

PÅ TÆRSKLEN TIL RENÆSSANCENS TEATER



En læsning af Ludovico Ariostos komedieprologer

Af Lene Waage Petersen

At the Threshold of Renaissance Comedy: This essay presents four of Ludovico Ariosto's prologues translated into Danish for the first time: the prologues to the prose versions of La Cassaria (1508) and I Suppositi (1509), the first prologue to La Lena (1528) and the second Prologue to Il Negromante (1528). Situating the prologues in their context of Court life in Ferrara and the rising interest in scenography which followed Alberti's interpretations of Vitruvius, the essay discusses the main themes of the prologues, the references to scenography and the relationship between play and spectator, focussing also on the problems of a new comic language in the vernacular and its relations to Ariosto's ideals of a literary 'volgare', based on the ideas of Bembo.

En ny komedie præsenterer jeg her,
med løjer som ingen latinske tunger førhen,
græske ej heller, har reciteret på scenen.¹

Med disse ord træder Prologus frem og åbner for opførelsen af Ludovico Ariostos første komedie *La Cassaria* (Historien om kisten). Vi er til festforestilling 5. marts 1508 i karnevalstiden i Ferrara i Esternes fyrstepalads, hvor der er indrettet en teaterscene i festsalen. Fyrsten er Alfonso I, der tre år før havde afløst sin fader, den berømte og meget teaterglade Ercole I, på tronen. Men det er Alfonsos broder, kardinal Ippolito, der er Ariostos umiddelbare arbejdsgiver, og som har bestilt stykket.

Det er en ganske særlig lejlighed: det er en af de allerførste gange, der opføres en komedie, inspireret af antikkens komedier, skrevet direkte på folkesprog og ikke på latin eller oversat fra latin.² Det er således en milepæl i den italienske teater- og teksthistorie, og i renæssancens genskabelse af den latinske komediegenre. Ariosto træder her frem som den første blandt

¹ "Nova comedia v'appresento, piena / di vari giochi, che né mai latine / né greche lingue recitarno in scena," Ariosto 1954, 242.

² Der kendes en tidligere opførelse af en tekst af P.F. Mantovano, *Formione*.

en serie store komedieforfattere, i en generation der slutter med Ruzante og Aretino i 1530erne, og som omfatter kardinal Bibbiena og Macchiavelli.

I sin artikel andetsteds i denne bog diskuterer Marianne Pade middelalderens og de første humanistgenerationers forestillinger om opførelsespraksis i forbindelse med de klassiske latinske komedier, forestillinger der meget naturligt afspejlede middelalderens egne teaterformer. En egentlig viden om antik opførelsespraksis kommer først et stykke op i 1400-tallet; i den forbindelse er Albertis arbejde med og fortolkning af Vitruvius' *De architectura* en milepæl. Resultaterne ses i hans *De re aedificatoria*, skrevet 1452, og trykt 1485. Her fremsættes den i forhold til middelalderen helt nye tanke at skuespil hører hjemme i teaterhuse, "Esiste un tipo di edifici riservati alla poesia comica, tragica e simili: noi li chiameremo (...) teatri".³ Alberti analyserer det klassiske teaters bestanddele i relation til opførelsespraksis og fremsætter en syntese og en mediering mellem den klassiske sceneopbygning og den humanistiske, der indfører byen som scenisk sted med forskellige personers huse."⁴

Takket været Ercole I's interesse for teatret, blev Ferrara et eksperimentarium for den nye teaterudvikling allerede i 1480erne, med den ferraresiske arkitekt Pellegrino Prisciano i spidsen i en videreført fortolkning af Vitruvius og Alberti og i en syntese mellem praksis og teori. Fra 1486 er han direktør for hoffets teaterforestillinger; hans første store opsætning er Plautus' *Menaechmi* i italiensk oversættelse. Der er diskussion om, hvorvidt Ariosto (f.1474) allerede i 1490erne medvirker som oversætter af latinske klassikere.⁵ I begyndelsen af 1500-tallet skriver Prisciano sin traktat *Spectacula*, hvor han gennemtænker Albertis ideer i forhold til udviklingen af scenens rum. Ordet *spettacolo* kommer her til at betyde både 'sceniske steder' og 'scenisk fremførelse', og – som Angelini tilføjer – celebrering, fejring i storlåede optrin af en sammensmeltning af mange ting: fejring af antikken, af Fyrsten og hoffet selv og dets kultur, og af sammenhæng mellem by og fyrste.

Udviklingen af scenens rum og scenografi hænger tæt sammen med det maleriske perspektiv, hvis idé gradvis overføres til scenen. Det er perspektivet og udviklingen af perspektivscenen, der revolutionerer ikke kun selve scenerummet i forhold til det klassiske teater, men også relationen mellem tilskuer og skuespil.

I den færdigt udviklede perspektivscene er styringspunktet blevet tilskuerens øje, som kigger ind gennem perspektivets åbning til en fantasiens vir-

³ Angelini 1986, 70. Humanisterne vidste sådan set godt, at skuespil hørte hjemme i et teater i forbindelse med en scene; problemet var, hvordan sådan noget så ud.

⁴ Attolini 1988, 55.

⁵ Se f.eks. Ferrone 1976, 391.

kelighed. Det er blevet fremhævet af flere, at perspektivet med dets fastholdelse af ting og personer i ét rum – i modsætning til det tidligere narrative rum med flere forløb i tid og sted tid i samme billedramme – i sig selv lægger op til de aristotelisk inspirerede ideer om tidens og stedets enhed, som overholdes tilnærmelsesvis men tvangfrit i renæssanceteatrets begyndelse, mens det teoretiseres som ufravigelig norm af bl.a. Castelvetro i anden halvdel af 1500-tallet.

Det er i Ferrara og netop ved den omtalte opførelse af *La Cassaria* i 1508, vi møder det første perspektiviske scenebillede, et panel malet af Pellegrino da Udine, som findes beskrevet i et brev fra Bernardini Prospero til Isabella d'Este:

(...) det bedste ved alle disse fester og forestillinger var scenen, lavet af en hr. Peregrino, en maler som er ansat hos Fyrsten; det forestillede et perspektiv af en by med huse, kirker, tårn, kampanile og haver.⁶

Rafael har fremstillet en tegning til et perspektivisk scenebillede til *I Suppositi* (De forbyttede), som stadig findes i Ferrara. Det forestiller en plads med to huse ved siderne, som træder illusionistisk frem, afsluttet i baggrunden med et malet lærred der fremstiller en stiliseret udgave af Ferrara. Det er usikkert, om det er skabt til førsteopførelsen i 1509 i Ferrara, eller, som det oftest angives, til den store opsætning i Rom, 1519.⁷ En af milepælene i perspektivscenens historie er premieren på Bibbias komedie *La Calandria* i Urbino, 6. februar 1513, som har perspektivisk scenebillede og -opbygning af Gerolamo Genga, som var elev af Rafael. Han gør sceneopbygningen tredimensional ved foruden det perspektivisk malede scenebillede at indføre arkitektoniske elementer i halv- og helrelief. Der findes en berømt beskrivelse i et brev fra Castiglione af denne sceneopsætning, som det havde taget ca. fire måneder at lave, og af alle de festligheder og intermezzi, der ledsagede komedieopførelsen.⁸

Den teaterrevolution, der udvikler sig i disse år, er altså det man i vore dage ville kalde et tværfæstet, enormt ambitiøst projekt, der involverer tidens førende kunstnere, bestilt og betalt af de konkurrerende fyrstemæcener.

