴ Lungo tempo= για πολύ καιρό

³⁰⁵ Un ampolla di ventre bella.

-Zallo, (1830), σ. 346.

ΠΡΑΞΗ ΠΡΩΤΗ

Flavio Παραπονιέται στον υπηρέτη του τον Pedrolino πως η Flaminia, μετά την έξοδό της από το μοναστήρι, δεν του φαίνεται τόσο καλά, όσο όταν ήταν κλεισμένη μέσα και πως αυτό δεν τον εκπλήσσει, καθώς υπάρχουν και χειρότερα πράγματα (απ' αυτό).³⁰⁷ Στο σημείο αυτό του αφηγείται όλη την ιστορία του (Oratio) με τη Flaminia και την Τουρκάλα που έγινε Χριστιανή στη Μαγιόρκα, όπως αναφέρθηκε στην υπόθεση της κωμωδίας. Ο Pedrolino λέει πως δεν πιστεύει ότι ο ίδιος (ο Oratio) την παντρεύτηκε,³⁰⁸ αλλά θα ψάξει να μάθει σχετικά, από έναν υπηρέτη που έχει έρθει από τη Μαγιόρκα στη Γένοβα.³⁰⁹ Ο Flavio του ζητάει να το κάνει και προχωρούν στο δρόμο.

Oratio Έρχονται από έναν κήπο, όπου περνούσαν ευχάριστα την ώρα τους. Η Isabella τον ρωτάει την αιτία που είναι τόσο μελαγχολικός, από τότε που γύρισε στην πατρίδα
Isabella του. Ο Oratio (λέει): ότι είναι η φύση του (τέτοια).³¹⁰ Εκείνη τον παρακαλεί να την παντρευτεί, όπως της υποσχέθηκε στο Αλγέρι.³¹¹ Ο Oratio (της απαντά) πως σύντομα θα πραγματοποιήσει την υπόσχεση και στέλνει την Isabella στο σπίτι. (Μπαίνουν στη σκηνή) Η Franceschina και ο Burattino³¹² που συνεχίζει (την κουβέντα τους) αστειεύοντας πως Ο Oratio έχει χορτάσει (βαρεθεί) την Isabella.³¹³ Ο Oratio παραμένει αναστενάζοντας ερωτικά.

Σε συνέχεια

³⁰⁶ Ο Scala επιλέγει ως δραματικό χώρο την πόλη της Γένοβας, μιας από τις πιο σημαντικές πόλεις της αναγεννησιακής Ιταλίας κι ένα από τα πιο σημαντικά λιμάνια της Μεσογείου. Γνωστή και με το προσωνύμιο *La Superba* (Η εξαιρετική), η Γένοβα έπαιξε σημαντικό ρόλο στις Σταυροφορίες και τις συγκρούσεις με τους Οθωμανούς, στοιχεία που πιθανότατα έλαβε υπόψη ο carosomico.

³⁰⁷ Με αφορμή την άσχημη ψυχολογική διάθεση της Flaminia, ο Flavio εξιστορεί στον Pedrolino την προϊστορία του σεναρίου, ιστορία γνωστή στον αναγνώστη-θεατή, αλλά άγνωστη στους υπόλοιπους ήρωες, δίνοντας συνάμα ώθηση στην εξέλιξη της δράσης και στις ανατροπές που θ' ακολουθήσουν.

³⁰⁸ Και στις δύο περιπτώσεις εννοείται ο Oratio, του οποίου τ' όνομα αντικαθίσταται από τις αντωνυμίες *sua* και *egli* (παλιός τύπος του lui), μπερδεύοντας τους αναγνώστες - μελετητές του σεναρίου. Άποψη που επιβεβαιώνεται, αρχικά από το γεγονός ότι ο Oratio είναι εκείνος που σχετίζεται και με τις δύο γυναίκες, τις οποίες αναφέρει ο Flavio και στη συνέχεια από τη φράση του Pedrolino *ch'egli l'abbia sposata*, σχετικά με τη σχέση του Oratio με την Τουρκάλα. Ήδη από την αρχή, ο Flavio δηλώνει την άποψή του για τη σχέση του Oratio με την εκχριστιανισμένη Isabella, ενώ η αμφισβήτηση του γάμου τους, δίνει λαβή για νέες ανατροπές κι εξελίξεις, προϊδεάζοντάς μας και για τη μελαγχολία της Flaminia, ενόψει των νέων δεδομένων στη ζωή του αγαπημένου της.

³⁰⁹ Αλληλεγγύη μεταξύ συγχωριανών και υπηρέτων που μαρτυρά κι ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά των zanni, αυτό του κουτσομπολιού και της παντογνωσίας σε θέματα «κοινωνικού» ενδιαφέροντος.

³¹⁰ Η αναφορά στη «μελαγχολική φύση» του, από τον ίδιο τον Oratio, προϊδεάζει τον αναγνώστη-θεατή για τη μετέπειτα συναισθηματική του αμφιταλάντευση.

³¹¹ Το μυστήριο με το «γάμο», ή καλύτερα του ανύπαρκτου γάμου, ξεκαθαρίζει αρκετά νωρίς για τους αναγνώστες-θεατές που για άλλη μια φορά γίνονται μάρτυρες της δραματικής ειρωνείας στα σενάρια του Scala, καθώς βασικοί του χαρακτήρες-τύποι αγνοούν ή έχουν ερωτηματικά για καθοριστικά θέματα της δράσης.

³¹² Δεν διευκρινίζεται από τον Scala, αν οι δύο υπηρέτες του Oratio βρίσκονται εξ αρχής επί σκηνής, συνοδεύοντας το ζευγάρι στον περίπατό του, ή αν εμφανίζονται εκ των υστέρων, σχολιάζοντας και πληροφορώντας παράλληλα και το κοινό γι' αυτό που βλέπουν μεταξύ του «επίμαχου ζευγαριού».

³¹³ Το λεκτικό μοτίβο περί γεύσης και απόλαυσης σε ερωτικές σχέσεις, τόσο αγαπητό στον Scala, λειτουργεί και ως λογοπαίγνιο θεατρικό, όπου ανάλογα με την περίπτωση και τους εμπλεκόμενους χαρακτήρες, προκαλεί άλλοτε αποκρουστικά κι άλλοτε εύθυμα συναισθήματα στο κοινό.

- Flaminia** Από το παράθυρο χαιρετά τον Oratio λέγοντας: «Έχεις φέρει τη γυναίκα σου για βόλτα;» Ο Oratio αμέσως της απαντά: «Έβγαλα τον θάνατό μου για βόλτα κι όχι τη γυναίκα μου». ³¹⁴ Η Flaminia λέει πως αν δεν την έχει (ακόμη) παντρευτεί, θα την παντρευτεί (στο τέλος) από χρέος και τιμή. ³¹⁵ Ο Oratio την κοιτάζει και σχεδόν κλαίγοντας, φεύγει χωρίς να πει λέξη. Η Flaminia (λέει): ότι καταλαβαίνει απ' αυτά τα λόγια και τους αναστεναγμούς πως ο Oratio θυμάται ακόμη τον έρωτα που είχε για εκείνη κι ευτυχισμένη μπαίνει μέσα. ³¹⁶
- Cap. Spavente Arlecchino** Έχει έρθει από το νησί της Μαγιόρκας, ³¹⁷ όπου βρισκόταν στην υπηρεσία του Βασιλιά του, για να πάει στο Μιλάνο και θέλει να μείνει κάποιες μέρες στη Γένοβα για να δει και να μάθει για μία Τουρκάλα που έγινε Χριστιανή στη Μαγιόρκα. Ο Arlecchino (ρωτάει): αν θυμάται εκείνον τον ευγενή κύριο που την βάφτισε. Ο Caritano (λέει): πως λεγόταν Oratio Bisognosi. Ψάχνουν για ένα πανδοχείο. Βλέπουν ένα. Καλούν τον πανδοχέα.
- Hoste** (Έρχεται) Έξω και υποδέχεται τον Arlecchino με τα πράγματα. Ο Caritano (λέει): ότι θέλει να πάει στην τράπεζα και ότι μέχρι να γυρίσει, θα είναι η ώρα του φαγητού. ³¹⁸ Σε συνέχεια
- Ricciolina** Η Υπηρέτρια της Flaminia έρχεται από την εξοχική κατοικία. Ο Caritano τη φλερτάρει αμέσως. Σε συνέχεια
- Pedrollino** Καταφθάνει και καβγαδίζει από ζήλια με τον Caritano. Η Ricciolina (μπαίνει) στο σπίτι. Ο Caritano προκαλεί τον Pedrollino κι ενώ «ψευτοπαλικαρίζουν» ³¹⁹ (με φωνές και βρισιές) φτάνουν κάτω από το παράθυρο της Isabella. Σε συνέχεια
- Burattino** Από το παράθυρο ρίχνει μια καρδάρια με χλιαρό νερό στο κεφάλι του. Ο Caritano μούσκεμα, μπαίνει μέσα στο πανδοχείο. Ο Pedrollino αποσύρεται. Σε συνέχεια
- Pantalone** (Είναι) Ταραγμένος, ³²⁰ γιατί ο Oratio, ο γιος του, δεν αποφασίζει να παντρευτεί την Isabella, σύμφωνα με την υπόσχεση που της έδωσε στο Αλγέρι. ³²¹ Χτυπάει στο σπίτι (το δικό του).

³¹⁴ Η Flaminia από το ανώτερο επίπεδο του παραθύρου της και με αφορμή τον αναστεναγμό του Oratio, δράττεται της ευκαιρίας να τον ειρωνευτεί, εκφράζοντας το θυμό και τη ζήλια μιας παρατημένης γυναίκας. Ο Oratio ανταποδίδει με μια αυθόρμητη και ειλικρινή απόκριση, προδίδοντας τη συναισθηματική του φόρτιση και αναποφασιστικότητα, την ίδια στιγμή που ο Scala συνεχίζει το λεκτικό παιχνίδισμα με τις λέξεις *moglie* (σύζυγος/γυναίκα) και *morte* (θάνατος).

³¹⁵ Όροι που εκφράζουν βασικές αρχές της υποσύνθεσης και της ευγενικής καταγωγής, παραπέμποντάς μας στην εποχή του Μεσαίωνα και των Μυθιστοριών και οι οποίοι θ' ακουστούν πολλάκις από τα χείλη των ηρώων μας στην εξέλιξη της δράσης.

³¹⁶ Οι αναστεναγμοί, οι λέξεις, μα περισσότερο το βλέμμα του αγαπημένου της, παρέχουν τ' απαραίτητα αποδεικτικά στοιχεία στη γυναικεία διαίσθηση της Flaminia κι ανατροφοδοτούν τον έρωτά της για τον Oratio, προετοιμάζοντας παράλληλα το έδαφος για τη μανιακή κατάσταση της αντιζήλου της, Isabella.

³¹⁷ Στο σημείο αυτό γίνεται κατανοητή η επιλογή του νησιού της Μαγιόρκας από τον Scala, καθώς πρέπει να συνδεθούν από τη μία οι τύποι-χαρακτήρες με τον Ισπανό Caritano και από την άλλη η προϊστορία με το δραματικό σήμερα του σεναρίου. Έτσι ώστε να κινηθούν τα κατάλληλα νήματα για την εξέλιξη της δράσης και να οδηγηθούν οι ήρωες στην κορύφωση και στη λύση της ιστορίας. Συν τοις άλλοις, η επιλογή της Μαγιόρκας βασίζεται και σε ιστορικά ντοκουμέντα, καθώς υπήρξε ένα από τα πολύπαθα νησιά της Μεσογείου σε επιδρομές Τούρκων και αλλοθρήσκων με πολλές επιμειξίες και αλλαξοπιστίες.

³¹⁸ Δεν μπορούμε να καταλάβουμε αν αναφέρεται στο γεύμα ή το δείπνο, καθώς ο Scala δεν διευκρινίζει το χρόνο.

³¹⁹ Brava ... bravando. Οι λέξεις αναφέρονται στην ψευτοπαλικαριά και το νταηλικί που χαρακτηρίζουν τον Caritano της Αυτοσχέδιας Κωμωδίας. Συγκεκριμένα, θα πρέπει να φανταστούμε μια σκηνή λογομαχίας, όπου οι δύο κωμικοί τύποι «σαν τα κοκόρια», βρίζουν και προσβάλουν ο ένας τον άλλον χωρίς να έρθουν στα χέρια και να χειροδικήσουν, καθώς κανένας δεν τολμάει να προχωρήσει παραπέρα.

³²⁰ Βλ. παραπομπή 239 της παρούσας εργασίας.

- Burattino** (Βγαίνει) Έξω. Ο Pantalone τον ρωτάει αν γνωρίζει ποια είναι η αιτία που ο Oratio δεν παντρεύεται την Isabella. Ο Burattino (απαντά): πως δεν γνωρίζει. Σε συνέχεια
- Pedrolino** Εμφανίζεται, λέγοντας στον Pantalone πως θα του πει την αιτία, αν το κρατήσει μυστικό. Ο Pantalone το υπόσχεται. Ο Pedrolino λέει πως ο Oratio προτού γίνει σκλάβος αγαπούσε τη Flaminia και πως κι εκείνη τον αγαπούσε κι ακόμη τον αγαπά και πως με την άφιξη του, βγήκε κι εκείνη από το μοναστήρι. Γι' αυτό το λόγο ο Oratio δεν αποφασίζει να παντρευτεί την Isabella και πως θα μπορούσε να πει ακόμα άλλο ένα λόγο, μα από φόβο σιωπά.³²² Σε συνέχεια
- Flavio** Καταφθάνει. Αμέσως ο Pedrolino τον πλησιάζει. Ο Pantalone τον χαιρετά και με τσιρμονίες³²³ αποχωρεί. Ο Flavio μαθαίνει από τον Pedrolino πως ο Pantalone θέλει ο Oratio να πάρει την απόφαση και να παντρευτεί την Isabella για να μην ζει με αυτή την ντροπή. Ο Flavio είναι ευτυχής. Σε συνέχεια
- Flaminia** (Εμφανίζεται) Στο παράθυρο. Ο Flavio τη χαιρετά, γκρινιάζοντάς της για το πόσο λίγο ασχολήθηκε μαζί του, μετά την έξοδό της από το μοναστήρι. Η Flaminia με ωραία λόγια του ζητάει συγγνώμη. Ο Pedrolino την κοροϊδεύει, λέγοντας πως η παλιά αγάπη διώχνει την καινούρια. Η Flaminia προσποιούμενη πως δεν τον καταλαβαίνει του λέει πως είναι ένας αναιδής και αποσύρεται. Ο Flavio παραπονιέται στον Pedrolino, ο οποίος απαντά πως χτύπησε το ευαίσθητο σημείο της.³²⁴ Σε συνέχεια
- Franceschina** Από την πόρτα της ακούει που ο Pedrolino λέει στον Flavio πως η Flaminia είναι ερωτευμένη με τον Oratio κι εκείνος με την ίδια και πως ο Oratio δεν παντρεύεται την Τουρκάλα που έγινε Χριστιανή, γιατί αγαπάει τη Flaminia. Ο Flavio θυμώνει με τον Pedrolino και φεύγει. Εκείνος βλέποντας τη Franceschina, τη χαιρετάει. Η Franceschina τον ρωτάει σε ποιον μιλούσε και ο Pedrolino της λέει πως ήταν ένας αντίζηλος του κυρίου της, (που είναι) ερωτευμένος με τη Flaminia και ζει σε εκείνο το σπίτι -και της το δείχνει- την οποία αγαπάει και το αφεντικό του, ο Oratio.³²⁵ Η Franceschina (μπαίνει μέσα) στο σπίτι. Ο Pedrolino πηγαίνει να ψάξει τον Oratio. Φεύγει.
- Pantalone** Ρωτάει το γιο του, τον Oratio, γιατί δεν παντρεύεται την Isabella, όπως της είχε πει και ο Oratio αποκαλύπτει την αιτία, λέγοντας πως είναι ερωτευμένος με τη Flaminia, όπως ήταν προτού να γίνει σκλάβος και πως γι' αυτόν τον λόγο δεν μπορεί να αποφασίσει.

³²¹ Όπως είδαμε και στο πρώτο σενάριο, η συμφωνία για γάμο γινόταν είτε μ' ένα απλό άγγιγμα των χεριών είτε με το λογοδόσιμο που στη συγκεκριμένη ιστορία δεν τηρείται από την πλευρά του Oratio.

³²² Προφανώς, ο Pedrolino φοβάται το ξυλοφόρτωμα που θα δεχτεί από το αφεντικό του. Ο λόγος παραμένει κρυφός, ακόμη και από τους αναγνώστες-θεατές, επιτείνοντας έτσι, την αγωνία και το ενδιαφέρον.

³²³ *Cerimonie* από τη λατινική *caerimonia*. Στα ιταλικά η λέξη σημαίνει διάφορες χειρονομίες και τελετές θρησκευτικού περιεχομένου. Στην προκειμένη περίπτωση, θα ταίριαζε ίσως καλύτερα η επανησιακή έννοια της λέξης με πιο πειραχτικές και γεμάτες υπονοούμενα χειρονομίες. Θα μπορούσαμε να φανταστούμε τον Pantalone να αποχωρεί κάνοντας τέτοιου είδους χειρονομίες κι αφήνοντας υπονοούμενα, για να μπορέσουν οι νέοι να μιλήσουν ελεύθερα, χωρίς την παρουσία της γερούσιας κ.λπ. Ο Andrews το μεταφράζει "polite exchanges," ενώ ο Salerno "great ceremony".

³²⁴ *Si duole di Pedrollino... haverla toccata sul vivo.*

-Manuzzi Guiuseppi, 1840, *Vocabolario della lingua italiana*, V. 2. 2, Accademia della Crusca, Firenze: D. Passigli, σ. 1546 §LIX.

³²⁵ Το ερωτικό μοτίβο, όπου ο κάθε ήρωας αγαπάει διαφορετικό πρόσωπο από εκείνο που τον αγαπάει, περιπλέκει τις σχέσεις μεταξύ των χαρακτήρων, επομένως και την εξέλιξη της δράσης, επιτείνοντας έτσι τον ρυθμό και την κωμικότητα της παράστασης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα του είδους αποτελεί η αντίστοιχη σκηνή από το *Όνειρο Θερινής Νυκτός* του Shakespeare.

Ο Pantalone (λέει): πως δεν θα λείψουν οι «καλές προτάσεις γάμου»³²⁶ για τη Flaminia κι ότι θα πρέπει να κοιτάξει να εκπληρώσει την υπόσχεσή του στην Isabella και πως εκείνος ήξερε πολύ καλά πως αυτός ήταν ο λόγος, γιατί του είχε μιλήσει για το όλο θέμα ένας βαστάζος.

Σε συνέχεια

Pedrolino Καταφθάνει. Ο Pantalone λέει πως αυτός (ο Pedrolino) είναι ο βαστάζος. Ο Oratio ρωτάει τον Pedrolino ποιος του είπε πως εκείνος είναι ερωτευμένος με τη Flaminia. Ο Pedrolino (απαντά): πως ολόκληρη η Γένοβα το γνωρίζει Μετά, (Ο Pantalone) ξαναρχίζει με το γιατί ο Oratio δεν παντρεύεται την Isabella και δεν υπακούει στον πατέρα του.³²⁷ Ο Oratio θυμώνει.

Σε συνέχεια

Flavio (Εμφανίζεται) Τον ρωτά τι δουλειά έχει με τον υπηρέτη του. Ο Oratio δεν του απαντά. Ο Pedrolino ξεσπαθώνει.³²⁸ Ο Pantalone προσπαθεί να τους ηρεμήσει. Ο Flavio εξοργίζεται.

Σε συνέχεια

Isabella Βρίσκεται στο παράθυρο και ακούει. Ο Flavio την βλέπει και απευθυνόμενος στον Oratio του λέει πως πρέπει να παντρευτεί την Isabella, επειδή για χάρη του εκχριστιανίστηκε. Να τηρήσει την υπόσχεση που της έδωσε και να μην την βλάψει,³²⁹ προσπαθώντας να κάνει γυναίκα του την Flaminia και πως δεν συμπεριφέρεται, όπως ένας ευγενής άνδρας. Ο Oratio βγάζει το σπαθί του. Το ίδιο και ο Flavio και καθώς ξιφομαχούν, προχωρούν στο δρόμο.³³⁰ Ο Pantalone και ο Pedrolino τους ακολουθούν. Η Isabella κλαίγοντας, αποσύρεται και τελειώνει η πρώτη πράξη.

