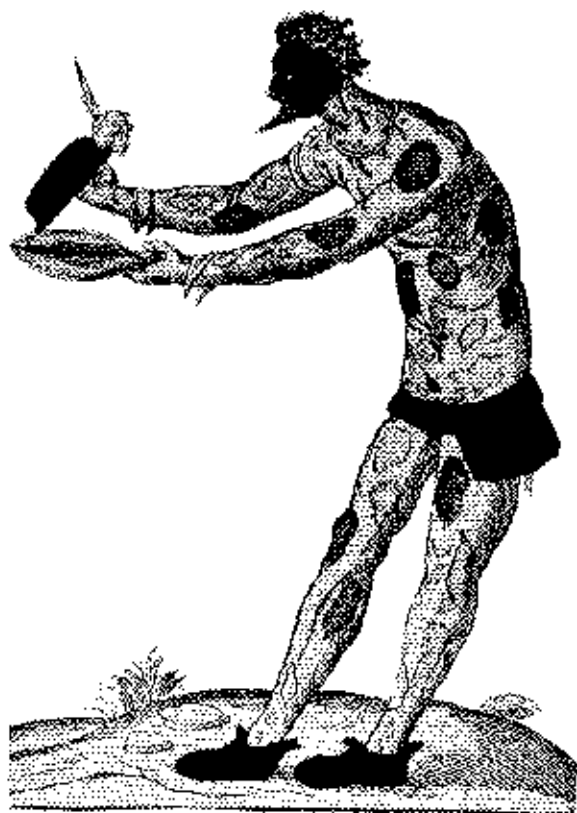


COMMEDIA DELL'ARTE

HISTORISK OVERSIGT

AF SANDRO D'AMICO



Ældre Harlekin-type (fra 1500-tallet). Den sammenlappede dragt er tæt-sluttende, og det lavtældende bæltested giver et halvkønt og pompøst indtryk af en vældig overkrop med spillende muskler. (Fra Fosseard-samlingen).



Ældre Pantalone-type (fra omk. 1577), kaldet „Den forfælskede Pantalone“, hvad han sjældent også er. Søn figur er Pantalone lavrigt venetiansk kømand, med sans for pægn. (Sik fra Fosseard-samlingen, Stockholm).

Commedia dell'arte dukker op i anden halvdel af det 16. årh. under indflydelse af en ny type kunstnere: „kunst“-ekuespillere eller erhvervsskuespillere. Disse professionelle kommer ikke fra de amatørgrupper, der for morekabs skyld spiller i akademierne og ved fyrstehoffene; de er for størstedelen vædkommende borgere af en vis humanistisk dannelse der slår sig sammen med småborgere og håndværkere på jagt efter en bedre skæbne, for at skabe et rigtigt erhverv ud af teatorvirksomheden. Man må formode, at der blandt dem også var nogle ofterkommere af bajadeer og gøglere. Det er på denne måde de første trupper af erhvervsskuespillere dannes. De spiller det gængse repertoire, mere eller mindre skåret til efter omstændighederne: regelmæssige komedier, pastorale fabler, tragikomedier o. s. v. I fortolkningen af disse tekster hengiver de sig imidlertid til eksperimenter, der er fundamenteelt forfælske fra amatørernes. Når de er i kontakt med tilskuere, som de skal underholde, skaber de et spil og en dramatisk opbygning, der er betinget af publikums øjeblikkelige smag, den være sig kultiveret eller folkelig, og uden at forlade den foreliggende komedie (d. v. s. den fuldt ud nedskrevne tekst) når de ved benyttelse af dialekter og

ved omdannelse af de faste masketyper frem til den „improviserede“ komedie.

Hvornår og hvordan alt dette er sket vides ikke nøjagtigt. Man har heller ikke opklaret, på hvilken måde grundbestanddelene i commedia dell'arte er smeltet sammen og blevet harmonisk afstemte, således at et nyt teater skabtes. – Disse grundelementer eksisterede jo alle i 1. halvdel af det 16. årh.: typerne fra såvel den fjerde som den folkelige komedie, brugen af maske i karnevalstiden, mimernes og bajadernes improvisation. – Men givet er det, at det har været en relativ hurtig udvikling, som man i store træk kan dateres mellem 1545 (hvor den første ekuespillertrup, hvis kontrakter er bevarede, blev oprettet i Padua, tre år efter Ruzzantes død) og 1568, hvorfra vi har de første oplysninger om Zan Canasas (Alberto Nasella) virksomhed i Mantua og om Gelosi-truppen i Milano. Altsammen tydelige tegn på at de italienske skuespillere kun har været en snes år om skabelsen af holdbare grundformer.