⁶ "(...) ma quello che è stato meglio di tutte queste feste e rappresentazioni, è stato la sena dove se sono rappresentate, quale ha facto un M.ro Peregrino depinctore che sta col S.re, ch'è una contracta et prospectiva de una terra cum case, chiese, torre, campanile e zardini (...)" citeret efter Attolini 1988, 110. Teaterhistoriekren Zorzi har dog sået tvivl om, hvorvidt ordet "prospectiva" her skal forstås som den tekniske betegnelse eller som mere generelt hentydende til en række bygninger, mv. i frontal opstilling. (Ibid.)

⁷ Angelini 1986, 73.

⁸ B. Castiglione, "Lettera a Ludovico di Canossa", G.G. Ferrero 1967, 109-13. Brevet findes i en – forkortet – dansk oversættelse ved Valdemar Vedel i Vedel 1930.

Komedierne opføres ved hoffesterne, ved bryllupper og i karnevalssæsonen. Det er i denne sammenhæng, komedieteksterne skal indsættes. Der har været tradition for at kalde den nye, latinsk inspirerede komedie for *commedia erudita*, den lærde komedie. I den revaluering af *la commedia erudita*, der er sket i de sidste årtier, har fokus flyttet sig fra sammenligningen med klassikerne til de fornyelser, der gradvis sker, og til teatrets sociale og symbolske funktioner i samtiden og udviklingen af teatret som en helhed, som *spettacolo*. I denne revaluering og i en pointering af sammenhænge, snarere end forskelle i den store italienske komedietradition, inklusive *Commedia dell'arte*, bruger man oftere nu betegnelsen 'renaissancekomedien' om hele denne nye udvikling af komediegenren.

I dette essay vil jeg først og fremmest ud fra en læsning af Ariostos prologer og deres temaer se på prologen som 'tærskel' til komedien, som et sted hvor den nye genre iscenesættes og diskuteres. Her tematiseres teatrets relationer til publikum, hofkultur og mæcen; her reflekteres over relationen til forbillederne, de latinske komedier, og over udfordringerne for en ny, italiensk sproget teaterlitteratur, og ikke mindst over selve teatrets rum, scene, kulisser, personer, hele den nye idé om teatret som *spettacolo*, som komedierne udvikler og afprøver.⁹

Det har også været mit formål at præsentere Ariostos prologer på dansk. Der findes alt for lidt på dansk af og om denne store renaissanceforfatter. Jeg håber at det vil være med til at levendegøre og åbne scenens rum for læseren, og samtidig give et kig ind i et af Ariostos litterære værksteder.¹⁰

Ariostos komedier

Ariosto har skrevet fire komedier: *La Cassaria* og *I Suppositi* fra henholdsvis 1508 og 1509, begge skrevet på prosa, og *Il Negromante* (Troldmanden) og *La Lena*, begge opført 1528 i Ferrara og begge skrevet på vers. I 1531 skrev han de to første komedier om til versudgaver, som blev opført i 1531 på den faste teaterscene, som Ariosto netop havde fået indrettet i fyrstepaladset.¹¹ Hans arbejde med komedierne ompånder altså hele den samme

⁹ Der er skrevet meget om renaissancekomedien og om dens relationer til de latinske forlæg. Her skal jeg blot henvise for en diskussion af renaissancekomediens særpræg til Brand 1995. I en teaterhistorisk og opførelsesorienteret sammenhæng har jeg støttet mig til Giovanni Attolinis bog, 1988, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento* og Franca Angelinis artikel, 1986, "Teatro e spettacolo nel Rinascimento". Hos Angelini findes også en diskussion af prologernes betydning: "vecchio e nuovo: i prologhi", 77-84. Vdr. prologen som genre, cf. også Goggio 1941 og 1943.

¹⁰ Oversættelserne er mine egne. Jeg takker Minna Skafte Jensen og Peter Zeeberg for gode råd.

¹¹ I denne artikel er prologerne til de sene versudgaver af *La Cassaria* og *I Suppositi* ikke inddraget.

periode, som arbejdet med hans hovedværk, riddereposet *Orlando Furioso*, som vi første gang hører, at han er i gang med i 1507,¹² og som udkommer i 1516, og derefter i to reviderede udgaver 1521 og 1532. Arbejdet med den sidste udgave forhindrede ham i at sørge for yderligere revision og udgivelse af komedierne.

La Cassaria

Lad os se på hele prologen til *La Cassaria*:¹³

En ny komedie præsenterer jeg her,
med løjer som ingen latinske tunger førhen,
græske ej heller, har reciteret på scenen.

I ser mig ud som var de fleste parate
til, straks jeg sagde NY, at skælde ud
uden at høre den halvt eller helt til ende:

Et sådant projekt, det egner sig ikke for nutidens
kunstnere, si'r de fleste, som påstår at kun
hvad de antikke har sagt er helt perfekt.

Sandt nok at folkesprog, på prosa og på rim,
ikke kan lignedes med antikke vers og prosa,
ej heller vor veltalenhed med den fra dengang.

Men digterne selv er af den grund ikke forskellige
i dag fra dem der var før; for de skabes stadig
af samme Kunstner, som i gamle dage skabte dem.

Folkesproget, iblandet latin, er barbarisk
og lidet forfinet; men med løjer og vitser
kan fortællingen blive mindre træls og kedsommelig.

Det findes der ikke mange der kan, rundt omkring
når man ser sig om, men tro nu derfor ikke
at forfatteren dristigt regner sig blandt disse.

Det siger jeg kun, så I lader komedien gå pænt
i fred over scenen, og ingen af jer, før til slut,
skal vove at sige: Den kan jeg ikke li'!

Nu begynder den nemlig; jeg mangler vist intet
af det jeg skal sige, blot dette synes jeg I skal vide

¹² I 1507 havde Ariosto læst nogle sange af *Orlando Furioso* højt for Isabella d'Este, nu gift i Mantova, da kardinal Ippolito d'Este, hans arbejdsgiver, havde sendt ham for at lykønske søsteren ved en veloverstået barsel.

¹³ Oversættelserne af prologerne er ikke metriske, men prosaoversættelser, der for klarheds skyld følger originalens versopdeling. Mens selve komedien *La Cassaria* er skrevet på prosa, er prologen forfattet på terziner, Dantes versemål, og det der var almindelig brugt ved oversættelser af latinske komedier til italiensk. Jvf. Tissoni Benvenuti 1976, 303.

at titlen på historien som forfatteren vil, I skal se,
 er *Cassaria*, (det betyder en kiste-historie),
 og forfatteren har også bestemt at byen her
 i dag skal bære det græske navn Metellino.
 Hvad I ellers har brug for at høre om plottet,
 lader han tjeneren Nebbia (som betyder tåge)
 fortælle jer snart. På vegne af den der gi'r festen
 be'r han nu dem der ser på om at tie!¹⁴

”Nova commedia v'appresento”: NY er det allerførste ord i prologen, sammen med genrebetegnelsen komedie, og dets karakter af brud understreges af forsikringen om, at den slags har latinske tunger aldrig reciteret før. Prologen fremsætter en ambitiøs og selvsikker erklæring om fornyelse. Ariosto er i sin bedste alder, og højrenæssancen endnu ung inden krigene i 1512 og sammenbruddet i 1527 med *Il sacco di Roma* (Roms plyndring). Det er netop her i de sidste år af 1400-tallet- og begyndelsen af 1500-tallet, at en 'ung' selvbevidst italiensk litteratur træder frem som arving til en dobbelttradition, den klassisk-humanistiske og den italienske tradition fra 1300-tallet, især Boccaccio og Petrarca, men også Dante. Men det er naturligvis den klassiske tradition, som fylder bevidstheden og som man celeberrer, lærer af og eksplicit positionerer sig i forhold til.