ΠΡΑΞΗ ΔΕΥΤΕΡΗ

Isabella Βγαίνει για να δείξει στη Franceschina το σπίτι της Flaminia κι έπειτα τη στέλνει να δει τι απέγινε ο Oratio. Στη συνέχεια, ενώ είναι μόνη, λέει πως έχει καταλάβει την προδοσία του Oratio, μα πως για χάρη της αγάπης της για εκείνον, έχει καλύτερα να πεθάνει την ίδια στιγμή, παρά να νιώσει την απέχθειά του.³³¹

Σε συνέχεια

Flaminia Από το παράθυρο. Η Isabella βλέποντάς την, τη χαιρετά, λέγοντάς της πως μιας και είναι γειτόνισσά της, θα την ευχαριστούσε να είναι και φίλη της. Η Flaminia την ευχαριστεί κι ενώ ανταλλάσσουν κομπλιμέντα, καταφτάνει (ο Burattino)

³²⁶ *Non mancheranno partito*. Η λέξη *partito* χρησιμοποιείται με την έννοια της συμφέρουσας οικονομικά και κοινωνικά πρότασης γάμου.

³²⁷ Καταλαβαίνουμε πως ο Scala αναφέρεται στον Pantalone από το ρήμα *riprende* που σημαίνει αρχίζω ξανά, ξαναπιάνω.

³²⁸ Εκ του ασφαλούς, λόγω της παρουσίας των αφεντικών του, ο Pedrolino ψευτοπαλικαρίζει στον αντίζηλο του Oratio, Flavio.

³²⁹ Αναφέρεται στην τιμή της που έχει ήδη χαθεί με το που τον ακολούθησε στη Γένοβα, χωρίς γάμο.

³³⁰ *Faccendo quistione*. Ο Andrews το μεταφράζει «fighting», όπως και ο Salerno. Η σκηνή της λογομαχίας-μονομαχίας απομακρύνεται από την πλατεία με τη μορφή χορογραφίας, αφήνοντας πίσω της τον απόηχο των φωνών και των σπαθιών, δίνοντας ταυτόχρονα την ευκαιρία στους υπόλοιπους τύπους-χαρακτήρες ν' αποχωρήσουν με τη σειρά τους από τη σκηνή-πλατεία, κλείνοντας έτσι την πρώτη πράξη.

³³¹ Ο Scala με την αναφορά στην αυτοκτονία τονίζει το μέγεθος του ερωτικού πάθους της Isabella και της πληθωρικότητας του χαρακτήρα της, στοιχεία που θα παίξουν καταλυτικό ρόλο στην παράνοια και στις πράξεις της, αλλά και στην εξέλιξη της ιστορίας.

- Burattino** Κατάκοπος από τον καβγά των δύο νέων. Η Flaminia τον ρωτάει, αν ο Oratio έχει τραυματιστεί. Ο Burattino (απαντά): πως δεν ξέρει. Η Isabella ρωτάει τη Flaminia, αν θα ένωθε άσχημα, αν ο Oratio είχε τραυματιστεί. Η Flaminia της απαντά λέγοντας, «περισσότερο εγώ, απ' ό,τι εσείς κυρία.»³³² *Σε συνέχεια*
- Capitano** Βλέπει την Isabella. Την αναγνωρίζει ως εκείνη που έγινε χριστιανή στη Μαγιόρκα. Τη χαιρετά. Εκείνη ανταποδίδει τον χαιρετισμό. Έπειτα, γυρνώντας στη Flaminia λέει «Κυρία δεν μπορώ άλλο πια να παραμένω εδώ. Φεύγω κι ελπίζω να φέρω ευχάριστα (νέα). Εκείνη (Isabella) μπαίνει μέσα με τον Burattino. Ο Capitano χαιρετάει τη Flaminia που τον ρωτάει από πού γνωρίζει αυτήν την κυρία. Ο Capitano (απαντά): πως την ξέρει από τη Μαγιόρκα, από τότε που έγινε χριστιανή. *Σε συνέχεια*
- Arlecchino** Με το σκουπάκι καθαρίζει τον κύριό του. Ο Capitano ψευτοπαλικαρίζει στην Flaminia.³³³ *Σε συνέχεια*
- Ricciolina** Βγαίνει έξω. Βλέπει τον Capitano, τον αναγνωρίζει ως εκείνον που την πολιορκούσε και στρεφόμενη στη Flaminia της λέει ν' αφήσει ήσυχο τον αγαπημένο της.³³⁴ Ο Arlecchino την χαιρετά. *Σε συνέχεια*
- Oratio** Βλέποντας τον Capitano να μιλάει στην Flaminia εξοργίζεται.³³⁵ Η Flaminia: λέει στον Oratio να μην θυμώνει μαζί της, γιατί είναι φίλος της γυναίκας του. Ο Oratio, μ' αυτά τα λόγια, βγάζει το σπαθί του. Ο Capitano τρέπεται σε φυγή,³³⁶ ο Oratio τον ακολουθεί κι έπειτα ο Arlecchino και οι κυρίες μπαίνουν στα σπίτια τους.
- Isabella** Απορούν ακόμη για την πρόσφατη διαμάχη. *Σε συνέχεια*
Burattino
- Pantalone** Εμφανίζεται παρακινώντας τον Flavio να καταλαγιάσει (τον θυμό του) με τον Oratio κι εκείνος ανταπαντά πως δεν θα κάνει μαζί του ειρήνη, μέχρι να παντρευτεί την Isabella, όπως οφείλει, και πως μέχρι τότε θέλει να τον κάνει να καταλάβει πόσο μεγάλος απατεώνας είναι. Η Isabella, κρατώντας ένα μαχαίρι, τον πλησιάζει, λέγοντάς του πως είναι ψεύτης και τον μαχαιρώνει δυο τρεις φορές.³³⁷ Ο Flavio πέφτει στο χώμα, αιμοραγώντας. *Σε συνέχεια*

³³² Παράλληλα με τη λογομαχία-μονομαχία των ανδρών, παρουσιάζεται και μια δεύτερη αναμέτρηση μεταξύ των δύο αντίζηλων γυναικών, η οποία κινείται σε διαφορετικό επίπεδο και ύφος. Ενώ η λογομαχία των ανδρών, κινησιολογικά και λεκτικά, είναι θορυβώδης, η γυναικεία αναμέτρηση από την άλλη, είναι υποχθόνια και κεκαλυμμένη, μα σαφώς πιο ηλεκτρισμένη και φορτισμένη συναισθηματικά. Αν θέλαμε δε, να τις αποδώσουμε με σκηνές από το ζωικό βασίλειο, η πρώτη θα είχε τη μορφή κοκορομαχίας, ενώ η δεύτερη θα έμοιαζε με αναμέτρηση αιλουροειδών.

³³³ Ο Arlecchino ως γνήσιο δείγμα δουλοπρεπή υπηρέτη φροντίζει, ώστε να είναι καθαρή η γεμάτη φτερά στολή του αφεντικού του, την ίδια στιγμή που ο Capitano, σαν το παγώνι, απλώνει τα φτερά του, για να «ρίξει» την κοπέλα, σύμφωνα και με τον στερεότυπο χαρακτήρα του κομπορρήμονα, ψευτοπαλικαρά *miles gloriosus*.

³³⁴ Το ερωτικό μπέρδεμα συνεχίζεται και στο επίπεδο των υπηρετών, περιπλέκοντας την κατάσταση και προκαλώντας το γέλιο.

³³⁵ *Va incollera*. Η φράση πιθανότατα σχετίζεται με το ελληνικό *χολώνομαι* που με τη σειρά του παραπέμπει στα οξέα που εκκρίνει η χολή σε κατάσταση θυμού ή έντασης.

³³⁶ Κλασική σκηνή του Capitano Spavento που τρέπεται σε φυγή με το που αρχίζουν να ζορίζουν τα πράγματα κι ένα από τα πιο γνωστά *lazzi* της *Commedia dell' arte*, γνωστό ως *Lazzi di spavento*.

- Carozza, (2006), σ. 258.

³³⁷ Από τη σκηνή αυτή η Isabella κινείται σ' ένα άλλο επίπεδο, προετοιμάζοντάς μας για την κορύφωση της ιστορίας. Θα μπορούσαμε να φανταστούμε την ηρωίδα να πλησιάζει τον ανύποπτο Flavio και να τον μαχαιρώνει με ορμή, σαν λυσσαλέα σκύλα που στην προκειμένη περίπτωση θέλει να προστατεύσει τον «άνδρα» της.

- Oratio** Καταφτάνει. Η Isabella τον αγκαλιάζει, λέγοντάς του πως τακτοποίησε την βεντέτα του. Τον οδηγεί στο σπίτι. Ο Pantalone και ο Burattino μπαίνουν μέσα (στο σπίτι) έντρομοι. Ο Pedrolino κλαίει τον πληγωμένο κύριό του και φωνάζει προς το σπίτι της Flaminia.³³⁸
- Flaminia**
Ricciolina Ακούει τι έχει συμβεί στον Flavio και λυπάται γι' αυτό. Ο Flavio, μην μπορώντας να σηκωθεί και αιμορραγώντας, λέει στη Flaminia πως εξαιτίας της σκληρότητάς της, χάνει ζωή και τιμή, πεθαίνοντας από το χέρι μιας γυναίκας.³³⁹ Η Flaminia, εκτιμώντας τα λόγια αυτά, τον παρηγορεί, μετανιωμένη για όσα έπραξε εναντίον του. *Σε συνέχεια*
- Gratiano** (Εμφανίζεται) Ως φυσικός και χειρουργός.³⁴⁰ Η Flaminia του εμπιστεύεται τον πληγωμένο. Ο Gratiano με τη Ricciolina και τη Flaminia τον πηγαίνουν στο σπίτι της Flaminia, για να τον θεραπεύσουν.
- Isabella**
Oratio Παρακαλεί τον Oratio να της πει με ειλικρίνεια, εάν αγαπά τη Flaminia κι αν προτού γίνει σκλάβος, της υποσχέθηκε να την κάνει γυναίκα του. Γιατί, αν αυτό είναι αλήθεια, θα προσπαθήσει να του δώσει ό,τι τον ευχαριστεί. Ο Oratio αρνείται, λέγοντας πως δεν αγαπά άλλη γυναίκα από εκείνην. Χαϊδεύοντάς την περισσότερο απ' το συνηθισμένο. Και το κάνει τόσο πειστικά που την στέλνει στο σπίτι απόλυτα ικανοποιημένη.³⁴¹ Έπειτα, έχοντας μείνει μόνος, λέει πως μες στο στήθος του αντιμάχεται η αγάπη, η υποχρέωση και η πίστη. Στη συνέχεια, καθώς βλέπει να έρχονται κάποιοι, αποχωρεί.
- Gratiano** Λέει στη Flaminia πως είναι ανάγκη να κρατήσει χαρούμενο τον άρρωστο, γιατί έτσι μόνο υπάρχει ελπίδα ν' αναρρώσει. Πηγαίνει (να φέρει) κάποια απαραίτητα φάρμακα. Η Flaminia, απορώντας με τον εαυτό της που μπόρεσε ν' αδικήσει τόσο πολύ τον Flavio, θέλει να πάρει εκδίκηση για εκείνον. Αν όχι από την Isabella, τουλάχιστον από τον Oratio. *Σε συνέχεια*
- Oratio** Καταφτάνει. Τη χαιρετά. Εκείνη με ωραία λόγια τον ρωτά πότε σκοπεύει να παντρευτεί εκείνη τη μαχήτριά του, την τόσο ικανή να μαχαιρώσει τον Flavio. Ο Oratio απομένει σαν ηλίθιος.³⁴² *Σε συνέχεια*

³³⁸ Μια ιδιαίτερα περιέργη σκηνή, καθώς σε άλλη περίπτωση σεναρίου του Scala ο υστερικός υπηρέτης θα προκαλούσε απίστευτο γέλιο με τις χειρονομίες, τις φωνές και τον θρήνο του στην γλώσσα των zanni (grammelot). Στην προκειμένη περίπτωση όμως, όπου δεν αποτελεί κλασική κωμωδία αυτοσχεδιαστικού θεάτρου, αλλά φέρει αρκετά στοιχεία από πιο δραματικά είδη (με τη σύγχρονη έννοια του όρου), η σκηνή αποκτά άλλη συναισθηματική φόρτιση και βαρύτητα.

³³⁹ Ακόμη και σήμερα η εκδίκηση τιμής (βεντέτα) θεωρείται ανδρικό προνόμιο. Είναι εύλογο επομένως, το θέμα περί ανδρικής περηφάνιας που θίγει ο Flavio, ένας ευγενής του 16ου αιώνα, να είναι καίριας σημασίας ερώτημα για τους αναγνώστες-θεατές της εποχής του που προσπαθούσαν ακόμη να «χωνέψουν» την εισβολή των γυναικών στα ανδρικά κεκτημένα.

-Denzel, Valentina, 2009. «Virago Valorosa o “Marfisa Bizarra”? La Donna Guerriera ne La Pazzia d’Isabella (1611) di Flaminio Scala e ne Lo Schiavetto (1612) di Giovan Battista Andreini» στο *Quaderni d’italianistica*, V. XXX, No. 2, 2009, σσ. 87-104.

³⁴⁰ Από τις λίγες περιπτώσεις σεναρίου, όπου ο Dottore εμφανίζεται ως φυσιοδίφης/φυσιογνώστης-φυσικός και χειρουργός που με τη βοήθεια της φύσης και της επιστημονικής του κατάρτισης καταφέρνει να μην αποτελειώσει τον ασθενή, αλλά να τον γιατρέψει. Με το σχολαστικό του ύφος και τις αντίστοιχες τελετουργικές του κινήσεις, ο Dottore του Scala κερδίζει τις εντυπώσεις, ως ένας ουμανιστής επιστήμονας της Αναγέννησης.

³⁴¹ Στη συγκεκριμένη σκηνή ο Scala, εκμεταλλευόμενος την μανιώδη Isabella από τη μία και τον αμφιταλαντευόμενο ερωτικά Oratio από την άλλη, δημιουργεί άλλη μία τραγελαφική και κυνική σκηνή έρωτα, πάθους και ζήλιας, γεμάτης υπονοούμενα και χειρονομίες.

³⁴² *rimane come insensato (stultus, stolidus)*

Isabella Στέκεται στο παράθυρο και τ' ακούει όλα. Έπειτα, βγαίνει στην πόρτα και ακούει τον Oratio να λέει στη Flaminia πως δεν πρόκειται να παντρευτεί την Isabella, καθώς θέλει να παντρευτεί εκείνη, όπως της είχε υποσχεθεί, προτού γίνει σκλάβος. Και αν κι εκείνη θέλει να γίνει δικός της, θα ξεφορτωθεί την Isabella, παρουσία της με κάποια απάτη, και εντέλει³⁴³ και με δηλητήριο. Η Flaminia, ευτυχισμένη που θα τον έχει ξανά, επιβεβαιώνει την πίστη της, τον αγκαλιάζει και τον οδηγεί στο σπίτι. Η Isabella μένει αποσβολωμένη. Έπειτα, ξεσπάει λεκτικά, κατηγορώντας τον Oratio, την Αγάπη, την Τύχη, τον Εαυτό της και τελικά τρελαίνεται και μανιάζει.³⁴⁴ Σε συνέχεια

Ricciolina Φωνάζει: «Ω φτωχέ νέε, τι φόνος είναι αυτός!» λέγοντας στην Isabella πως ο Oratio έχει δολοφονηθεί. Η Isabella, ενώ συνεχίζει να είναι τρελή, σε μια στιγμιαία έκλαμψη, επαναλαμβάνει ξανά και ξανά πως ο Oratio είναι νεκρός. Στο τέλος, λέγοντας πως η ψυχή της επιθυμεί εκείνη του προδότη, γίνεται απόλυτα τρελή, ξεσκίζει όλα της τα ρούχα στριφογυρνώντας κι έπειτα, παράφρων τρέχει προς το δρόμο.³⁴⁵ Η Ricciolina κατατρομαγμένη, καταφεύγει στο σπίτι και τελειώνει η Δεύτερη Πράξη.

-Διαδικτυακό Λεξικό της *Accademici della Crusca*: http://vocabolario.sns.it/html/s_index2.html, όπως εμφανιζόταν στις 04/07/2017.

-Διαδικτυακή πλατφόρμα του Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani-La cultura italiana: [http://www.treccani.it/vocabolario/insensato_\(Sinonimi-e-Contrari\)](http://www.treccani.it/vocabolario/insensato_(Sinonimi-e-Contrari)), όπως εμφανιζόταν στις 04/07/2017.

³⁴³ *E finalmente*. Με την έννοια της «έσχατης λύσης», για να «ξεφορτωθούν» την Isabella.

³⁴⁴ Ο Oratio παρουσιάζεται ως ένας αμφιταλαντευόμενος *innamorato* που δεν μπορεί ν' αποφασίσει σχετικά με τα αισθήματά του και να επιλέξει *innamorata*. Από τον έρωτά του για τη Flaminia, οδηγείται στο απαγορευμένο πάθος για την Isabella κι απ' αυτό να καταλήξει ξανά πίσω στον έρωτά του για τη Flaminia, δίνοντας της υπόσχεση να βγάλει από τη μέση την Isabella, ακόμη και με δηλητήριο. Αποκάλυψη καθοριστική για την τροπή της δράσης, καθώς η Isabella μαθαίνει την αλήθεια "ιδίους όμμασι", αλλά και «διά στόματος» του αγαπημένου της, με το κλασικό μοτίβο του κρυφακούσματος. Το ψυχολογικό προφίλ της τρελής από έρωτα και προδοσία ηρωίδας, χτίζεται αριστοτεχνικά από τον Scala, κι αν βασιστούμε στην περιγραφή της παράστασης του 1589, αποδόθηκε ανεπανάληπτα από την Andreini τόσο σε υποκριτικό, όσο και σε επίπεδο κίνησης.

-Clubb, (1989), σσ 263-64.

-Barasch, K. Frances, 2011. «Hamlet versus Commedia dell'Arte» στο *Shakespeare and Renaissance Literary Theories. Anglo-Italian Transactions*, (ed.) Michele Marrapodi, Ch. 6, U.K.: Ashgate Publishing Limited, σσ. 115-116.

-MacNeil, (2003), σ.σ.56-63.

³⁴⁵ Η τρελή Isabella ακούει τη Ricciolina να παραπληροφορεί τη Flaminia πως ο Oratio είναι νεκρός και αποτρελαίνεται, ξεσκίζοντας ακόμη και τα ρούχα της. Η συγκεκριμένη σκηνή του σεναρίου της 38ης Ημέρας της συλλογής, έχει προκαλέσει πολλά ερωτήματα στους μελετητές, μα και ενδιαφέροντα σχόλια. Αρκετοί από αυτούς, όπως ο Marotti, ο Cuppone, ο Tessari, ο Guerrieri και ο Guardenti, αναφέρονται στη συγκεκριμένη σκηνή με τον όρο "strip tease," ενώ οι τρεις τελευταίοι θεωρούν πως είναι και ο πρώτος ερωτικός χορός επί σκηνής στην ιστορία του θεάτρου. Έχοντας κατά νου, από τη μία πως η Isabella Andreini θεωρούνταν από τους σύγχρονούς της ως μία ενάρητη και σεβαστή γυναίκα που δεν θύμιζε σε τίποτα τις αναισχυντες προκατόχους της, και από την άλλη τους ηθικούς κανόνες της Εκκλησίας και τα κοινωνικά στερεότυπα της εποχής, η ηθοποιός φαίνεται να υπερέβαλε εαυτόν υποκριτικά και ενδυματολογικά. Ακόμη και στην περίπτωση, όπου η ομώνυμη παράσταση του 1589 βασιζόταν σε σενάριο του Scala, δεν μπορούμε να ισχυριστούμε πως η ηθοποιός κινήθηκε στο ίδιο υποκριτικό και κινησιολογικό πλαίσιο μ' εκείνο του σεναρίου της συλλογής και των οδηγιών του Scala. Μια τέτοια άποψη άλλωστε, δεν υποστηρίζεται σε καμία μαρτυρία ή κείμενο της εποχής.

- Tessari Roberto, 2013. *La Commedia dell'Arte: Genesi d'una società dello spettacolo*, Roma-Bari: Gius.Laterza and Figli Spa

- Marotti Ferruccio, 1999. *Premessa* στο *La commedia dell'arte e la società barocca*. V. II. *La professione del teatro*, Roma: Bulzoni, σσ. xlvi-xlvii.

- Cuppone, Roberto, 2014. «Isabella delle Favole» στο *Isabella Andreini: Una Letterata in Scena. Soggetti rivelati ritratti, storie, scritture di donne*, Padova: Il Poligrafo σ. 113.