Samtidig er det også årene, hvor den nye Fyrste Alfonso, der er kommet til magten i 1505 sammen med broderen kardinal Ippolito ønsker at genskabe og forny den humanistiske og teatermæssige tradition efter faderen, Ercole I's død – efter den første turbulente magtovertagelseskriser, præget af to yngre brøders sammensværgelse og oprør i 1506.

Fra begyndelsen får vi den klassiske, polemiske modstilling af *les anciens et les modernes*, som det hed i romantikkens kulturdiskussioner. Men det er

¹⁴ “Nova comedia v'appresento, piena /di vari giochi, che né mai latine /né greche lingue recitano in scena.//Parmi veder che la più parte incline / a riprenderla, subito c'ho detto /nova, senza ascoltarne mezo o fine:// ché tale impresa non li par soggetto / de li moderni ingegni, e solo estima / quel che li antiqui han detto esser perfetto.// È ver che né volgar prosa né rima / ha paragon con prose antiqui o versi, / né pari è l'eloquenzia a quella prima:// ma l'ingegni non son però diversi /da quel che fur, che ancor per quello Artista /fansi, per cui nel tempo indietro fersi.// La vulgar lingua, di latino mista, / è barbara e mal culta; ma con giochi /si può far una fabula men trista.// Non è chi 'l sappia far per tutti i lochi: / non crediate però che così audace / l'autor sia, che si metta in questi pochi.// Questo ho sol detto, a ciò con vostra pace / la sua comedia v'appresenti; e inanzi / il fin non dica alcun ch'ella mi spiace.// Per ch'ormai si cominci, e nulla avanzi / ch'io vi dovessi dir: sappiate come / la fabula che vol ponervi inanzi // detta *Cassaria* fia per proprio nome:/ sappiate ancor che l'autor vol che questa/cittade Metellino oggi si nome.// De l'argomento, che anco udir vi resta, / ha dato cura a un servo, detto el Nebbia.// Or da parte di quel che fa la festa // priega chi sta a veder che tacer debba. /

naturligvis ikke “gli antiqui” som Ariosto/Prologus polemiserer mod, kun dem i samtiden, der ikke vil anerkende at “i moderni ingegni” ikke selv kan have ambitioner og stræbe mod en ideel klassicisme på nutidens præmisser ligesom de gamle havde gjort. Det er et påtrængende tema i denne første prolog, hvor det fylder de første 18 vers (af i alt 34). Der omtales ingen ‘lån’ fra latinske kilder, som det ofte er tilfældet senere. Måske for ikke at forstyrre temaet om ‘den nye komedie’; og også fordi *La Cassaria*’s hovedplot ikke er hentet fra en latinsk komedie.

Det påtrængende problem i forholdet til *gli* “antiqui” er snarere den stilistisk-retoriske udfordring, som “gli antichi ingegni” stiller de nye “moderni ingegni” overfor, dvs. de gamles veltalenhed, som vi ikke ejer – endnu. Den virkelige udfordring er som ved al digtning at finde sproget. Man føler intensiteten, når Ariosto omtaler sit *volgare*, det regionalt prægede ferraresiske hofsprog, som “mal culta”/ lidet forfinet, barbarisk og fuld af latinismer. Problemet er dobbelt: for det første skal komedien finde sit eget sprog på italiensk, det skal være et morsomt, smidigt og dialogerende talesprog med saft og kraft. Det er genrens egentlige udfordring. Man – og Ariosto – trækker på den komiske novelletradition, herunder Boccaccios sproglige komik. I en inspirerende artikel om Ariostos to første komedier skriver Siro Ferrone, at “i vari giochi”, som der står to gange i denne første prolog, henviser til steder, hvor sproget ‘deformeres’ med henblik på rent komiske funktioner. “I vari giochi” skal således her forstås som en sproglig komik, der er mål i sig selv.¹⁵

Men problemet om et nyt komediesprog forbinder sig med den anden store udfordring på denne tid: hvordan skal et fælles italiensk litterært *volgare* udvikle sig? hvordan bliver det litterære sprog fælles? Det er et brændende problem i de første tredive år af 1500-tallet, det såkaldte *questione della lingua*, der debatteres i traktater, dialoger, mv.¹⁶ At forene de to projekter, et komisk sprog, som skal lyde fra en scene og forstås af et publikum, der helst skal more sig, og et litterært sprog fælles for Italien, er faktisk omtrent en umulig opgave i et regionalt opdelt Italien. At forene komediens krav til realisme med en af de fremtrædende ideer i renæssancen om en idealisering af det naturlige, er også en vanskelig opgave.

Men prologens betydning ligger ikke kun i de temaer der tages op. Genrens egentlige funktion er at være tærskel til teksten og ouverture til forestillin-

¹⁵ Ferrone 1976, 411.

¹⁶ De vigtigste er Bembo, *Prose della volgar lingua*, 1525, Castiglione, *Il Cortegiano*, 1528, bog, I, kap. 28-35, Machiavelli, *Dialogo sopra la lingua*; tilblivelsesåret for dialogen har været stærkt omdiskuteret og placeres mellem 1513 og 1524, se Dionisotti 1980, 268 ff. Det er i øvrigt henvisningerne til Ariosto, der blandt andet skiller vandene ved dateringen.

gen, hvor temaer og motiver flettes sammen i et øjebliksbundet samvær mellem scene og tilskuere. Når Prologus træder frem, åbner teatrets rum sig omkring ham, og præciseres med hans gestus og tale.

De vigtige elementer og positioner, der indgår, er, som vi ser det her i prologen til *La Cassaria*: 1) Prologus selv, tekstens 'jeg' og den eneste person på scenen; 2) I, tilskuerne, 3) han = forfatteren og 4) mæenen, samt 5) komedien selv og 6) scenen og scenografien.

Prologus er en slags teaterfortæller, der præciserer den nye relation mellem scene og publikum, som både er en adskillelse, – mellem komedien på scenen og publikum, der skal tie og se på – og en gensidig relation bestående af spejlinger: det I ser og spejler jer i, er jer selv, hoffet, jeres by, sæder og skikke, der spejles i komedien. Prologus indfører en direkte, affektivt kommunikerende akse mellem sig og publikum: han kommenterer, hvordan de reagerer (nu bliver I sure, når jeg siger NY), udbeder sig lydhørhed og til sidst ro i salen! Man forestiller sig den forventningsfyldte spænding i festsalen ved en sådan premiere; den ligger under og bag prologens tale.

Prologen bliver ofte som her i Ariostos to første komedier fremsagt af forfatteren selv, så henvisnings- og maskespillet bliver særlig raffineret, når Prologus taler på forfatterens vegne, som i l. 19-21, og forsikrer, at forfatteren ikke tror for meget om sig selv.

Et vigtigt element er henvisningerne til scenen og scenografien. Hvor meget ny betydning man kan lægge i "recitare in scena", som der står i l. 3, er ikke klart. Men man ser for sig, hvordan Prologus i l. 29-30 med gestus udpeger, som teksten gør med ord, det ny scenebillede, malet af Pellegrino da Udine, forestillende "et perspektiv af en by med huse, kirker, tårn, kampanile og haver". Udsagnet, at forfatteren har bestemt, "at byen her i dag skal bære det græske navn Metellino", indeholder udover den konkrete henvisning også en opfordring til at tillægge scenebilledet karakter af et fantasiens rum, der kan forvandles og rumme mange steder, også tilskuerne selv og deres by.

I Suppositi

Året efter var Ariosto klar med en ny komedie til karnevalssæsonen:

Prolog:

Om lidt skal I være tilskuere til en ny komedie af den selvsamme forfatter hvis *Cassaria* I så for et år siden. Den hedder *I Suppositi*, for den er fuld af *supposizioni*. At børn i gamle dage blev *suppositi* og stadig bliver det sommetider, det har I kunnet se i komedier, og læse i historiebøger; og måske er der nogen af jer, der har prøvet det selv el-

ler hørt om det. Men at de gamle bliver *suppositi* med/af de unge, lyder sikkert nyt og mærkeligt (...).¹⁷

Og sådan fortsætter teksten med en lang række ordspil på *suppositi* og verbet *supporre*'s mange betydninger, hvor den væsentligste i handlingens forbindelse er 'forbyttet'. For komedien består af en indviklet og alenlang række af forvekslinger og forklædninger. Men prologen spiller især på ordenes obskøne konnotationer af forskellige slags: ikke forbytninger, men forpulinger. Det er karnevalstid, og ingen er sarte; men det er også et eksempel på de *giochi*, som omtales i prologen til *La Cassaria*, som leverer en side af det komiske, og som netop må opfattes som spil/leg med ord, ofte seksuelt funderet skæmtevid hentet fra især den toskanske novelletradition. *La Calandria* af Bibbiena, der selv var toskaner, er fyldt med den slags *giochi*, vitser, der udvikles til hele sprogkomiske scener. Castiglione var med til at sætte *La Calandria* op i 1513, og han lader i sin berømte traktat *Hofmanden* netop Bibbiena være den, der taler det sproglige vids sag.

Den anden halvdel af prologen handler om forholdet til forlæggene:

Og forfatteren tilstår, at han i dette (forbytningerne) har fulgt både Plautus og Terents (...), netop fordi han ikke kun i sæder og skikke, men også i historiernes handling af al sin kraft ønsker at imitere de gamle, berømte digtere; og ligesom de i deres latinske komedier fulgte Menander og Apollodoros og de andre grækere, således vil han i sine komedier på folkesprog ikke stå tilbage for de latinske forfatteres fremgangsmåder. Som sagt har han hentet en del af handlingen i *I Suppositi* fra Terents' *Eunuchus* og Plautus' *Captivi*; dog i så beskedent omfang at Terents og Plautus selv ikke ville blive sure, hvis de fik det at vide, men snarere ville kalde det poetisk imitation end tyveri. Om forfatteren bør dadles herfor eller ej, det overlader han til jeres milde dom; som han beder jer udsætte, til I har hørt hele den nye historie til ende, som sagtens forstås af sig selv efterhånden. Og hvis I ikke nægter denne her komedie samme velvillige opmærksomhed, som I gav den sidste, så tror han ikke I bliver skuffede.¹⁸

¹⁷ Prologen er her – som hele komedien – på prosa. "Qui siamo per farvi spettatori d'una nuova comedia del medesimo autore di cui l'anno passato vedeste *la Cassaria* ancora. El nome è li *Suppositi*, perché di supposizioni è tutta piena. Che li fanciulli per l'adrieto sieno stati *suppositi* e sieno qualche volta oggidi, so che non pur ne le comedie, ma letto avete nelle istorie ancora; e forse è qui tra voi chi l'ha in esperienza auto o almeno udito riferire. Ma che li vecchi sieno da li gioveni *suppositi*, vi debbe per certo parere novo e strano," Ariosto 1954, 298-99.

¹⁸ "E vi confessa l'autore avere in questo e Plauto e Terenzio seguitato (...): perché non solo ne li costumi, ma ne li argomenti ancora de le fabule vuole essere de li antichi e celebrati poeti, a tutta sua possanza, imitatore; e come essi Menandro e Apollodoro e li altri

Det er raffineret at undskylde over for Terents, der selv i sin prolog til netop *Eunukken* forsvarer, at han har hugget fra Menander med henvisning til at litterære lån ikke er tyveri. I øvrigt er det bemærkelsesværdigt, at Boccaccio og novelletraditionen aldrig nævnes som forlæg. Boccaccios *Decameron* er storleverandør af plot og situationer til komedierne.

I perioden mellem Ariostos første og sidste komedier, 1509 – 1528, skrives og opføres der naturligvis mange nye komedier. De berømteste har jeg nævnt: Bibbias *La Calandria*, som sammenfletter plot fra Plautus med personer fra Boccaccio (Calandro) og Macchiavellis *La Mandragola*, opført henholdsvis i 1513 og 1518.

Prologen til *La Calandria* (1513) anslår samme tone og samme temaer som Ariosto gjorde: en insisteren på genrens nyhed: "I skal i dag være tilskuere til en ny komedie, der hedder *Calandria*; på prosa, ikke på vers; moderne, ikke antik; på *volgare*, ikke på latin." Den indeholder et varmt indlæg for folkesproget: "(...) det sprog som Gud og naturen har givet os, bør ikke af os holdes for mindre værd og mindre smukt end det latinske, græske og hebraiske sprog."¹⁹ Mens Ariosto taler om sproget ud fra et poetologisk perspektiv, taler prologen her mere generelt om en generel litterær og kulturpolitisk problemstilling.

De to sidste komedier: 1528

Der går næsten tyve år efter opførelsen af *I Suppositi*, før der igen spilles en ny komedie af Ariosto i Ferrara. I løbet af karnevallet 1528 blev der så til gengæld opført hele to, nemlig *La Lena* (Lena er navnet på hovedpersonen) og *Il Negromante* (Troldmanden). *Il Negromante* danner bro mellem Ariostos to komediesæsoner i Ferrara. Straks efter succes'en med *I Suppositi* begyndte han på den, men gjorde den ikke færdig. I 1520 udbad Leo X sig

Greci ne le lor latine comedie seguitorno, egli così ne le sue vulgari i modi e processi de' latini scrittori schifar non vuole. Come io vi dico, da lo *Eunuco* di Terenzio e da li *Captivi* di Plauto ha parte de lo argomento de li suoi *Suppositi* transunto, ma si modestamente però che Terenzio e Plauto medesimo, risapendolo, non l'arebbono a male, e di poetica imitazione, che di furto più tosto, li darebbono nome. Se per questo è da essere condannato o no, al discretissimo iudicio vostro se ne rimette; el quale vi prega bene non facciate, prima che tutta abbiate la nuova fabula conosciuta, la quale di parte in parte per sé medesima dichiara. E se quella benigna udienda che all'altra sua vi degnaste donare, non negherete a questa si confida non sia per satisfarvi meno. Dixi," (*ibidem*).