- Guccini, Gerardo, 2004. «Gli Andreini e noi. Note intorno alla Pazzia d' Isabella. Vita e morte di comici Gelosi» στο *L'Arte dei Comici: Omaggio a Isabella Andreini nel quarto centenario della morte (1604-2004)*, (ed.) Marco De Marinis,

ΤΡΙΤΗ ΠΡΑΞΗ

- Oratio** Κατηγορώντας τη Flaminia που με ψεύτικες κολακείες τον οδήγησε στο σπίτι κι έπειτα του
Flaminia όρμησε με όπλα για να τον σκοτώσει. Εκείνη (απαντά): πως λυπάται που δεν κατάφερε να του αφαιρέσει τη ζωή, μιας και είναι ο μεγαλύτερος απ' όλους τους προδότες. Ότι (τώρα πια) συνειδητοποιεί πόσο τυφλή ήταν, για να πιστέψει τα λόγια κάποιου (άνδρα) που έχει προδώσει κι έχει σκοπό να προδώσει ξανά, εκείνη που του έδωσε την ελευθερία, την τιμή, τα πλούτη και τον ίδιο της τον εαυτό.³⁴⁶ Σε συνέχεια
- Ricciolina** Φωνάζοντας πως ο Flavio ξελύνει τους επιδέσμους από τα τραύματα, η Flaminia τρέχει αμέσως μέσα με τη Ricciolina. Ο Oratio (λέει): πως διατρέχει μεγάλο κίνδυνο και πως αν ο Flavio μπορούσε να βοηθήσει τη Flaminia, θα είχε καταλήξει νεκρός. Την ίδια στιγμή, αντιλαμβάνεται το μέγα σφάλμα που θα διαπράξει και μόνο να θέλει να σκεφτεί να εγκαταλείψει την Isabella. Σε συνέχεια
- Pantalone** Καταφτάνει. Ρωτάει σχετικά με την Isabella, λέγοντας πως δεν είναι στο σπίτι. Σε συνέχεια
- Gratiano** Με πολλά δοχεία για να θεραπεύσει τον Flavio,³⁴⁷ λέει στον Pantalone πως κατέβαλε μεγάλη προσπάθεια να ξεφύγει από μια τρελή.³⁴⁸ Συνεχίζοντας, λέει πως είναι η Τουρκάλα που ο Oratio, ο γιος του (του Pantalone), είχε φέρει από το Αλγέρι. Ο Pantalone μένει έκπληκτος και ο Oratio άφωνος. Ο Gratiano μπαίνει στο σπίτι της Flaminia. Ο Oratio φεύγει για να βρει την Isabella. Ο Pantalone υποφέροντας, φωνάζει προς το σπίτι (του).³⁴⁹

Culture Teatrali: Studi, Interventi e Scritture sullo Spettacolo, 10, primavera 2004, DAMS di Bologna, Bologna: Carattere, σσ. 136-140, 152.

- Guerrieri, Osvaldo, 2015. Andreini Isabella: Il primo strip tease a teatro, La Stamba, 30/11/1999, στο Il Matt'attore, Vicenza: Neri Pozza Editore, (βλ. Διαδικτυακή πλατφόρμα Google:

https://books.google.gr/books?id=KG_bCgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=el&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=Andreini&f=false, όπως εμφανιζόταν στις 30/08/2017).

- Guardenti, Renzo, 2004. «Attrici in effigie» στο *Culture Teatrali Studi, Interventi e Scritture sullo Spettacolo*, 10, primavera 2004, σ. 60.

- Denzel, (2009), σ. 102.

- Pavoni, (1589), σσ. 43- 47.

-Jaffe-Berg, (2016), σσ. 77, 81-82.

³⁴⁶ Ξεκινώντας μ' έναν χειμαρρώδη, αλλά γεμάτο συνοχή μονόλογο, με πιθανά δάνεια από την κλασική λογοτεχνική παράδοση, ο Scala δίνει την ευκαιρία στην Andreini ν' αποδώσει λεκτικά την κλιμακωτή της πορεία προς την τρέλα, προτού καταρρεύσει ψυχολογικά και συνεχίσει κινησιολογικά τη μεταστροφή της στην παράνοια. Η σκηνή θυμίζει σε αρκετά σημεία την αντίστοιχη κλιμακωτή πορεία του Orlando του Ariosto (*Orlando Furioso*) προς τη μανιακή του κατάσταση. Αξίζει να επισημανθεί επίσης, το πόσο έντεχνα έχει προοικονομηθεί από τον *carosomico* η ψυχολογική μεταστροφή της Isabella σε μανική ηρωίδα, αλλά και το πόσο αριστοτεχνικά εξελίσσεται και κλιμακώνεται η τρέλα της από την 2η κιόλας πράξη. Με τα όρια μεταξύ λογικής και παραφροσύνης να είναι συγκεχυμένα, ευμετάβλητα και συνεχώς υπό αναίρεση, η Isabella θα οδηγηθεί σταδιακά στην κορύφωση της τρέλας, για να αποτρελαθεί ολοκληρωτικά στην 3η πράξη, προτού επανέλθει στα συγκαλά της.

³⁴⁷ Albarelli (albarèllo): πλήινο ή γυάλινο δοχείο που πρέπει να περιείχε αλοιφές, καταπλάσματα και άλλα γιατρικά σε υγρή/στέρεη μορφή.

- Διαδικτυακό Λεξικό Istituto della Enciclopedia Italiana nell'Enciclopedia Treccani :

<http://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/albarell>, όπως εμφανιζόταν στις 05/07/2017.

³⁴⁸ (*haver durato una gran fatica a salvarsi da una pazza*. Εννοεί την Isabella που προηγουμένως είχε πάρει τους δρόμους αφηνιασμένη, απαντώντας έτσι «εν αγνοία του» και στο ερώτημα του Pantalone.

³⁴⁹ Η είσοδος του σχολαστικού Gratiano, φορτωμένου με φιαλίδια και γιατροσόφια, ο οποίος αρχίζει σε γλώσσα *gratianesque* να ρητορεύει και να δίνει *ordini* (οδηγίες/προσταγές) στην βοηθό του Ricciolina, επαναφέρει την κωμωδία σε ισορροπία, ελαφρύνοντας αρκετά την κατάσταση και υπενθυμίζοντάς μας πως πρόκειται για κωμικό σενάριο της *Commedia dell' arte* κι όχι τραγωδία. Ο Gratiano στο σενάριο αυτό θυμίζει αρκετά τον Sganarelle του

- Burattino** Ο Pantalone τον ρωτάει πόση ώρα έχει περάσει που η Isabella λείπει από το σπίτι. Ο Burattino (απαντά): πως δεν γνωρίζεις. Σε συνέχεια
- Gratiano** Λέει στην υπηρέτρια πως πρέπει ν' ακολουθήσει τη φαρμακευτική αγωγή, όπως εκείνος έχει ορίσει. Η Ricciolina (του απαντά): πως δεν θα παραλείψει και μπαίνει μέσα (στο σπίτι της Flaminia). Ο Pantalone πλησιάζει τον γιατρό για λογαριασμό της Isabella. Ο Gratiano (λέει): να την περιορίσουν, ενώ βρίσκεται ακόμη στην αρχή η ασθένειά της. Και πως ο ίδιος θα δώσει την ψυχή του να την γιατρέψει με τα θαυματουργά μυστικά του.³⁵⁰ Ο Pantalone φωνάζει.³⁵¹
- Franceschina** (Ερχεται) Απέξω: ο Pantalone της παραγγέλνει να πάνε μαζί με τον Burattino και να βρουν την Isabella και με τη βοήθεια άλλων ανθρώπων να την πιάσουν και δεμένη να τη φέρουν στο σπίτι. Έπειτα, φεύγει (ο Pantalone) μαζί με τον Gratiano προς το δρόμο. Η Franceschina και ο Burattino παραμένουν.³⁵² Σε συνέχεια
- Isabella**³⁵³ Ντυμένη σαν τρελή, στέκεται ανάμεσα στον Burattino και την Franceschina. Λέει πως θέλει να τους πει πράγματα εξαιρετικής σημασίας. Εκείνοι σταματούν, για να ακούσουν κι εκείνη ξεκινάει να μιλάει: “Θυμάμαι, ποια χρονιά δεν θυμάμαι. Το Αρπίχορδο³⁵⁴ έφερε σε συγχορδία μια Παβανίλια σπανιόλα με μια Καλιάρντα³⁵⁵ του Σαντίνο από την Πάρμα,³⁵⁶ με

Mollière από τις *alla commedia dell' arte* κωμωδίες του, *Le Médecin Volant* και *Le Médecin malgré lui*, αφήνοντας πίσω του τον δυσκίνητο Dottore της κλασικής Αυτοσχέδιας Κωμωδίας.

³⁵⁰ *Dà l'animo di sanarla con sui segreti mirabili*. Ο Gratiano του Scala, όπως και ο πραγματικός Johann Georg Faust, παρουσιάζεται άλλοτε ως γιατρός, άλλοτε ως αστρονόμος και μέγας αστρολόγος ή αλχημιστής και άλλοτε ως νεκρομάντης, πάντοτε όμως, θεωρεί τον εαυτό του ιδιοφυΐα. Στο συγκεκριμένο σενάριο ο Gratiano, προκειμένου να σώσει τους συνανθρώπους του (Flavio και Isabella) ασχολείται με τη μαγεία, αλλά σε διαφορετικό υφολογικό και δραματικό πλαίσιο από εκείνο του ήρωα του Marlowe (*The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus*, 1588 -1593). Ας μην ξεχνάμε άλλωστε, πως οι ιστορίες γύρω από τη ζωή του πραγματικού Γερμανού «μάγου» Faust, ο οποίος είχε συνάψει, κατά πολλούς, «σύμφωνο αμοιβαίας υποστήριξης και συμμαχίας» με τον Διάβολο, ενέπνευσαν πολλούς σύγχρονους και μεταγενέστερους δημιουργούς του *carocomico* (Ch. Marlowe, J. Spies, L. Beethoven, R. Wagner, H. Berlioz, A. Pushkin, I. Stravinsky, P. Valéry, F. Pessoa κ.λπ). Επομένως, είναι πολύ πιθανόν ο Scala, όπως και οι παραπάνω δημιουργοί, να εμπνεύστηκε τις σκηνές μαγείας του Gratiano από τον πραγματικό Faust, δίνοντας όμως στον ήρωά του, την κωμικότητα που απαιτούσε το είδος και επιζητούσε το κοινό.

-Anonymous, 1587. *Historia von D. Johann Fausten*, (ed.) Johann Spies, Frankfurt am Main.

-Ruickbie Leo, 2009, *Faustus: The Life and Times of a Renaissance Magician*, The History Press.

-Ιστοσελίδα του Professor D. L. Ashliman: <http://www.pitt.edu/~dash/faust.html>, όπως εμφανιζόταν στις 05/07/2017.

-Διαδικτυακή εγκυκλοπαίδεια Britannica: <https://www.britannica.com/topic/Faust-literary-character>, όπως εμφανιζόταν στις 05/07/2017.

³⁵¹ Φωνάζει την υπηρέτριά του, η οποία κι εμφανίζεται αμέσως, για να κάνει αυτό που θα της πει ο Pantalone.

³⁵² Παρά την εντολή του Pantalone, η Franceschina και ο Burattino δεν προλαβαίνουν να φύγουν, καθώς η τρελή Isabella εμφανίζεται μπροστά τους.

³⁵³ Η είσοδος της Isabella, σύμφωνα και με τις λιγοστές οδηγίες του Scala, θα πρέπει να αποδώσει σκηνικά τη σύγχυση (βλέμμα, κινήσεις κ.λπ.) και τον παραλογοισμό της. Τα *ρούχα τρελής* θα μπορούσαν να είναι είτε ένα συνονθύλευμα ρούχων είτε ακόμη και ξεσκισμένα από την ξέφρενη περιπλάνηση της ηρωίδας. Κι ενώ αντίστοιχες περιπτώσεις μανιακών χαρακτήρων, όπως η Ophelia του Shakespeare και ο Orlando του Ariosto, προκαλούν τον οίκτο του κοινού με αληθοφάνεια και δραματικότητα, η Isabella του Scala, κινούμενη στα κωμικά μονοπάτια της αυτοσχεδιαστικής κωμωδίας, όπως αποδεικνύουν και οι αποσπασματικοί μονόλογοί της, αποτελεί μια τραγικωμική φιγούρα μανιακής ηρωίδας, προκαλώντας ταυτόχρονα το γέλιο και τον οίκτο στους αναγνώστες-θεατές.

³⁵⁴ Το αρπίχορδο, γνωστό και ως τσέμπαλο ή κλαβεέν, είναι ένα μουσικό όργανο ιταλικής προέλευσης του 14ου αιώνα, ευρέως διαδεδομένο την περίοδο της Αναγέννησης και του Μπαρόκ.

³⁵⁵ Η Pavaniglia είναι ένας ιταλο-ισπανικός χορός του 16ου-17ου αιώνα που συνδυάζει τον αργό ρυθμό της ravana (*Paduana: Πάδοβα*) με τον γρήγορο της galliarda. Ο συνδυασμός των δύο χορών, μπορεί να προήλθε από την ανάμιξη των δύο πολιτισμών στην Ιταλία μέσω της δυναστείας των Αψβούργων.

αποτέλεσμα, τα λαζάνια, τα μακαρόνια και η πολέντα να τα βάψουν μαύρα,³⁵⁷ μην μπορώντας να ανεχθούν η γκαταφούρα³⁵⁸ να είναι φίλη με τα όμορφα κορίτσια από το Αλγέρι, αλλά και σύμφωνα και με τις ορέξεις του χαλίφη της Αιγύπτου, κατέληξαν πως αύριο το πρωί και οι δύο θα γελοιοποιηθούν δημόσια.»³⁵⁹ Συνεχίζοντας να μιλάει, όπως ένας τρελός. Αυτοί θέλουν να την πιάσουν, εκείνη τους το σκάει προς το δρόμο και την ακολουθούν.³⁶⁰

(Βλ. Διαδικτυακή πλατφόρμα του Oxford University Press:

<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780195173697.001.0001/acref-9780195173697-e-1338>,

όπως εμφανιζόταν στις 05/07/2017).

³⁵⁶ Santino Garsi da Parma (1542 – 1604). Ιταλός λαουτίστας (liutista) και συνθέτης της Αναγέννησης στην υπηρεσία του Οίκου Φαρνέζε (Farnese), στο Δουκάτο της Πάρμα (Parma). Οι μουσικές γνώσεις του Scala επιβεβαιώνουν για άλλη μια φορά την ευγενική του καταγωγή, αλλά και την επαφή του με την «καλή» κοινωνία της εποχής, σε μια προσπάθεια εξευγενισμού κι ανύψωσης της τέχνης του.

³⁵⁷ *Vestirono (vestire) a bruno*. Το καφέ (σκοούρο δηλαδή) ήταν το χρώμα του πόνου και του σκότους, όπως θεωρείται σήμερα στη Δύση το μαύρο. Σχετικές αναφορές υπάρχουν στο έμμετρο έργο του Οβιδίου *Μεταμορφώσεις*, με χαρακτηριστικότερη όλων την αναφορά στο πρόσωπο της εξοργισμένης-φλογισμένης Μήδειας (*infiammata Medea*) *Si veste tutta à bruno ella (VI Libro)*

L' infiammata Medea, che non intende

Clic debba il vecchio Esca vestir di bruno (VII Libro)

Ó che la sorte mia cruda, e maligna

Voglia con gli altri farmi il giorno bruno; (X Libro)

- Naso, Publius, Ovidius, 1828. *Le Metamorfosi di Ovidio* (Venetia MDLXIII), (trans.) Giovanni Andrea dell' Anguillara, Firenze: Leonardo Ciardetti, σσ. 165, 175 και 289.

(Βλ. Διαδικτυακή πλατφόρμα *The Internet Archive*: https://archive.org/details/bub_gb_HzRYCbnZYQwC, όπως εμφανιζόταν στις 05/07/2017).

-Nannini, Francesco, 1805. *Vocabulario portatile Ferrarese-italiano*, Ferrara: Rinaldi, σ. 62 CU.

(Βλ. Διαδικτυακή πλατφόρμα Google:

https://books.google.gr/books?id=sitXAAAAAJ&pg=PA62&lpg=PA62&dq=vestire+a+bruno&source=bl&ots=LahKFWID_8&sig=4gQrCook2XyMWOzheG7UqcKIWAY&hl=el&sa=X&ved=0ahUKEwi1vP33j8fUAhUicRQKHQNLAPQQ6AEIzAN#v=onepage&q=bruno&f=false, όπως εμφανιζόταν στις 05/07/2017)

³⁵⁸ Άλλη ονομασία της πίτας *Pasqualina* (τάρτα τυριών) όπου στην Αναγέννηση φτιαχνόταν για τη γιορτή *Pasquale*. Η περιέργη ονομασία της, *gattafura* που στην κυριολεξία μεταφράζεται *περίεργη γάτα* ή και *τρελόγατα*, χρησιμοποιείται για πρώτη φορά τον 16ο αιώνα στο έργο του Αρετινό *Talanta* (1542) και του Μιλανέζου ουμανιστή μελετητή Ortensio Lando (1510-1558), ο οποίος σχολιάζει πως αρέσει στις γάτες.

- Schweickard, Wolfgang, 2006. «Note e discussion: Gaitafura» στο *Studi Linguistici Italiani*, , V. XXXII (XI DpLLA III serie), Salerno editrice· Roma, σσ. 105-108.

³⁵⁹ *Domattina sarete tutti duo messi in berlina* (mettere alla berlina). Αναφέρεται στο έθιμο της διαπόμπευσης και της δημόσιας κατακραυγής, έθιμο ιδιαίτερα αγαπητό στην Ευρώπη του Μεσαίωνα. Η ρίμα πάλι που δημιουργείται από τις λέξεις *domattina – berlina*, συμβάλλει με τον δικό της τρόπο στην μουσική απόδοση της τρέλας της Isabella.

-Διαδικτυακό λεξικό Treccani: <http://www.treccani.it/vocabolario/berlina1>, όπως εμφανιζόταν στις 14/07/2017.

-Di Pirro Massimiliano, 2014. *Compendio di diritto penale*, CELT, κεφ. 17.4.e: *Il diritto di cronaca e di critica giornalistica*

(Βλ. Διαδικτυακή πλατφόρμα Google:

https://books.google.gr/books?id=l2bsAwAAQBAJ&pg=PT158&lpg=PT158&dq=essere+alla+berlina&source=bl&ots=lw5cHerMC&sig=zlf99HFKw7k54_yhXSB3Zw0YxzM&hl=el&sa=X&ved=0ahUKEwiGruv2gYLVahXDsxQKHbZxAAEQ6AEIazA#v=onepage&q=essere%20alla%20berlina&f=false, όπως εμφανιζόταν στις 14/07/2017).

³⁶⁰ Άλλο ένα μοτίβο προς αυτοσχεδιασμό, όπου η τρελή ηρωίδα πρέπει να χτίσει αριστοτεχνικά τη σκηνική της παρουσία και απόδοση, ενισχύοντας την οπτική της εικόνα με λεκτικά και κινησιολογικά μοτίβα, συνοδεία χορευτικών κινήσεων και τραγουδιστικών κομματιών, σύμφωνα και με την στερεοτυπική εικόνα των τρελών. Η άποψη αυτή ενισχύεται από την αναφορά της Isabella σε γνωστά τραγούδια και χορούς της εποχής, άποψη την οποία συμμερίζεται και η Ιταλίδα ακαδημαϊκός Franca Angelini σε σχετικό κείμενό της για το σενάριο του Scala.

-Angelini, Franca, 1986. «La pazzia di Isabella», στο *Letteraturaitaliana: Teatri moderni*, (ed.) Alberto Asor Rosa, Turin: Einaudi, V. vi, σσ. 112–113.

-Clubb, (1989), σσ. 265-266.