¹⁹ "Voi sarete oggi spettatori d'una nova commedia intitolata *Calandria*: in prosa, non in versi, moderna, non antiqua; volgare, non latina. (...) la lingua che Dio e Natura ci ha data non deve, appresso di noi, essere di manco estimazione né di minor grazia che latina, la greca e la ebraica (...)," Bibbiena (ed.) 1967, 15. Prologen har længe været anset for skrevet af Castiglione, men det er der nu sået tvivl om.

en ny komedie fra Ariostos hånd efter den flotte opsætning af *I Suppositi* i Rom i 1519. "(...) og så stærkt har Deres Helligheds ønske virket på mig, at jeg på to eller tre dage fuldførte, hvad jeg ikke havde fået færdig på ti år."²⁰ Det var *Il Negromante*, som paven imidlertid alligevel ikke lod opføre. Op til karnevalsæsonen 1528 gennemskrev Ariosto stykket i en ny version og for første gang helt på vers. Fra prologen til den første, ikke opførte, version skal jeg blot citere nogle linier, der handler om komediesproget. Det er en morsom beskrivelse af det sprog, han gerne vil væk fra, det ferraresiske udgangspunkt, og forsøget på at "polere" og finde "eleganzia" gennem den toskanske tradition:

... hvis ikke det er som Cremonas hjemlige sprog
 som folk nu plejer at tale i byen på torvet,
 så betænk, at den hørte to gloser, ja flere på rejsen
 i Bologna, hvor alle de lærde jurister studerer;
 de ord fik den smag for og lagrede dem i sit ho'de.
 I Firenze og Siena derefter begyndte den så
 at polere sit sprog og blev ved i hele Toscana,
 så flittigt den kunne. Men tiden var kort og gik hurtigt,
 så meget, desværre, lærte den ej; når den taler
 anes stadig accentens lombardiske herkomst.²¹

Det er skrevet samtidig med, at Ariosto var i gang med at rette sproget i *Orlando Furioso* fra førsteudgavens mere ferraresisk prægede hofsprog til andenudgavens (1521) klassiske toskanske, inspireret af Bembos ideer om et fælles klassicistisk italiensk litteratursprog, der har Petrarcas og Boccaccios, nu klassiske toskanske sprog fra 1300-tallet som model. Så nu skal sproget ikke lyde som "Cremonas (Ferraras) hjemlige sprog", "il consueto idioma", sådan som det havde lydt i de første komedier. Nu har han præcise idealer.²²

La Lena

Komedien er som nævnt skrevet til opførelsen i 1528. Ariosto tilføjede to scener, da *La Lena* blev sat op igen året efter, og skrev en ny prolog, som

²⁰ "E tanto ha in me potuto l'essermi stata da parte di V. Santità richiesta, che quello che in dieci anni, che già mi nacque il primo argomento, non ho potuto, ho poi in due giorni o tre condotto a fine (...)," citeret efter Doglio 1976, 427.

²¹ "... e se non vi parrà d'udire il proprio, / e consueto idioma del suo popolo, / avete da pensar ch'alcun vocabolo / passando udì a Bologna, dov' è lo Studio; / il quale le piacque e lo tenne a memoria. / A Fiorenza et a Siena poi diede opera, / e per tutta la Toscana, alla eleganzia, / quanto poté più; ma in si brieve termine / tanto appreso non ha, che la pronunzia / lombarda possa totalmente nascondere," citeret efter Doglio 1976, 428.

²² For en diskussion af udviklingen mellem første og anden version af *Negromante*, se Doglio 1976.

spiller på tilføjelsen af de to scener. *La Lena*, hedder det her, er en forfængelig dame som alle kvinder, og hun har villet vise sig ved denne nye lejlighed med slæb på, eller 'coda' (hale), et motiv der varieres over i det seksuelle felt.

Første prolog til *La Lena*, før den blev udvidet med to scener.

Da jeg så de ædle herrer her
forsamle sig, og skønne unge damer,
troede jeg bestemt de skulle danse,
her midt i karnevalssæsonen,
og derfor bærer også jeg en maske.
Men da jeg trådte ind i et gemak,
som det her, og så en cirka seksten
personager, som var helt klædt ud i dragter,
som reciterer og gebærder sig,
indser jeg at de skal til at lave
en af de tåbelige ting, de plejer:
komedier, som det kaldes, og som
de tror de kan. Det har min mester
lært mig, at det er vel nok den sværeste blandt
poesiens inventioner, en komedie.
De gamle digtere tilbage fra antikken
af nye skrev kun få, de oversatte dem
fra græsk; Terents himself skrev ingen
han selv fandt på; og Plautus ingen eller
ganske få – af dem vi læser nu til dags.
Derfor må jeg undre mig og le
af disse nye, som tør gøre nu i dag
hvad ej de gamle gjorde, som havde bedre
forstand på disse sager, og på andre.
Men da vi nu er samlet her, så ti
nu stille og lad os kigge lidt på dem.
Der vil nok ikke mangle stof til latter:
hvis af komediens vid vi ej kan le,
så kan vi le af dens forfatters hovmod!²³

²³ "Prologo Primo de la Lena inanzi che fusse ampliata di due scene.// Dianzi ch'io viddi questi gentilomini / qui ragunarsi, e tante belle gioveini, / io mi credea per certo che volessino / ballar, che 'l tempo me lo par richiedere; / e per questo mi son vestito in maschera. / Ma poi ch'io sono entrato in una camera / di queste, e ho veduto circa a sedici / persone travestite in diversi abiti, / e che si dicon l'un l'altro, e rispondono / certi versi,

Temaerne og stemningen i de to sidste prologer er meget forskellige fra de første. Prologus træder i starten ind i, hvad der ser ud som en karnevalsfest ved hoffet, med skønne damer og ædle herrer; han er lidt usikker på, hvem der er aktører i hvad. Men i næste afsnit er disse fornemme personer forvandlet til publikum for en ny komedie, der står i kulissen og venter. Han er gået back stage og har set “en ca. seksten” komedianter, der står og varmer op. Der optræder faktisk præcis seksten navngivne personer på rollelisten + to tjenere hos Fyrsten. Det er selve teater-situationen, der fremmanes her: hoffet, selv i maskedragter, der ved disse ord betragter sig selv, og så den ny komedie der, når den om lidt kommer ind, etablerer teatret i det teater, hoffet og hoffesterne selv er.

Prologen slutter med en legende tilbagevenden til spørgsmålet om de gamle klassikere som forbillede. Men nu affærdiges problemstillingen muntert, dels lånte de gamle romere jo fra grækerne; og dels tør vi nu, hvad de latinske ikke turde, selv finde på nyt! Det ambitiøse program om at skabe en ny italiensk komedie, som annonceredes i 1508, synes at være nået. Faktisk er *La Lena* også den af Ariostos komedier, der er mest original i plot og persontyper.