- Pedrolino** Πηγαίνοντας να ενημερώσει τους γονείς του Flavio, για να έρθουν και να τον πάρουν από το σπίτι της Flaminia. (Λέει) Πως ο Graziano είναι ένας πολύ μεγάλος γιατρός με μυστικά γιατροσόφια.³⁶¹
- Pantalone** Απελπισμένος που δεν βρίσκει την Isabella. Ο Pedrolino μονολογώντας, λέει πως θα κοροϊδέψει τον Pantalone. Του λέει πως ο Flavio πέθανε από τα τραύματα που του έκανε η Isabella και πως σύμφωνα με τον Νόμο εκείνη, όπως και ο Orazio, θα θανατωθούν. Ο Pantalone απελπίζεται. Ο Pedrolino κλαίγοντας (από τα γέλια), φεύγει. Ο Pantalone παραμένει.³⁶² *Σε συνέχεια*
- Orazio** Απελπισμένος που δεν μπορεί να βρει την Isabella. Ο Pantalone του λέει πως τρελάθηκε, γιατί τον είδε να μπαίνει στο σπίτι της Flaminia αγκαλιά (μ' εκείνη) και πως αυτό δεν είναι το χειρότερο. Του λέει πως ο Flavio είναι νεκρός και πως η Δικαιοσύνη θα συλλάβει την Isabella και τον ίδιο. Ο Orazio είναι σε απόγνωση. *Σε συνέχεια*
- Franceschina** Κραυγάζοντας: «Τρέξτε, τρέξτε, εάν θέλετε να δείτε την τρελή». Τους οδηγεί όλους να πάνε προς το δρόμο.³⁶³
- Capitano** Λέει (στον Arlecchino) πως θέλει να σκοτώσει τον Orazio προτού φύγει για το Μιλάνο³⁶⁴
Arlecchino *Σε συνέχεια*
- Isabella** Σε κατάσταση τρέλας. Λέει στον Capitano πως τον γνωρίζει. Τον χαιρετά και του λέει πως τον έχει δει ανάμεσα στις 48 ουράνιες εικόνες³⁶⁵ να χορεύει την *Κανάρια*³⁶⁶ μαζί με τη

³⁶¹ Ο υπηρέτης, μονολογώντας στο κοινό, επιβεβαιώνει τις μαγικές ικανότητες του Gratiano, ενώ του δίνεται και η ευκαιρία για αυτοσχεδιασμό, αναλύοντας και κουτσομπολεύοντας περί του θέματος, καθώς και για το πώς θ' ανακοινώσει τα νέα στους γονείς του Flavio. Οι ανακοινώσεις-ενημερώσεις από υπηρέτες αποτελούν παράδοση της *Commedia dell' arte*, με τους zanni να προετοιμάζονται επί σκηνής με τον πιο κωμικό τρόπο.
- Andrews, (2008), σ. 236.

³⁶² Τα ψέματα των zanni στους ευκολόπιστους vecchi, αποτελούν ένα από τα κλασικά μοτίβα αυτοσχεδιασμού της *Commedia*, ψυχαγωγώντας το κοινό με την εξαπάτηση του αφέντη από τον δούλο, συνήθως εικόνα στην Αττική, αλλά και τη Ρωμαϊκή Κωμωδία. Γι' άλλη μια φορά ο Scala κάνει αναφορά στη Δικαιοσύνη (1η Ημέρα, 1η πράξη) με τον Pantalone να απελπίζεται στην ιδέα της θανατικής ποινής, σύμφωνα και με τους νόμους της Βενετίας, που θα επιβληθεί στην κόρη του. Συγκεκριμένα, η θανατική ποινή αφορούσε είτε αποκεφαλισμό είτε εκτέλεση.
-Ruggiero, Guido, 1978. «Law and Punishment in Early Renaissance Venice», στο *Journal and Criminal Law and Criminology*, V. 69, Is.2, Art. 8, Summer 1978, σ. 250.

(Βλ. Διαδικτυακή έκδοση περιοδικού από το Northwestern University:

<http://scholarlycommons.law.northwestern.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=6072&context=jclc>, όπως εμφανιζόταν στις 14/07/2017).

³⁶³ Κλασική αντίδραση υπηρέτριας που βλέπει το όλο γεγονός της τρέλας ως θέαμα και ψυχαγωγία. Την ίδια στιγμή, η σκηνή αυτή εξυπηρετεί σκηνικά, ώστε ν' απομακρυνθούν όλοι από τη σκηνή, για να εισέλθει στη συνέχεια ο Capitano με τον υπηρέτη του.

³⁶⁴ Από τις γνωστές εικόνες της Αυτοσχέδιας Κωμωδίας με τον Capitano να απειλεί σε πομπώδες ύφος, εξαπολύοντας απειλές και εξυμνώντας τον εαυτό του και τις στρατιωτικές του ικανότητες, όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται στο έργο του, *Le bravure del Capitano Spavento* ο Andreini (Βλ. Andreini, 1669).

³⁶⁵ Πιθανότατα ν' αναφέρεται στους 48 αστερισμούς του Πτολεμαίου, όπως καταγράφονται στο περίφημο σύγγραμμά του, *Μεγάλη Μαθηματική Σύntαξις*, θέμα ιδιαίτερα αγαπητό στους αναγεννησιακούς καλλιτέχνες. Χαρακτηριστικό είναι μάλιστα το παράδειγμα του ζωγράφου Giorgio Vasari, όπως αποτυπώνεται στους πίνακες, αλλά και το συγγραφικό του έργο.

- Cheney, Liana de Girolami, 2007. *Giorgio Vasari's Teachers: Sacred & Profane Art*, New York: Peter Lang, σσ. 53-60 και 102-105.

-Vasari, Giorgio, 1838. *Le opere di Giorgio Vasari pittore e architetto Aretino*, P. 2, V. 2, Firenze: David Passigli e Socj, σσ. 1114, 1115, 1127.

Σελήνη, ντυμένη στα πράσινα και άλλες ασυναρτησίες. Έπειτα, με το μπαστούνι της χτυπάει τον Caripano και τον Arlecchino που ξεφεύγουν κι εκείνη τους «παίρνει στο κατόπι».³⁶⁷

- Pantalone** Απελπισμένος. Φοβάται πως ο Oratio θα αυτοκτονήσει από απελπισία.³⁶⁸ Σε συνέχεια
- Graziano** (Εμφανίζεται) Με ένα δοχείο που περιέχει μια μυστική ένωση με ελλέβορο³⁶⁹ με το οποίο λέει πως θέλει να θεραπεύσει την Isabella στο λεπτό. Πως το έχει δοκιμάσει κατ' επανάληψη στα ψυχιατρεία του Μιλάνου.³⁷⁰ Σε συνέχεια
- Isabella** Έρχεται αργά –αργά και στέκεται ανάμεσα στον Pantalone και στον Gratiano λέγοντάς τους να ηρεμήσουν και να μην κάνουν φασαρία, γιατί ο Δίας θέλει να φτερινιστεί και ο Κρόνος να αεριστεί.³⁷¹ Έπειτα, συνεχίζοντας με άλλες ασυναρτησίες, τους ρωτά αν είδαν ποτέ τον Oratio να πολεμάει μόνος του κόντρα σε ολόκληρη την Τοσκάνη.³⁷² Σε συνέχεια
- Orazio** Καταφθάνει λέγοντας: «Είμαι εδώ, ψυχή μου» κι εκείνη αποκρινόμενη λέει: «Η ψυχή κατά τον Αριστοτέλη είναι ένα πνεύμα που εξαπλώνεται μέσω των βαρελιών με μοσχάτο από το

(βλ. Διαδικτυακή πλατφόρμα *The Internet Archive*: <https://archive.org/details/leoperedigiorgio01vasa>, όπως εμφανιζόταν στις 14/07/2017).

- Vasari, Giorgio, 1998. *The Lives of the Artists*, (trans.) Conaway-Bondanella J. and Bondanella P., Oxford: Oxford University Press, σσ. 315 και 563.

-Cheney, Liana, 2006. *The Homes of Giorgio Vasari*, New York: Peter Lang, σσ. 60-61.

³⁶⁶ *Ballava il Canario* (ή *canaria*). Σύμφωνα με τον Ισπανό λεξικογράφο Sebastián de Covarrubias, ήταν χορός των ιθαγενών των Κανάριων Νήσων, αρκετά αγαπητός στην Ισπανία από τον 16ο έως και τον 18ο αιώνα. Στην Ιταλία πιθανόν να έγινε γνωστός μετά το 1341, από τον Γενοβέζο θαλασσοπόρο Nicoloso da Recco, σύμφωνα και με το έργο *De Canaria et insulis reliquis ultra Ispaniam in Oceano noviter repertis*, που αποδίδεται στον Boccaccio. Η συσχέτιση του συγκεκριμένου χορού με τον Caripano από την «τρελή» Isabella, ίσως να έγινε σκόπιμα από τον Scala, προκαλώντας από τη μια το γέλιο των θεατών, καθώς ο χορός απαιτούσε χάρη, ελαφρότητα και δύναμη/ευφυΐα (*Bailar canario significava sapersi muovere con leggerezza, grazia e vigore*), ικανότητες που δεν κατείχε ο συγκεκριμένος τύπος, τονίζοντας από την άλλη την παραφροσύνη της Isabella επί σκηνής.

³⁶⁷ Η Isabella, μετά τον παραλληληρηματικό της μονόλογο στον Caripano με τα χορευτικά και τραγουδιστικά της στολίδια, χτυπάει τον Caripano και τον Arlecchino κι αρχίζει μια νέα σκηνή κινησιολογικού αυτοσχεδιασμού που θα συνεχιστεί κι εκτός σκηνής, παραχωρώντας τη σκηνή στους επόμενους χαρακτήρες-τύπους.

-Martínez, Hernández Marcos, 2001. «Boccaccio y su entorno en relación con las Islas Canarias», στο *Cuadernos de filología italiana*, Nº. Extra 8, σσ. 95-118.

(βλ. Διαδικτυακή πλατφόρμα *MusicaAntigua.com*: <http://www.musicaantigua.com/el-canario-una-de-las-danzas-mas-populares-del-xvi-al-xviii>, όπως εμφανιζόταν στις 14/07/2017).

³⁶⁸ Ο Pantalone στο συγκεκριμένο σενάριο, παρουσιάζεται ως ο κλασικός *pater famiglia* που νοιάζεται για την οικογένειά του και ουδεμία σχέση έχει με τον ερωτύλο γέρο του Pedante.

³⁶⁹ *Elleboro*. Επιστημονική ονομασία του *Veratrum album*, γνωστού και ως λευκού ελλέβορου που τα χρόνια εκείνα θεωρούσαν ότι είχε θεραπευτικές ιδιότητες. Σύμφωνα με νεότερες μελέτες, θεωρείται υπεύθυνο για τον θάνατο του Μ. Αλεξάνδρου.

- Schroff, Carlo von, 1874. *Trattato elementare di materia medica e terapeutica con applicazioni alla farmacopea del dottor Carlo von Schroff*, Napoli: Stamp. del Fibreno, σσ. 706-710.

-Διαδικτυακό άρθρο του Bob, Yirka, 2014. «*Toxicologists offer possible explanation for cause of Alexander the Great's death*» στη Διαδικτυακή πλατφόρμα *Phys.org*: <https://phys.org/news/2014-01-toxicologists-explanation-alexander-great-death.html>, όπως εμφανιζόταν στις 15/07/2017.

³⁷⁰ Ο Gratiano ειδικεύεται και στις ψυχιατρικές περιπτώσεις, εκπροσωπώντας τον *pansofus dottore* που με την ρητορική και σωματική του υπερβολή, προκαλεί το γέλιο.

³⁷¹ *Stranutare* και *tirar una coreggia*. Στο λεξικό του Florio μεταφράζονται ως *sneeze* και *let a guiding fart* αντίστοιχα.

-Florío, John, 1598, *A World of Wordes*, London: Edward Blount, σσ. 401 και 422.

(βλ. Διαδικτυακή έκδοση λεξικού: http://www.pbm.com/~lindahl/florio1598/florio_1598.pdf, όπως εμφανιζόταν στις 15/07/2017).

³⁷² Δεν γνωρίζουμε αν και κατά πόσο αυτό αποτελεί ειρωνικό σχόλιο στις υπερβολές του Caripano που αναφέρει πως τα βάζει με ολόκληρους στρατούς ή και πόλεις, ακόμη και με μυθικές ή διαβολικές μορφές.

-Andreini, (1669), σσ. 12, 14-15, 29-30, 44, 57-58, 65-66, 73-74, 94-95.

Μοντεφιάσκο.³⁷³ Για το λόγο αυτό έχουν δει το ουράνιο τόξο να κάνει κλύσμα³⁷⁴ στο νησί της Αγγλίας που δεν μπορούσε να ουρήσει,³⁷⁵ προσθέτοντας κι άλλες ασυναρτησίες.

Σε συνέχεια

Pedrolino Όλοι φωνάζοντας: «Πιάστε την τρελή, πιάστε την τρελή» και όλοι ορμούν καταπάνω της. Την πιάνουν και την δένουν.³⁷⁶ Ο Gratiano πιάνει αμέσως τη μυστική του συνταγή με

³⁷³ *Moscattello di Monte Fiascone*. Φημισμένο λευκό κρασί (Μοσχάτο) από την περιοχή Montefiascone της Ρώμης, γνωστό και ως «Est! Est!! Est!!!». Σύμφωνα με τον μύθο, ένας Επίσκοπος, λάτρης του κρασιού, λίγο πριν το ταξίδι του στη Ρώμη για τη στέψη του Ερρίκου V ως Αυτοκράτορα της Αγίας Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας από τον Πάπα Pasquale II (1111 μ.Χ.), ανέθεσε σ' έναν μοναχό να βρει τα πανδοχεία με το καλύτερο κρασί και να τα σημαδέψει, για να τα βρει ο ίδιος στη συνέχεια. Ο μοναχός, όταν δοκίμασε το συγκεκριμένο κρασί, ενθουσιάστηκε τόσο που έγραψε στην πόρτα του πανδοχείου τη συνθηματική φράση «Εδώ είναι, εδώ είναι, εδώ είναι!!!». Η ασυναρτησία επομένως της Isabella, σε συνάρτηση με τη φράση του Orazio «Εδώ είμαι», έρχεται ως λογοπαίγνιο από τον Scala, σε μια παράσταση αφιερωμένη σ' ένα αντίστοιχα σημαντικό γεγονός, το γάμο του Φερδινάνδου I των Μεδίκων, Μέγα Δούκα της Τοσκάνης με τη Χριστίνα της Λωρραίνης στα 1589.

- Cobbett, Paul James, 1830. *Journal of a tour in Italy: and also in part of France and Switzerland ... from October, 1828, to September, 1829 ...*, London: Mills, Jowett, and Mills, σσ. 161-164.

- Percy, Reuben, 1821. *The Percy Anecdotes: Original and Select*, V. 13, London: T. Boys, σ. 137.

-MacNeil, (1995), σσ. 195-215.

³⁷⁴ *Far un serviziale*

-Διαδικτυακό Λεξικό Treccani: http://www.treccani.it/vocabolario/serviziale_%28Sinonimi-e-Contrari%29, όπως εμφανιζόταν στις 24/07/2017.

- Giannetti Laura, Ruggiero Guido, 2003, *Five Comedies from the Italian Renaissance*, JHU Press, σ. 119, σημ. 10.

Η χρήση του κλύσματος ως θεραπευτικής αγωγής, ήταν ευρέως διαδεδομένη στην Ευρώπη ήδη από τον 15ο αιώνα, κυρίως στους αυλικούς και αριστοκρατικούς κύκλους (Λουδοβίκος ΙΑ, Λουδοβίκος ΙΓ, Λουδοβίκος ΙΔ κ.α), όπου θ' αγγίζει και τα όρια της υπερβολής με το γνωστό φαινόμενο της «κλυσμολατρίας». Φαινόμενο που θα εκμεταλλευθεί δραματουργικά και ο Μολιέρος στην κωμωδία του *Κατά φαντασίαν ασθενής* (1673) και αφορμή τον «Βασιλιά Ήλιο». Πιθανότατα μαζί με το άμεσο σχόλιο του Scala να ενυπάρχει κι ένα δεύτερο για τις «ιδιαίτερες σεξουαλικές ορέξεις» των Άγγλων, οι οποίοι με τη δικαιολογία διαφόρων ασθενειών, χρησιμοποιούσαν το κλύσμα για την προσωπική τους ικανοποίηση, γνωστή και ως «κλυσμοφιλία», πράξη καταδικαστέα και παράνομη έως και τον προηγούμενο αιώνα.

- Brockbank, William, 2003. *Ancient Therapeutic Arts: The Fitzpatrick Lectures Delivered in 1950 and 1951 at the Royal College of Physicians*, Butterworth-Heinemann, σ. 43.

- Belofsky, Nathan, 2013. *Strange Medicine: A Shocking History of Real Medical Practices Through the Ages: The Royal Flush*, New York: Penguin, κεφ. 3.

- Saunders, Ben, 2004. «Iago's Clyster: Purgation, Anality, and the Civilizing Process» στο *Shakespeare Quarterly*, Folger Shakespeare Library and G. Washington University, Vol. 55, No. 2, Summer 2004, σσ. 148-176.

- Adelman, Janet, 1997. «Iago's Alter Ego: Race as Projection in Othello» στο *Shakespeare Quarterly*, Folger Shakespeare Library and G. Washington University, Vol. 48, No. 2, Summer 1997, σσ. 125-144.

³⁷⁵ *All'Isola d'Inghilterra che non poteva pisciare*.

Μια ενδιαφέρουσα άποψη είναι κι αυτή της Marrarodi που ισχυρίζεται πως ο Scala σατιρίζει τη Βασίλισσα Ελισάβετ, η οποία σύμφωνα και με τα ιατρικά ντοκουμέντα της εποχής υπέφερε από νεφρίτιδα. Η χρήση «σκατολογικών», σεξουαλικών στοιχείων και άσεμνων κινήσεων, δεν αποτελεί βέβαια θεατρικό εύρημα του Scala, αλλά χρησιμοποιείται έντεχνα από τον Ιταλό *carosomico* μέσω των *Lazzi osceni e escatologici*. Πρωτοπόρος άλλωστε στη βωμολοχία επί σκηνής, υπήρξε ο Αριστοφάνης, ενώ στο ιταλικό θέατρο εμφανίζεται μέσα από το έργο του Pietro Aretino που θεωρείται από πολλούς και ο πατέρας της λογοτεχνικής πορνογραφίας. Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα αποτελεί η κωμωδία *Il Marescalco - Ο Ιπποτρόφος*, (1533), όπου εκτός των βωμολοχιών, η ιστορία περιστρέφεται και γύρω από την ομοφυλοφιλία, θέμα που σχολίασε δραματουργικά και ο Scala στον *Pedante*.

- Haggerty George, Zimmerman Bonnie, 2003. *Encyclopedia of Lesbian and Gay Histories and Cultures*, Garland Science, σ. 1349.

- Giannetti και Ruggiero, (2003), σσ. 118-123.

- Furdell-Lane, Elizabeth, 2001. *The Royal Doctors, 1485-1714: Medical Personnel at the Tudor and Stuart Courts*, University Rochester Press, σ. 68.

-Barasch, (2011), σ. 116.

-Carozza, (2006), σσ. 124-127 και 309.

- Franceschina** την οποία αλείφει όλα της τα αισθητήρια όργανα κι έπειτα την αναγκάζει να πει³⁷⁷
- Capitano** ένα λικέρ που έχει σ' ένα μικρό φιαλίδιο. Με αυτό, σιγά σιγά, εκείνη επηρεάζεται και επανέρχεται στον εαυτό της. Έχοντας επιστρέψει στα λογικά της, βλέπει τον Oratio και την ίδια στιγμή του υπενθυμίζει, με λίγα λόγια, όσα έχει κάνει για εκείνον, γκρινιάζοντας πως την έχει προδώσει κι εγκαταλείψει για μια άλλη γυναίκα. Ο Oratio παραδέχεται το λάθος και την αδυναμία του³⁷⁸ και ικετεύει να τον συγχωρήσει, λέγοντας πως θέλει να την παντρευτεί την ίδια στιγμή. Η Isabella πανευτυχής, ξεχνά καθετί περασμένο και τον δέχεται (για άνδρα της).³⁷⁹ Ο Pantalone ιδιαίτερα ικανοποιημένος. Σε συνέχεια
- Flavio** Με το χέρι του (δεμένο) στον λαιμό βλέπει την Isabella που τόσο ταπεινά ζητά συγχώρεση, λέγοντάς του πως τώρα ο Oratio της έχει υποσχεθεί γάμο.³⁸⁰ Ο Flavio ικανοποιημένος τους συγχωρεί. Έτσι, ο Oratio παντρεύεται την Isabella, ο Flavio την Flaminia, ο Pedrolino την Franceschina και ο Burattino την Ricciolina, και τελειώνει η κωμωδία της *Τρέλας της Isabella*.³⁸¹

Σχόλια για την 38η Ημέρα

Το συγκεκριμένο σενάριο ανήκει στα πιο καλοδοουλεμένα του Scala και σύμφωνα με τον Πούχνερ αποτελεί [...] παράδειγμα της έντεχνης δραματουργικής επεξεργασίας, όπου αυξάνεται η ψυχολογική τεκμηρίωση των πράξεων και η πιθανοφάνεια των γεγονότων[...]³⁸² στο πλαίσιο της προσπάθειας τόσο του ίδιου, όσο και των Andreini, αλλά και άλλων ηθοποιών της εποχής ν' απομακρύνουν την αυτοσχέδια κωμωδία από τις λεκτικές και κινησιολογικές αισχροτήτες των πρώτων χρόνων. Ήδη από την υπόθεση που είναι κατά πολύ περισσότερο εκτενής, ο Scala μας προϊδεάζει για την εξίσου εκτενή πλοκή του σεναρίου, αλλά και της διαφοροποιημένης προσέγγισής του, όπως επαληθεύεται άλλωστε στην πορεία της δράσης, τόσο από τους χαρακτήρες και τις ψυχολογικές σκιαγραφήσεις τους, όσο και από τις καταστάσεις στις οποίες εμπλέκονται και αλληλεπιδρούν.

Η ερωτομανία³⁸³ αποτελούσε ένα από τα πιο δημοφιλή θέματα της λογοτεχνίας και της θεατρικής σκηνής της εποχής του Scala, δίνοντας πρόσφορο έδαφος για αναλύσεις και αναπαραστάσεις ιδιαιτεροτήτων

³⁷⁶ Η όλη σκηνή λειτουργεί ως κρεσέντο και δραματουργική κορύφωση, με έντονη κινησιολογική και λεκτική σκηνική παρουσία όλων των τύπων-χαρακτήρων του σεναρίου, προκαλώντας σκηνικό πανδαιμόνιο και επιβεβαιώνοντας την μουσική καταγωγή της Αυτοσχέδιας Κωμωδίας.

³⁷⁷ *Fa (fare) bere (beverre)*: Η χρήση της ρηματικής φράσης *fa bere* υποδηλώνει πως η Isabella βρίσκεται ακόμη σε μανία και ο Gratiano της επιβάλλει τη φαρμακευτική του αγωγή. Η θεραπεία του Gratiano καλύπτει εξ ολοκλήρου την «τρελή», εσωτερικά και εξωτερικά, ώστε να την θεραπεύσει ψυχικά και σωματικά αντίστοιχα.

³⁷⁸ *Confessa l'error suo et il suo mancamento*. Ο Scala με τον όρο *mancamento* πιθανόν ν' αναφέρεται στην αδυναμία των ανδρών για το γυναικείο φύλο και τις εξωσυζυγικές σχέσεις, παρά τις έντονες απαγορεύσεις της Εκκλησίας. Θέματα ιδιαίτερα αγαπητά στους θιάσους της commedia και στο κοινό της, τα οποία προκαλούσαν άφθονο γέλιο, καθώς λειτουργούσαν ως καθρέφτης της ιταλικής κοινωνίας της εποχής.

-Brown, C. Judith, 2014β. *Gender and Society in Renaissance Italy*, New York: Routledge, σσ.41, 54, 152 και 154.

³⁷⁹ Πολύ γρήγορα επανέρχεται η ψυχική ισορροπία της μανιακής ηρωίδας, αλλά και η ερωτική ισορροπία του ζεύγους, ενώ ταυτόχρονα επισπεύδεται και η λύση της πλοκής.

³⁸⁰ *L'ha sposata di fede*. Η λέξη *fede* στα ιταλικά σημαίνει και το δαχτυλίδι του γάμου, το γνωστό αμανάτι στην Κρήτη -Ajmar-Wollheim, Marta, 2017. «"The spirit is ready, but the flesh is tired": Erotic objects and marriage in early modern Italy» στο *Erotic Cultures of Renaissance Italy*, (ed.) Sara F. Matthews-Grieco), New York: Routledge, σ. 153.

³⁸¹ Το σενάριο τελειώνει με τέσσερις γάμους, δύο στην άρχουσα τάξη και άλλους δύο στους zanni κι επανέρχεται με τον τρόπο αυτό η ισορροπία σε κοινωνικό επίπεδο.

³⁸²-Πούχνερ, (2016), σ. 31.

ιατρικών περιπτώσεων που παλαιότερα αποδίδονταν σε δαιμονικές ή θεικές αιτίες, με έντονες σωματικές και ψυχολογικές διαστάσεις. Η σκηνική απόδοση επομένως της τρέλας θα πρέπει να γίνει μ' έναν απολύτως κατανοητό στο κοινό κινησιολογικά και λεκτικά τρόπο, στόχο που σύμφωνα με τα γραφόμενα του Pavoni η Isabella πέτυχε επί σκηνής και ο Scala επί χάρτου, καθώς οι αυτοσχεδιαστικές παραληρηματικές σκηνές της ηρωίδας έχουν μια καλοδουλεμένη σεναριακή βάση να στηριχθούν, επιβεβαιώνοντας για άλλη μια φορά τη διαφοροποιημένη δραματική ματιά του Scala.

Ακόμη και η σκηνή με την Isabella να ξεσκίζει τα ρούχα της και να ορμάει αφηνιασμένη στους δρόμους, διαφοροποιείται από αντίστοιχες σκηνές των προκατόχων της εταίρων (cortigiane), έχοντας μία πολύ ισχυρή αιτιολογική βάση που διευκολύνει σε μεγάλο βαθμό την σκηνική παρουσία της ηρωίδας. Παρουσία που υποστηρίζεται και λεκτικά με τους παραληρηματικούς και γεμάτους «σκατολογικά» στοιχεία μονολόγους που όχι μόνο δεν σοκάρουν, αλλά τουναντίον προκαλούν γέλιο. Η εικόνα της τρελής Isabella, ολοκληρώνεται σύμφωνα και με τις υποδείξεις του Scala από συγκεκριμένα ρούχα που αποδίδουν την ψυχοσυναισθηματική κατάσταση του χαρακτήρα (πράξη 2η και 3η), δίνοντας αφορμή στην Franceschina να διαλαλεί την αφηνιασμένη innamorata ως ένα νέο είδος ψυχαγωγίας και θεάματος, δημιουργώντας στους αναγνώστες-θεατές την αίσθηση του «θεάτρου εν θεάτρω».

Γνωρίζουμε πως το εν λόγω σενάριο είχε παρουσιαστεί με τον ίδιο τίτλο και την ίδια πρωταγωνίστρια, αλλά με αρκετές διαφοροποιήσεις,³⁸⁴ στους γάμους του Μέγα Δούκα Ferdinando των Μεδίκων και της Cristine της Λωρραίνης το 1589 στη Φλωρεντία. Σύμφωνα μάλιστα και με τη γραπτή μαρτυρία του Giuseppe Pavoni,³⁸⁵ ενός προσκεκλημένου που παρακολούθησε την ομώνυμη παράσταση, μεγάλο μερίδιο της επιτυχίας ανήκε στην πρωταγωνίστρια Isabella Andreini την οποία κι εκθειάζει στο ημερολόγιό του για την σκηνική της απόδοση και τις άψογα προετοιμασμένες λεκτικά και κινησιολογικά σκηνές της τρέλας.³⁸⁶ Η λεπτομερής εξιστόρηση της υπόθεσης από τον Pavoni επιβεβαιώνει μεγάλες διαφοροποιήσεις μεταξύ των δύο σεναρίων τόσο στη θεματική και στους τύπους, όσο και σε λεκτικό επίπεδο. Το γιατί έπρεπε να

³⁸³ -Roussau, George, 1999. «No Sex Please Were American Erotophobia Liberation and Cultural History» στο *Cultural History After Foucault*, (ed.) Neubauer John, New York: Aldine de Gruyter, σσ. 3- 10.

³⁸⁴ Η ιστορία διαδραματίζεται στην Πάδοβα όπου η μοναχοκόρη του Pantalone, Isabella αγαπάει τον ευγενή νέο Fileno και θέλει να τον παντρευτεί. Όταν ο νέος ζητά το χέρι της, από τον πατέρα της, εκείνος αρνείται με πρόφαση την ηλικία. Οι δύο νέοι κανονίζουν κρυφή συνάντηση με σκοπό να φύγουν από την πόλη. Όλα όμως ανατρέπονται, όταν ένας μαθητής ονόματι Flavio (τον εν λόγω τύπο υποδύθηκε ο Scala) που είναι κρυφά ερωτευμένος με την Isabella, κρυφακούει τους ερωτευμένους και παρουσιάζεται στο ραντεβού μεταμφιεσμένος ως Fileno. Εξαπατά την Isabella που φεύγει μαζί του, ενώ ο αγαπημένος της τρελαίνεται τη στιγμή που συνειδητοποιεί πως έχει εξαφανιστεί μαζί του. Αντίστοιχα και η Isabella, όταν αντιλαμβάνεται πως έχει φύγει μ' έναν απατεώνα, έχοντας χάσει και την τιμή της, αρχίζει να τριγυρνάει στους δρόμους, παραληρώντας σε διάφορες γλώσσες, τραγουδώντας διάφορα γαλλικά τραγούδια και μιμούμενη όλους τους τύπους που συναντά.

-Pavoni, Giuseppe, 1589. *Diario descritto da Giuseppe Pavoni*, Bologna:Stamperia di Giouanni Rossi, σ.σ. 43-47 (Βλ. Διαδικτυακή βιβλιοθήκη πανεπιστημίου Yale: <https://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/4142971>, όπως εμφανιζόταν στις 25/07/2017).

-MacNeil,(2003), σσ. 32-33 και 46-76.

-Andrews, (2008), σσ. 236-238.

³⁸⁵ Για βιογραφικά στοιχεία του Pavoni βλ. Luca Rivali, 2014. «Dizionario Biografico degli Italiani», Vol. 81 στην επίσημη ιστοσελίδα του Istituto Giovanni Treccani [http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-pavoni_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-pavoni_(Dizionario-Biografico)), όπως εμφανιζόταν στις 25/07/2017.

-Marroti, Ferruccio, 1976. *Introduction to Flaminio Scala's Il Teatro delle Favole rappresentative*, 2 vols, Ferruccio Marroti, v 1, Milano, σσ. lxxiii-lxxv.

³⁸⁶-Pavoni, (1589), σσ. 43- 47.

-Clubb, (1989), σσ. 263-64.

-Tempera, Mariangela, 2011. «Shakespearean Outdoings: Titus Andronicus and Italian Renaissance Tragedy» στο *Shakespeare and Renaissance Literary Theories. Anglo-Italian Transactions*, (ed.) Michele Marrapodi, Ch. 4, U.K.: Ashgate Publishing Limited, σσ. 80-81.

-MacNeil Anne, (2003), σσ. 56-63.

διαφοροποιηθεί το σενάριο της συλλογής από την ομότιτλη παράσταση παραμένει ακόμη αδιευκρίνιστο και επιδέχεται πολλές αιτιολογήσεις. Όπως αναφέραμε και παραπάνω, μπορεί ο Scala να βασίστηκε στο σενάριο της παράστασης των Gelosi που ο ίδιος ήταν carocomico, οπότε και να έπρεπε κάπως να το μεταλλάξει, για να μπορέσει να το συμπεριλάβει στη συλλογή χωρίς προβλήματα με τον ή τους δημιουργούς του. Μια άλλη εξήγηση θα μπορούσε να είναι ότι ο Scala, διατηρώντας το βασικό σκελετό της ιστορίας παράλλαξε τα επιμέρους στοιχεία εμπλουτίζοντας το υλικό του ή διορθώνοντας κάποια σημεία που δεν του άρεσαν στην παράσταση. Τέλος, μια άλλη αιτία για την μετατροπή του αρχικού σεναρίου θα μπορούσε να είναι το γεγονός ότι δεν ήταν ο μοναδικός δημιουργός, οπότε και κράτησε μονάχα τα δικά του κομμάτια.

Όποιος κι αν ήταν πάντως ο λόγος, η παράσταση δέχθηκε διθυραμβικά σχόλια με μια Isabella να παραλογίζεται σε διάφορες γλώσσες, ακόμη και στα ελληνικά³⁸⁷ και να εντυπωσιάζει με τη σκηνική της παρουσία, κερδίζοντας πάνω απ' όλα τον θαυμασμό της γαλλίδας πριγκίπισσας με τα chansons³⁸⁸ και τα χορευτικά της. Την ίδια στιγμή, μιμούμενη τις φωνές των υπολοίπων τύπων της παράστασης, η Andreini προκάλεσε αίσθηση με την ερμαφροδισιακή³⁸⁹ ερμηνεία της και την τραγικωμική της παρουσία, αποκαλύπτοντας ταυτόχρονα το πολυδιάστατο υποκριτικό ταλέντο και την πολύπλευρη μόρφωσή της, όπως άλλωστε θα σχολιάσει έκθαμβος ο Pavoni

Mentre durerà il mondo, sempre sarà lodata la sua bella eloquenza, e valore!

*Για όσο υπάρχει ο κόσμος, η όμορφη ευγλωττία και η αξία της, θα επαινείται!*³⁹⁰

³⁸⁷ *Greghesco* ή *grechesco*. Τα ελληνικά δηλαδή που μιλούσαν οι Έλληνες της Βενετίας και χρησιμοποιούσαν αρκετοί θίασοι της Αυτοσχέδιας Ιταλικής Κωμωδίας και τα οποία διέφεραν αρκετά από την κοινή ελληνική της εποχής και την αρχαία ελληνική. Η *greghesco* ήταν γνωστή στους Βενετούς πολίτες, λόγω της ισχυρής ελληνικής κοινότητας της Βενετίας και χρησιμοποιήθηκε ευρέως σε αρκετά έργα της *Commedia Erudita*, πολλά από τα οποία αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης για τους επαγγελματίες ηθοποιούς της *Commedia dell'arte*. Οπότε ενδεχομένως, η Isabella Andreini να είχε γνώση της ιδιότυπης αυτής ελληνικής γλώσσας ή να βασίστηκε σε κάποια έργα της Λόγιας Κωμωδίας και να δανείστηκε απ' αυτά φράσεις για τους μονολόγους της τρέλας της. Τα παραπάνω υποστηρίζουν αρκετοί μελετητές της Αυτοσχέδιας Κωμωδίας και του Scala, όπως ο Berruto, ο Cortelazzo, ο Vescovo και ο Henke.

- Jaffe-Berg, Erith, (2016), σ. 8.

- Berruto, Gaetano, 2001. «Italienisch» στο *Sociolinguistica - International Yearbook of European Sociolinguistics/ Internationales Jahrbuch für europäische Soziolinguistik, January 2001*, σ. 9.

(βλ. Διαδικτυακή πλατφόρμα ResearchGate GmbH: <https://www.researchgate.net/publication/291215608>, όπως εμφανιζόταν στις 27/07/2017).

- Cortelazzo, Manlio, 2004. «Introduzione del Greghesco nel Teatro Veneziano e il suo Tramonto» στο *La Commedia dell'arte nella sua dimensione europea*, vol. 4, (ed.) Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Postbizantini di Venezia - ACRINET, Venezia: Prisma, σσ. 21-26.

-Vescovo, Piermario, 2004. «La Commedia delle lingue sulla scena Veneziana del secondo cinquecento» στο *Gli Akriti d'Europa: La Commedia dell'arte nella sua dimensione europea*, vol. 4, (ed.) Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Postbizantini di Venezia - ACRINET, Venezia: Prisma, σσ. 27-39.

(βλ. Διαδικτυακή πλατφόρμα ACRINET - European Acritic Heritage Network: <http://www.prismanet.gr/acrinet/en/publications.shtml> και Διαδικτυακή έκδοση *Gli Akriti d'Europa* http://www.prismanet.gr/acrinet/files/ACRINET_IT.pdf, όπως εμφανιζόταν στις 27/07/2017).

-Henke, (2002), σσ. 104 και 166.

³⁸⁸ Γαλλικά τραγούδια με μεσαιωνικές ρίζες. Σύμφωνα μάλιστα με τον Ferrone, οι γυναίκες ηθοποιοί της Αυτοσχέδιας Κωμωδίας, απαγγέλλαν ή τραγουδούσαν εύγλωττα και με ευφράδεια θρήνους και συμμετείχαν σε πνευματώδεις διαλόγους τόσο αβίαστα και αυτοσχέδια, προκαλώντας τον φθόνο ακόμη και των λογίων.

- Pavoni, (1589), σ. 46.

-Ferrone, Siro, 1985. *Introduction, Commedia dell'Arte*, V 2, ED.Ferone S., v1, Milano, σσ. 13-18.

- MacNeil, (1995), σ. 47.

³⁸⁹ Ένεκα αυτής της ικανότητας, η Isabella υποδύθηκε τον ήρωα Aminta στο ομώνυμο έργο του Torquato Tasso.

-Robin, Larsen, Levin, (2007), σσ. 9 – 10.

³⁹⁰ -Pavoni, (1589), σ. 46.

-MacNeil, (1995), σσ. 198-199.

εκφράζοντας συνάμα και τους θεατές της παράστασης που δεν σταμάτησαν ν' αναφέρονται και να εκθειάζουν τη *virtù* (αρετή) και το *valore* (θάρρος) της.³⁹¹

Οι παραπάνω διαφοροποιήσεις θα μπορούσαν να γίνουν κατανοητές, αν λάβει κάποιος υπόψη το γεγονός ότι η Isabella Andreini ξεπέρασε υποκριτικά και αυτοσχεδιαστικά ακόμη και τον ίδιο της τον εαυτό, καθώς είχε ν' ανταγωνιστεί την επιτυχημένη σκηνική παρουσία της αντιπάλου της, Vittoria Piisimi, στην κωμωδία *La cingana* (Η τσιγγάνα),³⁹² παράσταση που προηγήθηκε της δικής της στις γαμήλιες εορταστικές εκδηλώσεις του βασιλικού ζεύγους.

Σε αντίθεση με την παράσταση, η Isabella στη συλλογή του Scala, όπως αναφέρει η MacNeil, δεν είναι παρά η μετα-θεατρική της εικόνα, αρκετά περιορισμένη κινησιολογικά, αλλά σαφώς καλύτερα σκιαγραφημένη σε ψυχολογικό επίπεδο,³⁹³ σε άλλη μια προσπάθεια του Scala να προσδώσει στην αυτοσχέδια κωμωδία μια ψυχολογίζουσα δραματουργία που αιτιολογεί πράξεις και τροπές της δράσης. Άξιο αναφοράς στις σκηνές παραφροσύνης της Isabella, είναι η ύπαρξη μονολόγων σε ευθύ λόγο που ξεφεύγουν από τις απλές φράσεις των σεναρίων της Αυτοσχέδιας Κωμωδίας, ενισχύοντας την εικόνα μιας πιο λογοτεχνικής μορφής του σεναρίου.

Από την προϊστορία ήδη, ένα ατυχές γεγονός θα πυροδοτήσει μια σειρά γεγονότων που με τη σειρά τους θα επιφέρουν πολλαπλές συνέπειες στους ήρωες της ιστορίας, μια αλυσίδα αιτίων και αιτιατών που οδηγούν κλιμακωτά στην κορύφωση με την απόλυτη παραφροσύνη της Isabella και στη λύση του έργου με την επαναφορά της ηρωίδας στα λογικά της, μετά από συνεχείς ανατροπές.

Η ομηρία του Oratio έχει ως συνέπειες τον εγκλεισμό της Flaminia στο μοναστήρι, τη γνωριμία του με την Isabella και τον παθιασμένο έρωτά της για εκείνον που θ' αποτελέσει και την αιτία για να εγκαταλείψει τον άνδρα και το παιδί της. Η φυγή τους κατά συνέπεια, θα εξοργίσει τον άντρα της ηρωίδας ο οποίος και θα τους καταδιώξει, με κατάληξη τον θάνατο του γιου τους και το δικό του από την Isabella, όταν εκείνη νιώσει ότι απειλείται. Η φυγή της με τον χριστιανό Oratio στη συνέχεια, επιβάλλει τον εκχριστιανισμό της ηρωίδας, προκειμένου να τον παντρευτεί και να γίνει αποδεκτή στην πατρίδα του. Ο Oratio από την άλλη, θα πρέπει να εκπληρώσει την υπόσχεση γάμου στην Isabella τη στιγμή που η συνάντησή με τη Flaminia αναζωπυρώνει τον έρωτά του για εκείνην.

Η επιλογή να επιστρέψει στη Flaminia τον οδηγεί στην αποκάλυψη των πραγματικών του συναισθημάτων και στην απόφαση να αφήσει ή ακόμη και να δηλητηριάσει την Isabella. Αποκάλυψη που θα οδηγήσει την τελευταία στην τρέλα, γεγονός που με τη σειρά του θα επιφέρει τη μεταστροφή στη βούληση του Oratio, την παρέμβαση του Gratiano για τη θεραπεία του Flavio, τον οποίο η Isabella έχει τραυματίσει σε μια κρίση οργής, την επαναφορά της ίδιας στα λογικά της, την άφεση αμαρτιών του «ψυχολογικά αντιφατικού» Oratio, σύμφωνα με τα πλατωνικά πρότυπα και το αίσιο τέλος της ιστορίας με διπλούς γάμους.