II Negromante

Prolog

Det vil ikke længere synes jer umuligt
at høre at vilde dyr og skovens træer,
fra egn til egn de fulgte efter Orfeus;
at Amphion i Grækenland og Apollon i Frygien
med sang bragte klipper og sten i brunst,
så disse sprang op og fornøjet besteg hinanden
(hvad mange sikkert gerne gjorde her,
hvis blot det var dem tilladt), og skabte
muren omkring Theben og Priamus' stad;
for her vil I se, at byen Cremona i dag
er kommet hertil med sine folk og fæ;

m'avveggiò che far vogliono / una de le schiocchezze che son soliti, / che essi comedie chiamano e si credono / di farle bene. Io che so quel che detto mi / ha il mio maestro, che fra le poetiche / invenzion non è la più difficile, / e che i poeti antiqui ne facevano poche di nuove, ma le traducevano / da i Greci, e non ne fe' alcuna Terenzio / che trovasse egli; e nessuna o pochissime / Plauto, di queste che oggidì si leggono; / non posso non maravigliarmi e ridere / di questi nostri, che quel che non fecero / gli antiqui loro, che molto più seppono / di noi in questa e in ogni altra scienza, / essi ardiscano di far. Tuttavia, essendoci / già ragunati qui, stiamo un po' taciti / a riguardarli. Non ci può materia, / ogni modo, mancar oggi da ridere, / che, se non rideremo de l'arguzia / de la comedia, almen de l'arroganzia / del suo compositor potremo ridere,” Ariosto 1954, 352.

dét er her, hvor jeg står, og dér begynder
dens område, som rækker en mil ud den vej.
Nogle vil sige, det ved jeg nok, at den ligner
eller faktisk måske er helt den samme
som kaldtes Ferrara forleden dag, dengang
La Lena blev opført; men læg nu mærke til
og husk, at det er ved karnevalstid at folk
klæ'r sig ud; og de rober, de bærer i dag,
blev båret af andre i går, og i morgen igen
af atter andre; selv vil de så bære
en anden dragt i morgen, som en anden har i dag.
Dette er Cremona, det nævnte jeg vist,
den ædle lombardiske stad, som netop er kommet
til syne for jer med den maske og den dragt,
som Ferrara bar sidst, da man spilled' *La Lena*.²⁴

Den lange prolog falder i to afsnit, det første (linie 1-26) udvikler raffineret det topos, som også er et scenisk faktum, at den faste scene ofte forestiller en stiliseret og idealiseret by, som skal bringes til at repræsentere en anden by, sædvanligvis tilskuernes egen. Så udbredt er det, at man har været i tvivl om, hvorvidt billeder, der fremstiller idealbyer, har fungeret som scenebilleder til teateropførelser eller haft andre formål.²⁵

Det er Orfeus' digteriske kraft, der påkaldes i starten, en kraft, der her siges at kunne få sten til at bestige hinanden og føde byer. I en interessant artikel pointerer Jack D'Amico, at Ariostos lange sammenligning af scenebilledet med en dragt eller maske, der skiftes ud som ved karnevalsfejer, netop ikke passer, selvom sammenligningen forfører. Scenografien skifter IKKE dragt, den forbliver den samme. Scenebilledet er fast, det er fantasien, der skal

²⁴ "Più non vi parrà udir cosa impossibile, / se sentirete che le fiere e gli arbori, / di contrada in contrada, Orfeo seguivano; / e che Anfione in Grecia, e in Frigia Apolline / cantando, in tanta foia i sassi poseno, / che adosso l'uno all'altro si montavano / (come qui molti volentier farebbono, / se fusse lor concesso), e se ne cinseno / di mura Tebe e la città di Priamo; / poi che qui troverete Cremona essere / oggi venuta intera con suo populo; / et è questa ove io sono, e qui cominciano / le sue confine, e un miglio in là si stendono. / So che alcuni diranno ch' è simile / e forse ancora che ella è la medesima / che fu detta Ferrara, recitandosi / *la Lena*; ma avvertite e ricordatevi / che gli è da carnoval, che si travestono / le persone; e le foggie, ch'oggi portano / questi, fur ier di quegli altri, e darannole / domane ad altri; et essi alcun altro abito, / che oggi ha alcun altro, doman vestirannosi. / Questa è Cremona, come ho detto, nobile / città di Lombardia, che comparitavi / è inanzi con le vesti e con la maschera / che già portò Ferrara, recitandosi / *la Lena*," Ariosto 1954, 420-22.

²⁵ Se f.eks. Attolini 1988, 112, der diskuterer de tre paneler (Urbino, Baltimore og Berlin) fra omkring 1500, som man har ment kunne være tidlige scenografier. Det afvises af den nyere forskning.

klæde det ud. D'Amico læser opfordringerne: "læg mærke til og husk nu på" ("avertite e ricordatevi") som en invitation til publikum om, at det er dem, der skal skifte perspektiv, når nu scenen ikke gør det, det er deres blik, der skal forskydes.²⁶ Denne fascinerende åbning af teatrets rum – hvor vi med fantasiens blik skal flytte os, også til de narrative steder, der altid er mange af i disse komedier, som respekterer stedets enhed – viderefører på et mere poetologisk plan fokuseringen på komediens væsen, som det også handlede om i starten af prologen til *La Lena*. Prologens anden halvdel lyder:

I vil måske gerne vide noget om grunden
til, at den kom hertil: det skal jeg sige
jer straks, at det ved jeg ikke; jeg er ikke den,
der har det med at snage i andres sager.
Hvis I alligevel vil vide mere,
så er der boder og udsalg henne på torvet
og forskellige købmænd, der ser ud til
at have for lidt at bestille, hvor de folk
går hen efter nyt, som alene går op i,
hvad der besluttes i Rom og Venedig, eller
om Frankrig eller Spanien har taget
landsknægte eller svejtsere i deres sold.
De fyre ved alt, hvad der rører sig ude,
men det der er nærmest dem selv, som for eksempel
hvad konen og andre kvindfolk derhjemme
mon laver, mens de står derhenne og knævrer,
det ved de nok ikke, eller de bryder sig fejl om
at vide det. De kan forklare jer alt i detaljer
hvad I vil vide om Cremonas forflytning; alt hvad jeg ved
er, at byen for jeres fornøjelses skyld har medbragt
en ny komedie, som den har kaldt *Troldmanden*.
Nu synes det ikke længere så stort et mirakel,
at den er kommet hertil, for I indser jo nok,
at fortællingens troldmand er ham, der har flyttet den,
og båret den gennem luften holdt oppe af djævle;
og hvis det virkelig var det, der er sket, et mirakel
det var det da! Den ny komedie, siger Cremona,
har den fået af samme forfatter, af hvem Ferrara
forleden fik *La Lena*; og for femten eller seksten
år siden, *La Cassaria* og *I Suppositi*.

²⁶ D'Amico 1989.