³⁹¹ -Pavoni, (1589), σ. 46.

- Scott, Virginia, 2010. *Women on the Stage in Early Modern France: 1540–1750*, Cambridge: Cambridge University Press, σσ. 94-97.

³⁹² Αρκετοί μελετητές του Caravaggio θεωρούν πως ο πίνακάς του, *Buona ventura* (Η μάντισσα, 1594-1595), είναι εμπνευσμένος από την τσιγγάνα που υποδύθηκε η Vittoria Piisimi το 1589, παράσταση την οποία είχε παρακολουθήσει ο Cardinal del Monte, πάτρινας του ζωγράφου. Επομένως, δεν είναι διόλου απίθανο ο Caravaggio να πληροφορήθηκε τα σχετικά με την παράσταση και την ηθοποιό από εκείνον. Είναι γνωστό επίσης, το ενδιαφέρον που έτρεφε ο ζωγράφος για την *Commedia dell' arte*, όπως άλλωστε μαρτυρούν και αρκετοί πίνακές του.

- Graham-Dixon, Andrew, 2011. *Caravaggio: A Life Sacred and Profane*, Penguin UK, σσ. xii-xiv.

- Metropolitan Museum of Art-New York (Συλλογικό), 1985. *The Age of Caravaggio*, Italy: Metropolitan Museum of Art (New York, N.Y.), σσ. 215-220.

- Thomas, Troy, 2016. *Caravaggio and the Creation of Modernity*, London: Reaktion Books, σσ. 47-48.

³⁹³ -MacNeil, Anne E., 2015. «Celestial Sirens of the *Commedia dell'arte* Stage» στο *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*, (eds.) Chaffee J., Crick O., New York: Routledge, σσ. 251-253.

Το μοτίβο δε της παράνοιας της Isabella, όπως υποστηρίζει και ο Henke, φτάνει κυριολεκτικά σε οριακό σημείο, όταν η ηρωίδα ξεσκίζοντας με μανία τα ρούχα της, ξεχύνεται στους δρόμους (πράξη 2η), σε μια σκηνή αρκετά τολμηρή για τα δεδομένα της εποχής που αγγίζει τα όρια του «στριπτιζ» και μια ηρωίδα που συμπεριφέρεται όπως μια «κοινή» γυναίκα, μια cortegiana του δρόμου, τόσο σε οπτικό επίπεδο, όσο και σε επίπεδο ήθους, με βωμολοχίες και σκατολογικές φράσεις (πράξη 3η), ώστε να

[...] αμαρτάνει τόσο σε σεξουαλικό, όσο και κοινωνικό επίπεδο.[...] ³⁹⁴

παραπέμποντας τους αναγνώστες της συλλογής στην αντίστοιχη σκηνή τρέλας της Ophelia του Shakespeare. ³⁹⁵

Δεν γνωρίζουμε κατά πόσο η παράσταση του 1589 περιελάμβανε προκλητικές σκηνές με άσεμνες εκφράσεις ή χειρονομίες μιας και δόθηκε προς τιμή του νιόπαντρου βασιλικού ζεύγους, παρουσία πλήθους ευγενών και άλλων εστεμμένων και με πρωταγωνίστρια μία από τις πιο ενάρτετες και σεβαστές εκπροσώπους του γυναικείου φύλου. Το σίγουρο πάντως είναι, ότι δεν γίνεται καμία άμεση αναφορά από τον Ραυονί, ο οποίος μαζί με τη σκηνική παρουσία της Andreini, συνεχώς τονίζει κι εξυμνεί την αρετή και το ήθος της. ³⁹⁶

Σύμφωνα με τον θεατρολόγο Hulfeld, το σενάριο του Scala παρουσιάζει αρκετές ομοιότητες με το ιταλικό παραμύθι της Rosella στο *Pentamerone* του Giambattista Basile, θεωρώντας πως ο carocomico χρησιμοποίησε για το σενάριό του την εν λόγω ιστορία, απομακρύνοντας τα όποια μαγικά στοιχεία. ³⁹⁷ Από την άποψη αυτή διαφοροποιείται ο Πούχνερ πιστεύοντας πως το σενάριο του Scala θυμίζει αρκετά το κρητικό παραμύθι της *Ξεχασμένης Νύφης* που στην πορεία δραματοποιήθηκε σε κωμωδία γνωστή και ως *Φιορεντίνος και Ντολτσέτα* και σώζεται στην προφορική παράδοση. ³⁹⁸ Η κρητική εκδοχή του παραμυθιού (μία από τις 81 ελληνικές παραλλαγές) σύμφωνα με τον Πούχνερ, πρέπει να βασίστηκε στη novella *La sposa dimenticata* από το έπος *Libro d'Arme i d'amore nomato* Mambriano του Francesco Cieco da Ferrara (canto XXI.31 – XXIII.6) που έχει γραφτεί μετά το 1490 κι εκδόθηκε στη Ferrara το 1509 γνωρίζοντας τεράστια επιτυχία. ³⁹⁹ Οπότε, είναι πολύ πιθανόν ο Scala να βασίστηκε στην ίδια ακριβώς ιστορία με το κρητικό παραμύθι, επιβεβαιώνοντας γι' άλλη μια φορά την κοινή πορεία δημιουργών και λαών. ⁴⁰⁰

³⁹⁴ -Henke, (2002), σ. 102.

³⁹⁵ -Andrews, (2008), σσ. 234-235.

- Barasch, K. Frances, 2011. «Hamlet versus Commedia dell'Arte» στο Shakespeare and Renaissance Literary Theories. Anglo-Italian Transactions, (ed.) Michele Marrapodi, Ch. 6, U.K.: Ashgate Publishing Limited, σσ. 115-117.

- Brown Allen, (2016), σ. 128.

-Henke, (2002), σ. 102.

³⁹⁶ -Scott, (2010), σ. 95

³⁹⁷ -Hulfeld, Stefan, 2014. *Scenari più scelti d'istrioni: Teil 1*, Wien: V&R unipress GmbH, σσ. 74-78.

³⁹⁸ Το κεντρικό θέμα του παραμυθιού είναι η λήθη ενός βασιλόπουλου μετά την κατάρα του πατέρα της αγαπημένης του. Αναφορά στο δραματικό έργο και τις ιταλικές του καταβολές γίνεται και από τον Γερμανό Georg Meyer στο περιοδικό *Αιών* στα 1883.

-Πούχνερ, Βάλτερ, 2011. Παραμυθολογικές μελέτες Α'. *Η ξεχασμένη νύφη. Από την ιταλική Αναγέννηση στο ελληνικό λαϊκό παραμύθι*, Αθήνα: Αρμός.

- Meyer, Georg Hermann von, 1883. «Περιοδικό της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδας» στο *Αιών*, 2, 26/08/1883 (βλ. Ψηφιακές Συλλογές ΑΠΘ, Ψηφιοθήκη <http://digital.lib.auth.gr/record/82520?ln=el>, όπως εμφανιζόταν στις 27/07/2017)

- Πούχνερ, (2014), σ. 275.

³⁹⁹ Τα έμμετρα αποσπασματικά μέρη που έχουν διασωθεί, πιθανότατα ν' αποτελούν μέρη από ένα άλλο αποσπασματικό έργο του Κρητικού ποιητή Γεώργιου Χορτάση, το οποίο ενδεχομένως και να παραστάθηκε στον Χάνδακα. Άποψη την οποία στηρίζει ο ακαδημαϊκός Günther Steffen Henrich και στην οποία κατέληξε με τη μέθοδο της «κρυπτοσφραγίδας», όπως εισηγήθηκε στο Ε' Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών.

-Henrich, Günther Steffen, 2015. «Ακόμα ένα αποσπασματικό έργο του Γ. Χορτάση: Η Ξεχασμένη Νύφη» στα *Πρακτικά του Ε' Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτωβρίου 2014*, Τόμος Γ', Αθήνα: Ε.Ε.Ν.Σ., σ.σ. 765-784. (βλ. Διαδικτυακή πλατφόρμα της Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών – EENS: http://www.eens.org/EENS_congresses/2014/books/5_TOMOI.pdf, όπως εμφανιζόταν στις 29/08/2017).

⁴⁰⁰ Πούχνερ, (2016), σσ. 49-50.

ΚΑΤΑΚΛΕΙΔΑ

Η εξέλιξη της Commedia dell'arte υπήρξε ραγδαία και ο ρόλος της πρωταγωνιστικός στα επερχόμενα θεατρικά δρώμενα, με ηθοποιούς που κατάφεραν ν' «ανεβάσουν» την Αυτοσχέδια Κωμωδία από τους δρόμους και τις πλατείες στις πιο γνωστές θεατρικές σκηνές και ηγεμονικές αυλές της Ευρώπης. Ανάμεσά τους και ο Flaminio Scala που επεδίωξε με τη θεατρική του πορεία και τη συλλογή του *Il Teatro delle Favole Rappresentative: ovvero La ricreatione comica, boscareccia, e tragica : divisa in cinquante Giornate* να εγχαράξει στη θεατρική μνήμη τις εμπειρίες του από σκηνής ως carosomico-ηθοποιός και να δώσει μια άλλη δραματουργική και σκηνική δυναμική κι αξία στο θεατρικό είδος που υπηρέτησε πιστά όλα αυτά τα χρόνια.

Με καλοδουλεμένα σενάρια και τύπους-ήρωες που βασίζονται, σύμφωνα με τον Cuppone, σε «ενέργειες» (*azioni*), όπου η κάθε δράση δεν είναι απλά μια «χειρονομία» (*gesto*), αλλά μια συμβατική αφηγηματική ενότητα (*unità narrativa Convenzionale*) στην οποία διασταυρώνονται και συσχετίζονται γεγονότα και πρόσωπα με αιτιώδη συνάφεια και αιτιακή διαδοχή, ο Scala οδηγεί την Αυτοσχέδια Λαϊκή Κωμωδία σε μια νέα «δραματουργία δράσης» (*drammaturgia di azioni*), οραματιζόμενος συνάμα, σύμφωνα και με την άποψη του ακαδημαϊκού Ferone, έναν θεατρικό οργανισμό συνόλου, υπεράνω οποιωνδήποτε βεντετισμών και μικροσυμφερόντων.⁴⁰¹

Παρά τις φιλόδοξες προθέσεις του όμως, η παρακαταθήκη του, γνωστή σε λίγους έως και σήμερα, περιμένει να ολοκληρώσει το σκοπό της παρέχοντας πολύτιμο θεατρικό υλικό για την Commedia dell'Arte και την εποχή της και αποτελώντας αντικείμενο περαιτέρω μελέτης κι έρευνας για τους θεατρικούς και ακαδημαϊκούς κύκλους αντίστοιχα.

⁴⁰¹ -Cuppone, (2001), σσ. 128-129.

-Kerr, (2004), σσ. 105-106.

- Duchartre, (2012), σσ. 51 και 88.

-Henke, (2002), σ. 186.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΒΑΣΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Scala Flaminio, 1611, *Il teatro delle favole rappresentative: ovvero La ricreatione comica, boscareccia, e tragica : divisa in cinquante Giornate*, Venetia: Pulciani
https://books.google.gr/books?id=fsyC_kG06C8C&dq=FLAMINIO%20SCALA%20il%20commedia%20delle%20favole%20scala%20DOWNLOAD&hl=el&pg=PR6#v=onepage&q&f=false
- Andrews, Richard, 2008. *The Commedia dell'arte of Flaminio Scala: A Translation and Analysis of 30 Scenarios*, Lanham MD: Scarecrow Press
- Angelini, Franca, 1986. «La pazzia di Isabella» στο *Letteraturaitaliana: Teatri moderni*, (ed. Alberto Asor Rosa), Turin: Einaudi, 1986, vol. vi
- Cappelletti, Salvatore, 2008. «Flaminio Scala (27 September 1552-9 December 1624)» στο *Seventeenth-Century Italian Poets and Dramatists. Dictionary of Literary Biography*, V. 339, (ed. Mancini A.N. και Pierce G. P.), Detroit: Gale Cengage Learning
- Fitzpatrick, Timothy, 1989. «Flaminio Scala's Prototypal Scenarios: Segmenting the Text/Performance», στο *The Science of Buffoonery: Theory and History of the Commedia dell'Arte*, (ed.) Domenico Pietropaolo, Toronto: Doverhouse Editions Inc.
- MacNeil, Anne, 1995. «The Divine Madness of Isabella Andreini» στο *Journal of the Royal Musical Association*, Taylor & Francis, Ltd., Vol. 120, No. 2 (1995)
- Scala, Flaminio, 1976. *Il Teatro delle Favole Rappresentative*, (ed., trans.) Marotti, Ferruccio, Milano: Il Polifilo
- Scala, Flaminio, 1996. *Scenarios of the Commedia dell'Arte: Flaminio Scala's Il Teatro delle Favole Rappresentative*, (trans. and ed.) Salerno F. Henry, (frwrd) Kenneth McKee, New York: Limelight Editions
- Schmitt, Crohn, Natalie, 2014. *Befriending the Commedia dell' arte of Flaminio Scala: The Comic Scenarios*, Toronto: University of Toronto Press
- Violi, Unicio J., 1969. «Reviewed Work: Scenarios of the Commedia dell' Arte: Flaminio Scala's Il Teatro delle favole rappresentative by Henry F. Salerno» στο *Italica*, Vol. 46, No. 2 (Summer, 1969), American Association of Teachers of Italian

ΞΕΝΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΓΙΑ FLAMINIO SCALA – COMMEDIA DELL'ARTE

- Alberti, Carmelo (ed.), 1996. *Gli scenari Correr. La Commedia dell'arte a Venezia*, Roma: Bulzoni
- Andreini, Francesco, 1669. *Le bravure del Capitano Spavento*, Michel' Angelo Barnboni, Venetia
- Andrews Richard, 1993. *Scripts and Scenarios: The Performance of Comedy in Renaissance Italy*, Cambridge University Press
- Andrews, Richard, 2016. «Recourses in Common: Shakespeare and Flaminio Scala» στο *Transnational Exchange in Early Modern Theater* *Transnational Exchange in Early Modern Theater*, (eds.) Henke Robert, Nicholson Eric, New York: Routledge, Taylor and Francis Group
- Arcaini, G. Roberta, 1995. «I comici dell' Arte a Milano : accoglienza, sospetti, riconoscimenti» στο *La scena della gloria: drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, (eds.) Annamaria Cascetta, Roberta Carpani, Milano: Vita e pensiero

- Attinger, Gustave, 1993. *L'esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français*, Genève: Slatkine Reprints
- Baldini, Ilaria, 2013-2014. *Coviello, primo Zanni della Commedia dell'Arte*, Firenze: UniFI
- Balme Christopher B., Vescovo Piermario, Vianello Daniele (eds.), Vianello, Daniele, 2018. *Commedia dell'Arte in Context*, UK: Cambridge University Press, Clays St Ives plc
- Barasch, K. Frances, 2011. «Hamlet versus Commedia dell'Arte» στο *Shakespeare and Renaissance Literary Theories. Anglo-Italian Transactions*, (ed.) Michele Marrapodi, Ch. 6, U.K.: Ashgate Publishing Limited
- Bartoli, Adolfo, 1880. *Scenari inediti della Commedia dell'Arte, Contributo alla storia del teatro popolare italiano*. Firenze: Sansoni
- Bentley, Eric, 1964. *The Genius of the Italian Theatre*, Mentor
- Berruto, Gaetano, 2001. «Italienisch» στο *Sociolinguistica - International Yearbook of European Sociolinguistics/ Internationales Jahrbuch für europäische Soziolinguistik*, January 2001
- Bibbiena, Machiavelli, Aretino and Anonymous, 2003, *Five Comedies from the Italian Renaissance*, (trans. and eds.) Giannetti Laura and Ruggiero Guido, Baltimore and London: J. Hopkins Univ.
- Boas, Frederick, Samuel (ed.), 1908. *"The Taming of a Shrew": Being the Original of Shakespeare's "Taming of the Shrew"*, V. 8, London: Chatto and Windus
- Bragaglia, Anton Giulio, 1943. *Commedia dell'Arte. Canovacci della Gloriosa Commedia dell'Arte Italiana raccolti e presentati da A. G. Bragaglia*, Torino: Ed. di Il Dramma
- Brand Peter, Pertile Lino (eds.), 1999. *The Cambridge History of Italian Literature*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Brown Allen, Pamela, 2016. «Dido, Boy Diva of Carthage: Marlowe's Dido Tragedy and the Renaissance Actress» στο, *Transnational Mobilities in Early Modern Theater*, (ed.) Henke Robert, Nicholson Eric, New York: Routledge
- Cairns, Berlioz, 1989. *1803–1832: The Making of an Artist*, London: André Deutsch
- Capozza, Nicoletta, 2006. *Tutti i lazzi della Commedia dell'Arte. Un catalogo ragionato del patrimonio dei Comici*, Roma: Dino Audino Editore
- Casal Cacho, Rodrigo, 2003, *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, Univ Santiago de Compostela
- Chaffee Judith, Crick Olly (eds.), 2015. *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*, New York: Routledge.
- Chatfield-Taylor H. C., 1913. *Goldoni a Biography*, New York: Duffield
- Clubb, Louise George, 1989. *Italian Drama in Shakespeare's Time*, New Haven: Yale University Press
- Clubb, Louise George, 2010. «The Italian Drama in Shakespeare's Time», στο *Renaissance Drama*, no 36/37, 2010
- Cortelazzo, Manlio, 2004. «Introduzione del Gregheco nel Teatro Veneziano e il suo Tramonto» στο *La Commedia dell'arte nella sua dimensione europea*, vol. 4, Venezia Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Postbizantini di Venezia
- Cuppone, Roberto, 2001. «"In this", the theater and the scenery of the commedia dell'arte», στο *Trans/Form/Ação, São Paulo*, V.24, No. 1, Marília, 2001
- Cuppone, Roberto, 2014. «Isabella delle Favole» στο *Isabella Andreini: Una Letterata in Scena. Soggetti rivelati ritratti, storie, scritture di donne*, Padova: Il Poligrafo
- Denzel, Valentina, 2009. «Virago valorosa: "Marfisa Bizarra"? La Donna Guerriera ne La pazzia d'Isabella (1611) di Flaminio Scala e ne Lo Schiavetto (1612) di Giovan Battista Andreini"», στο *Quaderni d'italianistica*, V. XXX, No. 2, 2009

- Dr Louise, Peacock, 2015. «Slapstick and Comic Violence in Commedia dell'arte» στο *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*, (eds.) Chaffee J., Crick O., New York: Routledge
- Duchartre, Pierre Louis, 2012. *The Italian Comedy*, N. York: Dover Publications Inc.
- Farrell Joseph, Puppa Paolo, 2006. *A History of Italian Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press
- Farrell, Joseph (ed.), 1997. *Carlo Goldoni and the Eighteenth Century Theatre*. New York: Edwin Mellen Press
- Farrell, Joseph (ed.), 1997. *Carlo Goldoni and the Eighteenth Century Theatre*. New York: Edwin Mellen Press.
- Ferrone, Siro, 1982. «Attori: professionisti e dilettanti», στο *Il Teatro del Cinquecento*, (εκδ. Ludovico Zorzi et al.), Florence: Sansoni
- Ferrone, Siro, 1985. *Introduction, Commedia dell'Arte, V 2*, (ed.) Ferone S., v1, Milano
- Ferrone, Siro, 1989. «La Vendita del Teatro: Tipologie Europee tra Cinque e Seicento» στο *The Commedia Dell'Arte from the Renaissance to Dario Fo*, (ed.) Christopher Cairns, London: The Edwin Mellen Press
- Ferrone, Siro, 1997. «La Commedia dell'Arte» στο *Dalla commedia dell'arte a Goldoni* στο *Quaderns d'Italia*, No 2, 1997, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona (UAB),
- Fischer-Lichte Erika, 2012. *Ιστορία του ευρωπαϊκού δράματος και θεάτρου*, (μτφρ.: Γ. Καλλιφατίδης), τόμος Α', Αθήνα: Πλέθρον
- Fischer-Lichte, Erika, 2018. «Staging Goldoni» στο *Commedia dell'Arte in Context*, (eds.) Balme Christopher B., Vescovo Piermario, Vianello Daniele, UK: Cambridge University Press, Clays St Ives plc
- Fitzpatrick, Timothy, 1995. *The Relationship of Oral and Literate Performance Processes in the Commedia Dell'Arte: Beyond the Improvisation-Memorisation Divide*, Edwin Mellen Press Limited
- Fitzpatrick, Timothy, 2014. «Two playwrights Scala and Shakespeare» στο *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*, (eds.) Chaffee J., Crick O., N. York: Routledge
- Galli, Quirino, 2005. *Gli scenari di Flaminio Scala: lingua e teoria teatrale*, Laveglia
- Garapon, Robert, 1957. *La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français du Moyen Age à la fin du XVIIe siècle*, Paris
- Giannetti Laura, Ruggiero Guido, 2003. *Five Comedies from the Italian Renaissance*, JHU Press
- Goldoni, Carlo, 1750. « Il Teatro Comico» στο *Progetto Manuzio*, 1998, (eds.) Spadaro M. & Paganelli C., libro elettronico, <http://178.32.143.54/bibliola/d044c850334e6956a74ab14d658ea258.pdf>
- Goldoni, Carlo, 1877. *Autobiography.Memoirs*, (trans) John Black, Boston: James R. Osgood & Company
- Goldwyn A. J., Silverman R. M., 2016. *Mediterranean Modernism: Intercultural Exchange and Aesthetic Development* Springer
- Graham-Dixon, Andrew, 2011. *Caravaggio: A Life Sacred and Profane*, Penguin UK
- Griffin, Mike, 2015. «Goldoni and Gozzi: Reformers with separate agendas» στο *The Routledge Companion to Commedia Dell'Arte*, (eds.) Chaffee J., Crick O., London-New York: Routledge Taylor & Francis Group, σ.σ.329-337.
- Guardenti, Renzo, 2004. «Attrici in effigie» στο *Culture Teatrali Studi, Interventi e Scritture sullo Spettacolo*, 10, primavera 2004
- Guccini, Gerardo, 2004. «Gli Andreini e noi. Note intorno alla Pazzia d'Isabella. Vita e morte di comici Gelosi» στο *L'Arte dei Comici: Omaggio a Isabella Andreini nel quarto centenario della morte (1604-2004)*, (ed.) Marco De Marinis, Culture Teatrali: Studi, Interventi e Scritture sullo Spettacolo, 10, primavera 2004, DAMS di Bologna, Bologna: Carattere

- Guerrieri, Osvaldo, 2015. «Andreini Isabella: Il primo strip tease a teatro, La Stamba, 30/11/1999», στο *Il Matt'attore*, Vicenza: Neri Pozza Editore
- Gunsberg, Maggie, 1997. *Gender and the Italian Stage: From Renaissance to the Present Day*, Cambridge: Cambridge University Press
- Günther, Steffen Henrich, 2015. «Ακόμα ένα αποσπασματικό έργο του Γ. Χορτάση: Η Ξεχασμένη Νύφη» στα *Πρακτικά του Ε΄ Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτωβρίου 2014*, Τόμος Γ΄, Αθήνα: Ε.Ε.Ν.Σ.
- Heck, Thomas F., 2015. «Incidental music in Commedia dell'Arte performances» στο *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*, (eds.) Chaffee J. and Crick O., New York: Routledge
- Henke Robert, Nicholson Eric, 2016. *Transnational Exchange in Early Modern Theater*, New York: Routledge Taylor & Francis Group
- Henke, Robert, 1996. «Orality and Literacy in the Commedia dell'Arte and the Shakespearean Clown», στο *Oral Tradition*, Vol. 11, No 2
- Henke, Robert, 2002. *Performance and Literature in the Commedia Dell'Arte*, Cambridge: Cambridge University Press
- Henke, Robert, 2007. «Transporting Tragicomedy: Shakespeare and the Magical Pastoral» στο *Early Modern Tragicomedy*, (eds.) Mukherji Subha, Lyne Raphael, Cambridge: DS Brewer
- Henke, Robert, 2008. «Systems and Theatergrams: The Taming of the Shrew, Italian Intertexts and Cultural Mobility» στο *Transnational Exchange in Early Modern Theater Transnational Exchange in Early Modern Theater*, (eds.) Henke Robert, Nicholson Eric, New York: Routledge, Taylor and Francis Group
- Henke, Robert, 2015α. «Form and Freedom: Between scenario and stage» στο *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*, (eds.) Chaffee J., Crick O., New York: Routledge, Taylor & Francis Group
- Henke, Robert, 2015β. «Private and Public Spheres and the "Civic Turn" in Da Porto, Bandello, and Shakespeare's Romeo and Juliet» στο *Shakespeare, Romeo and Juliet, and Civic Life: The Boundaries of Civic Space*, (eds.) Bigliuzzi Silvia, Calvi Lisanna, New York: Routledge
- Hildy Franklin J., Wilson Matthew R., 2014. «Stages and Staging Practices in early Commedia dell'Arte» στο *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*, (eds.) Judith Chaffee, Oliver Crick, N. York: Roudledge
- Hulfeld, Stefan, 2014. *Scenari più scelti d'istrioni: Teil 1*, Wien: V&R unipress GmbH
- Isherwood, Charles, 2007. «Those Smutty, Nutty Kids With Heart, Treading the Boards in Merry Olde Italy» στο *The New York Times: Theater Reviews*, Nov. 6, 2007
- Jaffe-Berg, Erith, 2008. «After the Laughter Dies Down; Middle Eastern "Foreigners" in the Commedia dell'Arte» στο *Scripta Mediterranea*, V. XXIX, 2008
- Jaffe-Berg, Erith, 2016. *Commedia Dell'Arte and the Mediterranean: Charting Journeys and Mapping "Others"*, London: Routledge, Taylor & Francis Group
- Kennard, J. Spencer, 1932. *The Italian theatre: from its beginning to the close of the seventeenth century*, New York: W.E. Rudge
- Kerr, Rosalind, 2004. «Transvesting Gender and Genre in Flaminio Scalas Il finto marito» στο *Queer Italia: Same-Sex Desire in Italian Literature and Film*, (ed.)G. Cestaro, U.K.:Palgrave Macmillan
- Kerr, Rosalind, 2015. *The Rise of the Diva on the Sixteenth-Century Commedia dell'Arte Stage*, University of Toronto Press
- Lea, Kathleen Marguerite, 1934. *Italian popular comedy: a study in the Commedia dell'Arte, 1560-1620*, I Vol., Oxford: Clarendon Press

- Lea, Kathleen Marguerite, 1962. *Italian popular comedy: a study in the Commedia dell'arte, 1560-1620, with special reference to the English stage*, V. 1, New York: Russell & Russell
- Machado, Eduardo, 1990. «The Sense of Movement: Lazzi» στο *A Theatre Anthology: Plays and Documents*, (eds.) Willinger David, Gattnig Charles, Maryland: University Press of America
- MacNeil, Anne E., 2003. *Music and Women of the Commedia dell' Arte*, New York: Oxford University Press
- MacNeil, Anne E., 2015. «Celestial Sirens of the Commedia dell'arte Stage» στο *The Routledge Companion to Commedia dell' Arte*, (eds.) Chaffee J. and Crick O., New York: Roudledge
- Manningham, John, 1868. *Diary of John Manningham: Of the Middle Temple, and of Bradbourne, Kent, Barrister at Law, 1602-1603*, (ed.) John Bruce, Westminster: J. B. Nichols and Sons.
- Marrapodi, Michele, 2014. «The Aretinean Intertext and the Heterodoxy of The Taming of the Shrew» στο *Shakespeare and the Italian Renaissance: Appropriation, Transformation, Opposition*, UK and USA: Ashgate Publishing, Ltd.
- Martínez, Hernández Marcos, 2001. «Boccaccio y su entorno en relación con las Islas Canarias», στο *Cuadernos de filología italiana*, Nº. Extra 8
- Mazzone, Stefano, 2004. «La Vita di Isabella» στο *L'Arte dei Comici: Omaggio a Isabella Andreini nel quarto centenario della morte (1604-2004)*, (ed.) Marco De Marinis, Culture Teatrali: Studi, Interventi e Scritture sullo Spettacolo, 10, primavera 2004, DAMS di Bologna, Bologna: Carattere
- McGill, Kathleen, «Women and Performance: The Development of Improvisation by the Sixteenth-Century Commedia dell' Arte», στο *Theatre Journal*, V. 43
- Meredith, K., 2009. «Between stage and the pen: The Letters of Isabella Andreini» στο *Writing Gender in Women's Letter Collections of the Italian Renaissance*, Toronto: University of Toronto Press
- Metropolitan Museum of Art - New York (Συλλογικό), 1985. *The Age of Caravaggio*, Italy: Metropolitan Museum of Art (New York)
- Meyer, Georg Hermann von, 1883. «[Περιοδικό της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδας]» στο *Αιών*, 2, 26/08/1883
- Nicoll, Allardyce, 1963α. *The World of Harlequin: A Critical Study of the Commedia Dell' Arte*, Cambridge University Press
- Nicoll, Allardyce, 1963β. *Masks, mimes and miracles: studies in the popular theatre*, Cooper Square Publishers
- Oreglia, Giacomo, 1968. *The commedia dell' Arte*, (trans.) Lovett F. Ed., London: Methuen & Co Ltd
- Pandolfi, Vito, 1988. *La Commedia dell'Arte: Storia e testo*, V. 2, Florence: Casa editrice le Lettere
- Pavoni, Giuseppe, 1589. *Diario descritto da Giuseppe Pauoni : delle feste celebrate nelle solennissime nozze delli serenissimi sposi, il sig. don Ferdinando Medici, & la sig. donna Christina di Loreno gran duchi di Toscana : nel quale con breuita si esplica il torneo, la battaglia nauale, la comedia con gli intermedii, & altre feste occorse di giorno in giorno per tutto il di` 15. di maggio, MDLXXXIX ; alli molto illustri, & miei patroni offeruandiss. li signori Giasoni & Pompeo fratelli de' Vizani*, Bologna: Stamperia di Giouanni Rossi
- Perrucci, Andrea, 1699. *Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improviso*, Napoli: Stampa di M.L. Mutio
- Poulsen, Rachel, 2008. «Women Performing Homoerotic Desire in English and Italian Comedy La Calandria Gllngannati and Twelfth Night» στο *Women Players in England 1500-1660: Beyond the All-Male Stage*, (eds.) Pamela Allen Brown, Peter Parolin, England: Ashgate Publishing, Ltd
- Richards, Kenneth and Laura, 1990. *The Commedia dell'arte, A Documentary Account*, Oxford: Basil Blackwell

- Richards, Kenneth, 2015. «The Commedia dell'Arte acting companies» στο *The Routledge Companion to Commedia dell'arte*, ch. 4, (eds.) Chaffee J., Crick O., New York: Routledge, Taylor & Francis Group
- Romei Giovanna and Marotti Ferruccio, 1991. *La commedia dell'arte e la società barocca*, Vol. 2, La professione del teatro Roma: Bulzoni
- Rudlin John, Crick Olly, 2001. *Commedia Dell'arte: A Handbook for Troupes*, London, New York: Roudledge
- Sand, Maurice, 1915. *The history of the harlequinade*, V. 2, Рипол Классик
- Santosuosso, Stefano, 2013. «Le Egloghe boscherecce di Isabella Andreini nelle opere di Giovan Battista Marino» στο *Studi Secenteschi* (Rivista Annuale), Vol. 54, 2013, Firenze: Leo S. Olschki Editore
- Scala, Flaminio, 1982. «Il finto marito» στο *Commedie dei Comici dell'Arte*, (ed.)Falavolti, Laura, 1982. Turin:UTET
- Scott, Virginia, 2010. *Women on the Stage in Early Modern France: 1540–1750*, Cambridge: Cambridge University Press
- Snyder, Jon, 2010. «Bodies of Water: The Mediterranean in Italian Baroque Theater», στο *California Italian Studies Journal*, V. 1, Issue 1
- Tamburini, Elena, 2016. *Culture ermetiche e commedia dell'arte Tra Giulio Camillo e Flaminio Scala: Una macchina di memoria del teatro: Il Teatro delle favole rappresentative*, Roma: Aracne editrice int.le S.r.l.
- Taviani Ferdinando, Schino Mirella, 1982. *Il segreto della commedia dell'arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze: La Casa Usher
- Tempera, Mariangela, 2011. «Shakespearean Outdoings: Titus Andronicus and Italian Renaissance Tragedy» στο *Shakespeare and Renaissance Literary Theories. Anglo-Italian Transactions*, (ed.) Michele Marrapodi, Ch. 4, U.K.: Ashgate Publishing Limited
- Tessari Roberto, 2013. *La Commedia dell'Arte: Genesi d'una società dello spettacolo*, Roma-Bari: Gius.Laterza and Figli Spa
- Tessari, Roberto, 1969. *La Commedia dell'arte nel Seicento: "ndustria" e "arte giocosa" della civiltà barocca*, Florence: Casa Usher.
- Tessari, Roberto, 1989. «Sotto il segno di Giano: la commedia dell'arte di Isabella e Francesco Andreini» στο *The Commedia Dell' Arte from the Renaissance to Dario Fo*, (ed.) Christopher Cairns, London: The Edwin Mellen Press
- Tessari, Roberto, 2004. «Il testo postumo. Strategie promozionali e letterarie degli attori professionisti» στο *L'Arte dei Comici: Omaggio a Isabella Andreini nel quarto centenario della morte (1604-2004)*, (ed.) Marco De Marinis, Culture Teatrali: Studi, Interventi e Scritture sullo Spettacolo, 10, primavera 2004, DAMS di Bologna, Bologna: Carattere
- Testaverde, Annamaria, 2007. *I canovacci della Commedia dell'Arte*, (ed.) Anna Evangelista Turin, Italy: Einaudi
- Thomas, Troy, 2016. *Caravaggio and the Creation of Modernity*, London: Reaktion Books
- Troiano, Massimo, 2005. «Dialoghi ne' quali si narrano le cose più notabili fatte nelle Nozze dello Illustriss and Eccell. Principe Guglielmo (1569)», στο *D. Vianello, L'arte del buffone. Maschere e spettacolo tra Italia e Baviera nel XVI secolo*, Roma:Bulzoni
- Tylus, Jane, 1997. «Women at the Windows: "Commedia dell'arte" and Theatrical Practice in Early Modern Italy» στο *Theatre Journal*, Vol. 49, No. 3 (Oct., 1997), Johns Hopkins University Press
- Tylus, Jane, 2016. «Women at the Windows: Commedia dell'Arte and Theatrical Practice in Early Modern Italy» στο *European Theatre Performance Practice, 1580-1750 (Critical Essays on European Theatre Performance Practice)*, (eds.) Henke R., Katritzky M.A., Roudledge-Taylor & Francis

- Vazzoler, Franco, 2004. « La saggezza di Isabella» στο *L'Arte dei Comici: Omaggio a Isabella Andreini nel quarto centenario della morte (1604-2004)*, (ed.) Marco De Marinis, Culture Teatrali: Studi, Interventi e Scritture sullo Spettacolo, 10, primavera 2004, DAMS di Bologna, Bologna: Carattere
- Vescovo, Piermario, 2004. «La Commedia delle lingue sulla scena Veneziana del secondo cinquecento» στο *La Commedia dell'arte nella sua dimensione europea*, vol. 4, Venezia Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Postbizantini di Venezia
- Wadsworth, A. Philip, 1987. *Moliere and the Italian Theatrical Tradition*, Birmingham: Summa Publications, Inc.

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΓΙΑ FLAMINIO SCALA-COMMEDIA DELL' ARTE

- Ηλιόπουλος, Β. Βαγγέλης, 1998. «Η Βενετία του ΙΗ' αιώνα, Γράμματα – Τέχνες» στο *Καβγάδες στην Κιότζα*, Παγκόσμιο Θέατρο 135, Αθήνα: Δωδώνη
- Κακουδάκη Τζωρτζίνα, Απέργη Πατρίτσια, 2008. *Θέατρο-Θεατρική Παιδεία*, Αθήνα: ΥΠΕΠΘ-ΙΔΕΚΕ
- Πετρίδου Β., Ζιρώ Ο., Μερτζάνη Ε., *Ιστορία της Τέχνης Γ' Λυκείου: Η τέχνη την εποχή της Αναγέννησης*, κεφ. 10, Αθήνα: ΥΠΑΙΘ-ΟΕΔΒ
- Πούχνερ, Βάλτερ, 2011. Παραμυθολογικές μελέτες Α'. *Η ξεχασμένη νύφη. Από την ιταλική Αναγέννηση στο ελληνικό λαϊκό παραμύθι*, Αθήνα: Αρμός.
- Πούχνερ, Βάλτερ, 2014. «Βιβλιοκρισίες» στο *Επιστημονικό Περιοδικό του τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών Παράβασις*, Αθήνα: Στοιχειάγρα, Τόμος 14/2, 2014
- Πούχνερ, Βάλτερ, 2016. «Νέα δεδομένα στην έρευνα για τα σενάρια της commedia all' improviso του 16ου/17ου αιώνα. Ο γραπτός λόγος μεταξύ δραματικής λογοτεχνίας και σκηνικού αυτοσχεδιασμού» στο *Επιστημονικό Περιοδικό του τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών Παράβασις*, Αθήνα: Στοιχειάγρα, Τόμος 14/2, 2016
- Ταμπάκη Α., Σπυριδοπούλου Μ., Αλτουβά Α., 2015. *Ιστορία και Δραματολογία του Ευρωπαϊκού Θεάτρου. Από την Αναγέννηση στον 18ο αιώνα*, Αθήνα: ΣΕΑΒ
- Χάρτνολ, Φύλλις, 1980. *Ιστορία του θεάτρου*, (μτφρ.) Ρούλα Πατεράκη, Αθήνα: Υποδομή

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΓΙΑ ΕΠΙΜΕΡΟΥΣ ΘΕΜΑΤΑ

- Adelman, Janet, 1977. «Iago's Alter Ego: Race as Projection in Othello» στο *Shakespeare Quarterly*, Folger Shakespeare Library and G. Washington University, Vol. 48, No. 2, Summer 1997
- Ajmar-Wollheim, Marta, 2017. «“The spirit is ready, but the flesh is tired”»: Erotic objects and marriage in early modern Italy» στο *Erotic Cultures of Renaissance Italy* (ed.) Sara F. Matthews-Grieco, New York: Routledge
- Anglo, Sydney, 2012. *The Damned Art (RLE Witchcraft): Essays in the Literature of Witchcraft*, London: Routledge and Kegan Paul
- Ankerloo B., Clark S., Monter W., 2002. *Witchcraft and Magic in Europe*, Volume 4: The Period of the Witch Trials, London: The Athlone Press
- Anonymous, 1587. *Historia von D. Johann Fausten*, (ed.) Johann Spies, Frankfurt am Main
- Bakhtin, Mikhail, 1981. *The Dialogic Imagination*, (ed.) Michael Holquist, Austin-US: University of Texas Press

- Belofsky, Nathan, 2013. *Strange Medicine: A Shocking History of Real Medical Practices Through the Ages: The Royal Flush*, New York: Penguin
- Bornstein D., Rusconi R., 1996. *Women and Religion in Medieval and Renaissance Italy*, Chicago: Univ. of Chicago Press
- Braudel, Fernard, 1995. *The Mediteranean: and the mediterranean World in the age of Philip ii (V. I and II)*, V. 1, London: Univ. of California, New York: Routledge
- Brockbank, William, 2003. *Ancient Therapeutic Arts: The Fitzpatrick Lectures Delivered in 1950 and 1951 at the Royal College of Physicians*, Butterworth-Heinemann
- Brown, Judith, 2014α. «Economies» στο *The Cambridge Companion to the Italian Renaissance*, (ed. Michael Wyatt), Cambridge University Press
- Brown, Judith, 2014β. *Gender and Society in Renaissance Italy*, New York: Routledge
- Byrne, P. Joseph, 2017. *The World of Renaissance Italy: A Daily Life Encyclopedia*, V. 2, USA: Greenwood-ABC-CLIO
- Camporesi, Piero, 1996. *The Land of Hunger*, U.K.: Polity Press
- Caplan C., Cluggish E., Danseyar S., 2007. *Encyclopedia of Plague and Pestilence: From Ancient Times to the Present*, (ed.) Kohn C. George, USA: Infobase Publishing
- Cheney, Liana de Girolami, 2007. *Giorgio Vasari's Teachers: Sacred & Profane Art*, New York: Peter Lang
- Cheney, Liana, 2006. *The Homes of Giorgio Vasari*, New York: Peter Lang
- Cipolla, M. Carlo, 1981. *Fighting the Plague in Seventeenth-century Italy*, Wisconsin: Univ of Wisconsin Press
- Cobbett, Paul James, 1830. *Journal of a tour in Italy: and also in part of France and Switzerland ... from October, 1828, to September, 1829 ...*, London: Mills, Jowett, and Mills
- Cohen Storr Elizabeth, Cohen Vance Thomas, 2001. *Daily Life in Renaissance Italy*, London: Greenwood Publishing Group
- Davis, Robert C., 2003. *Christian Slaves, Muslim Masters: White Slavery in the Mediterranean, the Barbary Coast and Italy, 1500-1800*, UK-U.S.A.: Palgrave, Macmillan C.
- Di Pirro Massimiliano, 2014 , *Compendio di diritto penale*, CELT, ch. 17.4.e: *Il diritto di cronaca e di critica giornalistica*
- Fabbri, Paolo, 2007. *Monteverdi*, Cambridge: Cambridge University Press
- Fisher, W. Alan, 1978. «The Sale of Slaves in the Ottoman Empire: Markets and State Taxes on Slave Sales, some Preliminary Considerations» στο *Bogaziçi Üniversitesi Dergisi Beseri, Bilimler-Humanities*, V. 6, 1978
- Florio, John, 1598, *A World of Wordes*, London: Edward Blount
- Florio, John, 1611. *New World of Words*, London: Melch. Bradwood
- Furdell-Lane, Elizabeth, 2001. *The Royal Doctors, 1485-1714: Medical Personnel at the Tudor and Stuart Courts*, University Rochester Press
- Fusaro, Maria, 2015. *Political Economies of Empire in the Early Modern Mediterranean: The Decline of Venice and the Rise of England, 1450–1700*, Cambridge: Cambridge University Press
- Goldthwaite, A. Richard, 1982. *The Building of Renaissance Florence: An Economic and Social History*, London: JHU Press
- Grabmeier, Jeff, 2010. «Research Reveals Massive Extent of Slavery Between Muslims, Christians For Three Centuries» στη Διαδικτυακή πλατφόρμα Phys.org Science X network (9 March 2010)
- Haggerty George, Zimmerman Bonnie, 2003. *Encyclopedia of Lesbian and Gay Histories and Cultures*, Garland Science