Åh, Gud, hvor hastigt er ikke årene svundet hen...²⁷

Denne del, der handler om, hvor man går hen efter nyheder, bringer os i fantasien hen til byens torv med boder og udsalg, hvor folk hænger ud og diskuterer politik. At nævne landsknægte og svejtsergarde her bringer erindringer om krigstilstandene året før i 1527, hvor landsknægtens togt gennem Italien sluttede med plyndringen af Rom. Med denne morsomme skildring af ørkesløse mænd på torvet og damer derhjemme i færd med lidt af hvert bevæger vi os ind på et af de områder, der er centralt i komedierne, nemlig relationen mellem teatret og byen. I Ariostos stykker er der mange byscener, nogle af de bedste i *La Lena* med kritiske beskrivelser af byens liv og af bystyret på dets laveste niveau, *sbirri*, vagter, skatteopkrævere. Uden at det – naturligvis – tangerer Fyrsten selv og hans styre.

Sprogproblemet som tema i prologerne

Sprogproblemet var uddebatteret for Ariosto både principielt og i hans egen litterært-poetologiske perspektiv i årene inden 1520, hvor de stilistiske og praktiske konsekvenser imidlertid er brændende aktuelle. I sin ambition om at skabe et fælles italiensk litteratursprog havde Ariosto som nævnt tilsluttet sig Bembo's ideer om at tage udgangspunkt i det klassiske 1300-tals toskanske sprog, og han gennemarbejdede og rettede mellem 1516 og 1521 *Orlando Furioso* i dette perspektiv og efter de retningslinier, som Bembo fremlagde i *Prose della volgar lingua*, der ganske vist først blev trykt i 1525, men som Bembo havde arbejdet på siden ca. 1500; de to første bøger cirkulerede i manuskript efter 1512.

²⁷ "Parmi che vorreste intendere / la causa che l'ha qui condotta: dicovi / chiar ch'io nol so, come chi poco studia / spiar le cose che non mi appartengono. / S'avete volontà pur d'informarvene, / sono in piazza alcun' banchi, alcuni fondachi, / alcune speziarie, che mi par ch'abbiano / poche faccende, dove si reducono / questi che cercan nuove, e solo intendono /ciò che in Vinegia e ciò che in Roma s'ordina; /se Francia o Spagna abbia condutti i Svizari, / o pur i Lanzchenech al suo stipendio. / Questi san tutte le cose che occorrono / di fuor; ma quelle che lor più appartengono, / che fan le mogli, che fan l'altre femmine / di casa, mentre essi stan quivi a battere / il becco, non san forse, e non si curano / di saper. Questi vi potranno rendere /conto di quanto cercate d'intendere /de la venuta di Cremona: io dirvene / altro non so, se non ch'ella, per esservi / più grata, ci ha arrecata una comedia / nuova, la quale il *Negromante* nomina. / Ora non vi parrà già più un miracolo /che sia venuta qui, che già giudicio / fate che 'l negromante de la fabula l'abbia fatta portar per aria a i diavoli; /che quando ancor così fosse, miracolo /sarìa però. Questa nuova comedia /dic'ella aver avuta dal medesimo /autor, da chi Ferrara ebbe di prossimo / *la Lena*; e già son quindici anni o sedici /ch'ella ebbe la *Cassaria* e li *Suppositi*./ Oh, Dio, con quanta fretta gli anni volano!"

(...) Prologen fortsætter 8 vers, der ikke er medtaget her, med et ordspil på argumento, der betyder både handling og klyster.

I prologerne omtales problemet for sidste gang i den første prolog til *Il Negromante*, netop fra 1520. I de to senere nævnes det ikke. Ariosto nåede imidlertid ikke at gennemrette og 'polere' komedierne på samme måde som *Orlando Furioso*.²⁸

I et brev til Federico Gonzaga, fyrsten af Mantova, skriver Ariosto d. 18. marts 1532:

Jeg sender Deres Excellence (...) alle de komedier jeg har skrevet, som er fire. (...) To af dem tror jeg ikke, De har kunnet se før; de andre to findes ganske vist trykt, men det er visse personers skyld, som stjal dem fra mig, og de foreligger ikke, som jeg selv har skrevet dem; især ikke *La Cassaria*, som er næsten helt ændret.²⁹ Jeg bønfaller Deres Excellence om ikke at tillade at de trykkes, for udover at jeg ikke tror, man vil trykke dem bedre nu end de andre gange, så erkender jeg, at der er visse fejl i sproget, som jeg ikke har haft tid til at rette på grund af travlhed med andre sager; og den, der har skrevet dem af, har ikke udvist den omhu, han burde.³⁰

Mellem marts 1532 og juli 1533, hvor Ariosto døde, og hvor han stadig havde den sidste udgave af *Orlando Furioso* mellem hænderne, har der ikke været tid. Komedierne blev udgivet af blandt andre hans søn, Virginio; men teksterne henlå i mange versioner, et *work in progress*, som det ofte er specielt teaterteksters lod, hvor der med nye opsætninger også følger ændringer.

Ariostos eget projekt om at indskrive den nye genre på et litterært niveau i en fælles ny litteratur på volgare kan siges at være lykkedes, selvom det ikke blev ført helt til ende. Hans er de bedste komedier i en klassicistisk genre, som det ofte fremhæves. Om projektet også lykkedes mere generelt på den komiske genres præmisser, er et andet spørgsmål. Macchiavelli mente det ikke. I hans lille traktat om sproget, *Dialogo sopra la lingua*, er der et afsnit om komediens sprog, hvor Macchiavelli hævder, at man kun kan skri-

²⁸ Om udgivelser og rettelser af komedierne, se Doglio 1976 og Grayson 1976.

²⁹ *La Lena* og *Il Negromante* er ikke udgivet på dette tidspunkt, mens rollehefter til *La Cassaria* og *I Suppositi* blev stjålet lige efter opførelserne i 1509 og udsendt i piratudgaver. De manuskripter, Ariosto har sendt Fyrsten, er de nye omarbejdede udgaver.

³⁰ "Io mando a Vostra Eccellenzia (...) tutte le comedie che io mi trovo aver fatte, che sono quattro. Due ci sono, che non credo que quella abbia potuto più vedute; l'altre, ancora che sieno a stampa per colpa di persone che me le rubarono, non sono però nel modo in che io le ho ridutte: massimamente la Cassaria, che tutta è quasi rinnovata. Quella supplico che sia contenta di non lasciarle andare in modo che sieno stampate un'altra volta, che oltre che non credo che le stampassino più corrette ch'abbiano fatte l'altre volte, io ci conosco dentro lil errori circa la lingua, che, per trovarmi ora occupato in altro, non ho avuto tempo di correggerli; et anco che le ha trascritte non ci ha usato la diligenza ch'avria potuto," Aristo (ed.) 1954, 836-7.

ve komedier på florentinsk, fordi de er et spejl af realistiske ting og derfor må skrives i et sprog, hvor den litterære stil kan forbindes med et saftfuldt talesprog for at opnå en komisk effekt. Og det kan man kun på florentinsk. Hvis en ikke-toskansk forfatter skal opnå samme effekt, må han blande sin dialekt med det litterære sprog. Og som eksempel nævner han Ariostos *I Suppositi*: "... du vil se en elegant komposition og en udsmykket og velordnet stil; du vil se en godt konstrueret og endnu bedre forløst intrigue; men du vil se, at den mangler det salt, der skal være i en komedie (...) for han (dvs. Ariosto) kunne ikke lide de ferraresiske *motti* (talemåder og vitser) og kendte ikke de florentinske, så dem lod han være."³¹

Macchiavellis egen komedie *La Mandragola* er som scenekomedie måske den bedste af renæssancens nye komedier, med sit anti-idealistiske menneskesyn og sin naturalistiske sprogpoetik.