- Hartmann, Katharina, 2013. *I Cantici di Fidenzio di Camillo Scroffa e la pluralità dei mondi: Il canone classico, l'eredità del Petrarca e la tradizione giocosa*, Göttingen: V&R unipress GmbH.
- Hughes, C. Steven, 2016. «Anachronism Duelling and the Chivalric Ethic in Nineteenth-Century Italy» στο *Chivalry and the Medieval Past*, (eds.) Katie Stevenson and Barbara Gribling, Suffolk: Boydell & Brewer
- Irving, Albert, Leonard, 1949. *Books of the Brave: Being an Account of Books and of Men in the Spanish Conquest and Settlement of the Sixteenth-century New World*, Low Angeles: University of California Press
- Jordan, Peter, 2013. *The Venetian Origins of the Commedia dell'Arte*, London- New York: Routledge
- Klapisch-Zuber, Christiane, 1987. *Women, Family, and Ritual in Renaissance Italy*, University of Chicago Press
- Konrad, Felix, 2001. «Global and local patterns of communication at the court of the Egyptian khedives (1840–1880)» στο *Court Cultures in the Muslim World: seventh–nineteenth centuries*, (eds.) Albrecht Fuess, Jan-Peter Hartung, London: Roudledge-Taylor & Francis Group
- Korpiola, Mia, 2011. *Regional Variations in Matrimonial, Law and Custom in Europe 1150-1600*, BRILL
- Monnier, Philippe, 1910. *Venice in the eighteenth century*, London: Chatto & Windus
- Naso, Publius, Ovidius, 1828. *Le Metamorfosi di Ovidio* (Venetia MDLXIII), (trans.) Giovanni Andrea dell' Anguillara, Firenze:Leonardo Ciardetti
- Obiziko, Rernardino, 1605. *Discorsi morali evangelici*, Bergamo: Comin Ventura
- Parker, Robert H., 1984. *Papers on Accounting History (RLE Accounting)*, N. York, London: Garland Publishing
- Percy, Reuben, 1821. *The Percy Anecdotes: Original and Select*, V. 13, London: T. Boys
- Phillips, Rahn, Carla, 2013. «Navies and the Mediterranean in the Early Modern Period» στο *Naval Strategy and Power in the Mediterranean: Past, Present and Future*, (ed.) Hattendorf, B. John, London: Frank Cass
- Robin D.M., Larsen A.R., Levin C., 2007. *Encyclopedia of Women in the Renaissance: Italy, France, and England*, California: ABC CLIO
- Roussau, George, 1999. «No Sex Please Were American Erotophobia Liberation and Cultural History» στο *Cultural History After Foucault*, (ed.) Neubauer John, New York: Aldine de Gruyter
- Ruggiero, Guido, 1978. «Law and Punishment in Early Renaissance Venice» στο *Journal & Criminal Law & Criminology*, V. 69, Is.2, article 8, Summer 1978
- Ruickbie, Leo, 2009. *Faustus: The Life and Times of a Renaissance Magician*, The History Press
- Sainsbury, John, 2006. *John Wilkes: The Lives of a Libertine*, Cornwall: Ashgate Publishing, Ltd.
- Saunders, Ben, 2004. «Iago's Clyster: Purgation, Anality, and the Civilizing Process» στο *Shakespeare Quarterly*, Folger Shakespeare Library και G. Washington University, Vol. 55, No. 2, Summer, 2004
- Schweickard, Wolfgang, 2006. «Note e discussion: Gaitafura» στο *Studi Linguistici Italiani*, , V. XXXII (XI DpLLA III serie), Roma: Salerno editrice
- Sider, Sandra, 2007. *Handbook to Life in Renaissance Europe*, Oxford: Oxford University Press
- Stanziani, Alessandro, 2015. *Debt and Slavery in the Mediterranean and Atlantic Worlds*, New York: Routledge
- Vasari Giorgio, 1838. *Le opere di Giorgio Vasari pittore e architetto Aretino*, P. 2, V. 2, Firenze: David Passigli e Socj
- Vasari, Giorgio, 1998. *The Lives of the Artists*, (trans.) Conaway-Bondanella J. and Bondanella P., Oxford: Oxford University Press

- Weinstein, Donald, 1994. «Fighting or flyting? Verbal duelling in midsixteenth century Italy» στο *Crime, Society and the Law in Renaissance Italy*, Dean Trevor, (eds.) Lowe K. J. P., Cambridge: Cambridge University Press
- Wood, Paul, 2007. «Art in fifteenth-century Venice: “an aesthetic of diversity”» στο *Locating Renaissance Art*, (ed.) Richardson Carol M., London: Yale University Press
- Zanardi, F. Michele, 1632. *Rettorica aurea: Del vicio del Predicatore*, Bologna: Francesco Catanio

ΔΙΑΔΙΚΤΥΑΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

- Διαδικτυακή πλατφόρμα ACRINET (European Acritic Heritage Network): <http://www.prismanet.gr/acrinet/en/publications.shtml>
- Διαδικτυακή πλατφόρμα Open Access Publications from the University of California – eScholarship: <https://escholarship.org/uc/item/8dv7n1dk>
- Διαδικτυακή έκδοση *Gli Akriti d'Europa* http://www.prismanet.gr/acrinet/files/ACRINET_IT.pdf
- Διαδικτυακή πλατφόρμα Biblioteca Italiana: http://www.bibliotecaitaliana.it/indice/visualizza_testo_html/bibit001491
- Διαδικτυακή πλατφόρμα Phys.org Science X network: <https://phys.org/news/2014-01-toxicologists-explanation-alexander-great-death.html>, <https://phys.org/news/2010-03-reveals-massive-extent-slavery-muslims.html>
- Διαδικτυακή πλατφόρμα Enciclopedia Universale Garzanti, 2006
- Διαδικτυακή πλατφόρμα Encyclopedia Britannica: <https://www.britannica.com/topic/Faust-literary-character>
- Διαδικτυακή πλατφόρμα Istituto della Enciclopedia Italiana nell'Enciclopedia Treccani: <http://www.treccani.it/enciclopedia/capocomico> , <http://www.treccani.it/vocabolario/illustrissimo> , <http://www.treccani.it/vocabolario/serenissimo>
- Διαδικτυακή πλατφόρμα JSTOR.org: <https://www.jstor.org/stable/477955>
- Διαδικτυακή πλατφόρμα Library of the University of Chicago: <https://www.lib.uchicago.edu/efts/IWW/BIOS/A0003.html>
- Διαδικτυακή πλατφόρμα Library of the University of Yale: <http://brbl-dl.library.yale.edu/pdfgen/exportPDF.php?bibid=2112239&solrid=4142971>
- Διαδικτυακή πλατφόρμα MusicaAntigua.com: <http://www.musicaantigua.com/el-canario-una-de-las-danzas-mas-populares-del-xvi-al-xviii>
- Διαδικτυακή πλατφόρμα Oxford University Press: <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780195173697.001.0001/acref-9780195173697-e-1338>
- Διαδικτυακή πλατφόρμα Professor D. L. Ashliman: <http://www.pitt.edu/~dash/faust.html>
- Διαδικτυακή πλατφόρμα ResearchGate GmbH: https://www.researchgate.net/publication/291215608_Italienisch
- Διαδικτυακή πλατφόρμα The Internet Archive: <https://archive.org/details/leoperedigiorgio01vasa> , https://archive.org/details/bub_gb_HzRYCbnZYQwC, https://web.archive.org/web/20120111084616/http://www.dlir.org/archive/archive/files/bogazici_1978_vol-6_p149-174_95c6548ada.pdf

- Διαδικτυακή πλατφόρμα Πανεπιστημίου Θεσσαλίας:
http://eclass.uth.gr/eclass/modules/document/file.php/MHXD102/Vasari%20Giorgio_The_Lives_of_the_Artists_Oxford.pdf
- Διαδικτυακή πλατφόρμα Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών (Ε.Ε.Ν.Σ.):
http://www.eens.org/?page_id=319,
http://www.eens.org/EENS_congresses/2014/books/5_TOMOI.pdf
- Ψηφιοθήκη, Διαδικτυακή πλατφόρμα ΑΠΘ-Ψηφιακές Συλλογές:
<http://digital.lib.auth.gr/record/82520?ln=en>
- Διαδικτυακή πλατφόρμα Bayerische Staatsbibliothek-Fraunhofer Heinrich-Hertz-Institut:
<https://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=viewer&bandnummer=bsb00048646&pimage=1&v=150&nav=&l=en>
- Διαδικτυακή πλατφόρμα Θιάσου iSebastiani: <http://www.isebastiani.com/about-isebastiani>
- Διαδικτυακή πλατφόρμα The New York Times:Theater Reviews:
<http://www.nytimes.com/2007/11/06/theater/reviews/06glorious.html>
- Διαδικτυακή πλατφόρμα Università degli Studi di Roma "La Sapienza":
<http://www.uniroma1.it/sapienza/archivionotizie/la-fedele-isabella>
- Διαδικτυακή πλατφόρμα Carnegie Mellon University:
<https://www.cmu.edu/news/stories/archives/2016/march/plague-venice.html>
- Διαδικτυακή πλατφόρμα τ Νuova Biblioteca Manoscritta
<http://www.nuovabibliotecamanoscritta.it/Generale/ricerca/AnteprimaManoscritto.html?codiceMan=11281&tipoRicerca=S&urlSearch=area1%3DCorner+1040&codice=&codiceDigital>
- Διαδικτυακή πλατφόρμα Scientific Electronic Library Online – SciELO,
<http://www.scielo.br/pdf/trans/v24n1/v24n1a09.pdf>,
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732001000100009
- Διαδικτυακή πλατφόρμα Biblioteca Nazionale di Napoli:
<http://vecchioso.bnnonline.it/biblvir/perrucci/indice.htm>
- Διαδικτυακή πλατφόρμα Google:
https://books.google.gr/books?id=l2bsAwAAQBAJ&pg=PT158&lpg=PT158&dq=essere+alla+berlina&source=bl&ots=lw5cHerMC&sig=zlf99HFKw7k54_yhXSB3Zw0YxzM&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwiGruv2gYLVAhXDsxQKHbZxAAEQ6AEIazAl#v=onepage&q=essere%20alla%20berlina&f=false,
https://books.google.gr/books?id=KG_bCgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=en&source=gbs_summary_r&cad=0#v=onepage&q=Andreini&f=false
- Διαδικτυακή πλατφόρμα Gutenberg: <http://www.gutenberg.org/files/41609/41609-h/41609-h.htm>
- Διαδικτυακή πλατφόρμα Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn: <https://bonndoc.ulb.uni-bonn.de/xmlui/handle/20.500.11811/529> ή https://bonndoc.ulb.uni-bonn.de/xmlui/bitstream/handle/20.500.11811/529/bup_sap_13.pdf?sequence=4&isAllowed=y

ΛΕΞΙΚΑ

- Accademici della Crusca, 1836. Vocabolario della lingua italiana: A-C, D. Pssigli
- Baretto Giuseppe, 1829. Dizionario Italiano Ed Inglese Di Giuseppe Baretto, V. 2, J.P. Pozzolini & Company
Διαδικτυακή πλατφόρμα The Internet Archive:
https://archive.org/stream/bub_gb_tcOtGY2GzfwC#page/n3/mode/2up

- Boerio, Giuseppe, 1856. *Dizionario del dialetto veneziano: Aggiunt. l'indice italiano veneto*, Venezia: G. Cecchini
<https://books.google.gr/books?id=8tFAAAAcAAJ&pg=PA765&dq=%CF%84%CF%81%CE%B1%CE%B2%CE%AC%CE%B3%CE%B9%CE%BF&hl=el&sa=X&ved=0ahUKEwiozbvJ3-7XAhVBoBQKHYE9CmgQ6AEIQzAE#v=onepage&q=%CF%84%CF%81%CE%B1%CE%B2%CE%AC%CE%B3%CE%B9%CE%BF&f=false>
- Διαδικτυακή Βιβλιοθήκη Biblioteca ITALIANA:
<http://ww2.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000744/bibit000744.xml>
- Costa Paulo, 1820. *Dizionario della lingua italiana: compilato principalmente*, V. 2 και 3, Bologna: Fratelli Masi.
 Διαδικτυακή πλατφόρμα της Google:
https://books.google.it/books?id=Ag1aAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=el&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
https://books.google.it/books?id=8-2knGbvMUAC&printsec=frontcover&hl=el&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Συλλογικό, 1847. *Dizionario teorico-militare contenente le definizioni e gli usi delle diverse voci e comandi coll'equivalente in francese accanto ad ogni vocabolo arricchito d'istruzioni secondo la scuola moderna pei militari di ogni arma e compilato da un Ufficiale dell'esercito del già Regno d'Italia*, V. 1, ed. Giuseppe Celli.
 Διαδικτυακή πλατφόρμα της Google:
https://books.google.gr/books?id=84LjipVly30C&printsec=frontcover&hl=el&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Florio John, 1598. *A World of Words*, London: Edward Blount
http://www.pbm.com/~lindahl/florio1598/florio_1598.pdf
- Frajese, Franca Angelini, 1961. *Dizionario Biografico degli Italiani*, V. 3
Istituto dell' Enciclopedia Italiana Treccani: [http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-andreini_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-andreini_(Dizionario-Biografico))
- Διαδικτυακή πλατφόρμα Istituto dell' Enciclopedia Italiana Treccani:
<http://www.treccani.it/enciclopedia/capocomico>
<http://www.treccani.it/vocabolario/illustrissimo>
<http://www.treccani.it/vocabolario/serenissimo>
[http://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-orsini_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-orsini_(Dizionario-Biografico)),
<http://www.treccani.it/vocabolario/reficiare> ,
[http://www.treccani.it/vocabolario/insensato_\(Sinonimi-e-Contrari\)/](http://www.treccani.it/vocabolario/insensato_(Sinonimi-e-Contrari)/) ,
<http://www.treccani.it/enciclopedia/camillo-scroffa/>,
<http://www.treccani.it/vocabolario/fidenziano/>
[http://www.treccani.it/vocabolario/insensato_\(Sinonimi-e-Contrari\)/](http://www.treccani.it/vocabolario/insensato_(Sinonimi-e-Contrari)/)
<http://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/albarello>
<http://www.treccani.it/vocabolario/berlina1>)
http://www.treccani.it/vocabolario/serviziale_%28Sinonimi-e-Contrari%29
<http://www.treccani.it/enciclopedia/ordine-equestre>
<http://www.treccani.it/vocabolario/feritore>
[http://www.treccani.it/vocabolario/uccisore_\(Sinonimi-e-Contrari\)](http://www.treccani.it/vocabolario/uccisore_(Sinonimi-e-Contrari))
- Manuzzi Guiuseppi, 1840. *Vocabolario della lingua italiana*, V. 2. 2, Firenze: D. Passigli
 Διαδικτυακή πλατφόρμα Accademia della Crusca

https://books.google.gr/books?id=HlxCAQAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=el&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

- Megale, Teresa, 2005. «Locatelli Basilio, *Dizionario Biografico degli Italiani*, V. 65» στο *Istituto dell' Enciclopedia Italiana Treccani*: [http://www.treccani.it/enciclopedia/basilio-locatelli_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/basilio-locatelli_(Dizionario-Biografico))
- Mutini, Claudio, 1974. «Dizionario Biografico degli Italiani», V. 17, στο *Istituto dell' Enciclopedia Italiana Treccani La cultura italiana*
[http://www.treccani.it/enciclopedia/ridolfo-campeggi_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/ridolfo-campeggi_(Dizionario-Biografico))
http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-canale_%28Dizionario-Biografico%29
- Nannini, Francesco, 1805. *Vocabulario portatile Ferrarese-italiano*, Ferrara: Rinaldi
https://books.google.gr/books?id=sitXAAAACAAJ&pg=PA62&lpg=PA62&dq=vestire+a+bruno&source=bl&ots=LahKFWID_8&sig=4gQrCook2XyMWOzheG7UqcKIWAY&hl=el&sa=X&ved=0ahUKEwi1vP33j8fUAhUicRQKHQNLAPQQ6AEIzAN#v=onepage&q=bruno&f=false
- Pignatti, Franco, 2013. «Dizionario Biografico degli Italiani», V. 79 στο *Istituto dell' Enciclopedia Italiana Treccani La cultura italiana*
[http://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-orsini_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-orsini_(Dizionario-Biografico))
- Rivali, Luca, 2014. «Dizionario Biografico degli Italiani», Vol. 81 στο *Istituto dell' Enciclopedia Italiana Treccani La cultura italiana*: [http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-pavoni_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-pavoni_(Dizionario-Biografico))
- Διαδικτυακό λεξικό La Repubblica.it
<http://dizionari.repubblica.it/Italiano-Inglese/Q/questione.php>
- Rosa, Asor, Alberto, 1960. «Dizionario Biografico degli Italiani», V. 1 στο *Istituto dell' Enciclopedia Italiana Treccani La cultura italiana*
[http://www.treccani.it/enciclopedia/claudio-achillini_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/claudio-achillini_(Dizionario-Biografico))
- Διαδικτυακή πλατφόρμα *Vocabolario degli Accademici della Crusca Edizione elettronica*:
http://vocabolario.sns.it/html/_s_index2.html
- Διαδικτυακή πλατφόρμα *Vocabolario Degli Accademici Della Crusca*, 1741. D - I, V.2, Venezia: Pitteri
- Wilkes, John, (ed.), 1828. *Encyclopaedia Londinensis - Universal Dictionary of Arts, Sciences, and Literature*, V.23, London:
<https://books.google.gr/books?id=UI0MAQAAMAAJ&pg=PA260&dq=Cardinal+Montalto+and+the+arts&hl=el&sa=X&ved=0ahUKEwi08tOn2ePWAhUKM5oKHe3nCq84ChDoAQgxMAI#v=onepage&q=Cardinal%20Montalto&f=false>
- Διαδικτυακό Λεξικό *Degli Accademici della Crusca*,
http://vocabolario.sns.it/html/_s_index2.html
http://vocabolario.sns.it/html/_s_index2.html
- Bogni G., Guarini A., Manfredi G., 1722. «Giornale de' letterati d'Italia», V. 2, Venezia: Gio. Gabbriello Hertz στη Διαδικτυακή πλατφόρμα *The Internet Archive*
https://archive.org/details/supplementalgi1722lion_0
- Διαδικτυακή πλατφόρμα *Πύλη για την ελληνική γλώσσα και τη γλωσσική εκπαίδευση*:
http://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/search.html?lq=%CE%BC%CF%8D%CE%B8%CE%BF%CF%82&dq
- Santoli Vittorio, F. Ber., 1932. «Enciclopedia Italiana» στη Διαδικτυακή πλατφόρμα *Istituto dell' Enciclopedia Italiana Treccani*: http://www.treccani.it/enciclopedia/favola_%28Enciclopedia-Italiana%29