Der findes en tredje vej, nemlig komedien på dialekt. Den tilgodeser den sproglige realisme og giver uanede muligheder for sproglig komik. Dens problem er så naturligvis at den kun kan opføres på steder og i regioner, hvor dialekten forstås. Faktisk blev der netop ved karnevallet 1528 i Ferrara efter Ariostos to nye komedier opført en komedie på dialekt, der peger fremad mod den komiske genres livskraftige udvikling i Italien, mod *commedia dell'arte* og videre mod *opera buffa* og Goldoni, helt op til Pirandello og Dario Fò: det drejer sig om *La moscheta*, en regulær komedie i fem akter af den padovanske teaterforfatter og skuespiller Angelo Beolco, som var tilknyttet adelsmandens Alvise Cornaro's hof på Padovaegnen, hvor Cornaro lod en særlig bygning opføre til hans forestillinger. Navnet Ruzante, som Beolco er kendt under, har han fået efter den hovedperson, bonden Ruzante, han altid selv spillede. Komedien foregår i et bondemiljø, og det er bonden Ruzante selv, der fremsiger prologen. Hele stykket er på padovansk dialekt, og udspiller sig i: "a Pava, su sto borgo" ("her i Padova, i denne forstadsflække").³² Det er den dragt, scenen nu skal antage i tilskuernes fantasi, efter Ferrara i *La Lena* og Cremona i *Il Negromante*. Ruzantes komedier og dialoger er – efter længe at have været glemt – nu fortjent berømte for deres komiske styrke og realistiske skildringer af den fattige bondes usle vilkår.³³

³¹ "(...) e vedrai una gentil composizione e uno stile ornato e ordinato; vedrai un nodo ben accomodato e meglio ; ma la vedrai priva di quei sali che ricerca una commedia tale, non per altra cagione che per la detta, perché i sciolto; ma la vedrai priva di quei sali che ricerca una commedia tale (...) perché i motti ferraresi non gli piacevano e i fiorentini non sapeva, talmente che gli lasciò stare," Macchiavelli (ed.)1960, 816.

³² Ruzante (ed.)1967, 586 og 587.

³³ Se den italienske teaterhistoriker Ludovico Zorzi's fremragende udgave, Ruzante (ed.)1967. På dansk findes en oversættelse af de to dialoger *Parlamento* og *Bilora*, (Ruzante (ed.) 1979).

Ariostos teater

Ariostos komedier er blandt de bedste af renæssancens komedier; de fik meget stor betydning for genrens udbredelse, både i Italien og i udlandet. Prologen til *Il Negromante* er den mest 'litterære' af hans prologer, og samtidig varieret og legende og med realistiske islæt om byens liv. Den slutter i mol: det er ikke bare Ariostos eget liv, der er ved at svinde hen (han dør som nævnt i 1533), det er hele højrenæssancens kultur, der er under forvandling og afvikling under indtryk af den lange politiske krises mere og mere klare udfald med de italienske staters tab af selvstændighed til følge. At Ariosto har en akut fornemmelse for denne forandring, vidner især de nye, mere dystre episoder om, som han skriver i disse år til *Orlando Furioso*, der kommer i den tredje og endelige udgave i 1532, udvidet med seks sange.

Ariostos livslange engagement i teatret afsluttes med indretningen af et fast teater i Este-familiens fyrstepalads, kaldet Ariostos teater. Det havde formentlig fast scene, som af tidens kronikører beskrives som "af prægtig skønhed og størrelse, så det lignede en borg med værelser fornedet ved jorden og oven på, med vinduer, balkoner, boder og kirker".³⁴ I 1532 brændte teatret helt ned, og der findes ingen dokumenter, der tillader en egentlig rekonstruktion.

Litteraturliste

- Angelini, Franca 1986, "Teatro e spettacolo nel Rinascimento", *Letteratura italiana VI, Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino.
- Ariosto, Ludovico (ed.) 1954, *Opere Minori*, a cura di Cesare Segre, Milano-Napoli.
- Ariosto, Ludovico (ed.) 1974, *Commedie*, a cura di A.Casella, G. Ronchi, E. Varchi, Milano.
- Attolini, Giovanni 1988, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Roma-Bari.
- Bibbiena (ed.) 1967, *La Calandria*, a cura di Paolo Fossati, Torino.
- Brand, C.P. 1995, "The Renaissance of Comedy: The achievement of Italian *Commedia erudita*", *The Modern Language Review*, 90, 4, xxix-xlii.
- D'Amico, Jack 1989, "Poetic and Theatrical Perspectives in Ariosto's *Il Negromante* and Johnsons *The alchemist*", *Italica* 66, 3, 312-322.
- D'Amico, Jack 1991, "Drama and the Court in *La Calandria*", *Theatre Journal*, 43, 1, 93-106.
- Dionisotti, Carlo 1980, *Machiavellerie*, Torino.

³⁴ "di bellezza mirabile e grande che la pareva una cittadella, con comere terrene et a solare, finestre, poggiosi, botteghe e chiese," citeret efter Attolini 1988, 66.

- Doglio, Maria Luisa 1976, "Lingua e struttura del Negromante", in Segre 1976, 427-443.
- Ferrero, G.G. (red.) 1967, *Lettere del Cinquecento*, Torino.
- Ferrone, Siro 1976, "Sulle commedie in prose dell'Ariosto", in Segre 1976, 391-425.
- Goggio, Emilio 1941, "The Prologue in the *Commedie erudite* of the sixteenth Century", *Italica* VIII 3, 124-132.
- Goggio, Emilio 1943, "Dramatic Theories in the Prologues to the *Commedie erudite* of the sixteenth Century", *PMLA*, 58, 2, 322-336.
- Grayson, Cecil 1976, "Appunti sulla lingua delle commedie in prosa e i versi", in Segre 1976, 379-390.
- Kindermann, Heinz 1957, *Theatergeschichte Europas. II Das Theater der Renaissance*, Salzburg.
- Machiavelli (ed.) 1960 (1950), *Tutte le opere di Niccolò Machiavelli*, a cura di Francesco Flora e di Carlo Cordié II, Milano.
- Ronchi, Gabriella e Angela Casella, "Le "Commedie" e i loro stampatori", in Segre 1976, 331-345.
- Ruzante (ed.) 1967, *Teatro*. Prima edizione completa. Testo, traduzione a fronte e note a cura di Ludovico Zorzi, Torino.
- Ruzante (ed.) 1979, *To samtaler*, oversat og med indledning af Paul Sandfort, København.
- Segre, Cesare (red.) 1976, *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione. Atti del Congresso organizzato dai comuni di Reggio Emilia e Ferrara 12-16 ottobre 1974*, Milano.
- Tissoni Benvenuti, Antonia 1976, "La tradizione della terza rima e l'Ariosto", in Segre 1976, 303-313.
- Vedel, Valdemar (red.) 1930, *Storhedstiden i italiensk og spansk litteratur*, København.