Commedia dell'arte-trupperne dannes først og fremmest i de norditalienske hertugdømmer – især i Milano og Mantua – med venetiansk-lombardisk ielæt; de er tilknyttet et fyrste-

hof, men de rejser også rundt og viser overalt deres forestillinger i teatersale udlånt af akademierne, i lejede sale (ofte i gæstfri foreninger) eller også i gårde og på offentlige pladser. Truppernes bestemmelse, der er så at sige uændrede, holdt op i det 18. årh., regner med fra ti til femten skuespillere under ledelse af en *caposocio* og bundet af en andelskontrakt. Der er én revolutionerende nyhed: tilstedeværelsen af skuespillerinder, undtagen når myndighederne forbyder det (fx. i Rom, 1588). Skuespillerne springer nødtigt fra en trup til en anden, da disse ofte er rivaliserende konkurrenter, men det hænder at man finder dem forenede for en vis tid. De gør meget hurtigt lykke: de italienske og udenlandske hoffer begynder strax at strides lidenskabeligt om dem.

Årsagerne til denne enorme succes (der følger en stigende kurve lige til midten af det 17. årh.) er mangfoldige. Lad os især fastslå nyheden ved et fuldkomment tilrettelagt og afstemt spil. Selv truppernes navne, de „*jeloux*“ (*Gelosii*), de „*fortrolige*“ (*Confidenti*), de „*forenede*“ (*Uniti*), de „*lidenskabelige*“ (*Accesi*), de „*begærlige*“ (*Desiosi*), de „*trofaste*“ (*Fedeli*) angiver viljen til over for publikum at fremtræde som et ensemble, produktet af en skole eller endog af et akademi. Men inden for de stilistiske og tekniske love udvikles og nuanceres individualiteternes spil. Skuespillerens kunst kunne besjære tragediens svulst, kunne give pastoralsens kærlighedsscene, pustedes liv i spidsfindighederne i det 17. årh. komedie og nåede måske endog at redde den ubestemmelige genre, der kaldtes *opera regia*, hvor det sværmeriske blandede med det tragiske. Skuespilkunsten bliver forfinet i den alvorlige genre, saftig i den komiske og ender med at miste markedsdøglets karakter af tilfældighed for i stedet at nå et vist teknisk og kulturelt niveau. Det er derfor commedia dell'arte-skuespillernes succes blev slået fast og varede, ligger i den slags teater, der skabtes med det ene formål at lade deres kunst komme til fuld udfoldelse, at vise den i ren dyrket form, befriet for tvangen fra en fastlagt tekst: kort sagt – den improviserede komedie. Det var i denne genre at det mirakel først skete, der endnu i dag er grundlaget for skuespillernes popularitet: hans fuldstændige identificering med sin rolle.

Den improviserede komedie, mæskespillet, støttede sig ikke til en fuldstændigt redigeret tekst, men kun til en scenarium eller en „plan“, hvor Intrigen i store træk var ridset op, d. v. s. handlingens skelet, mens udviklingen af denne i form af dialog var overladt til skuespillerens improvisation. I commedia dell'arte-planens typiske struktur knyttes intrigen (der var afløst af den rige og komplicerede litterære komedies Intriger) til et eller flere forelskede par eventyr. Man følger ofte det cirkulære skema: A elsker B, der elsker C, der elsker D, der elsker A. Over for de elskende, der er alvorlige figurer, stilles de egentlige maskor, der alle er komiske: de to gamle, de to zanni (bajadser) og kaptajnen. De to oldinge var for det første *Magnifico* (senere *Pantalone*), venetiansk købmand, en brav gammel mand eller han kunne være gerrig, gnaven, latterligt forelsket og et taknemmeligt offer for drillierier; den anden var *doktor Graziano*, kaldet *Balanzone*, der enten var sagfører eller læge fra Bologna og en karikatur af den tåbelige pedant. De to zanni eller bajadser, der almindeligvis var tjenere, var Bergamaskerne *Brighella* og *Harlekin* (fra Bergamo); den første var underfundig, den der trak i handlingens tråde (som *Ligurio* og *Figaro*), den anden var dum, doven, grådig og fik ustandselig prygl. *Pulcinella* er den napolitanske version af bajadseren, han er en blanding af skalkagtighed og stupiditet; også han bliver prygl og søger tilflugt i sangen og i filosofiske betragtninger over verden. Hvad angår den atorprælende kaptajn, der er oldebarn af Ptaulus' *Miles gloriosus*, så har han til opgave at være den

herolske ridder (i Aristos og Cervantes' århundrede) eller også karikerer han i skikkelse af en fremmed besættelses-officer den utålelige spanske højtravenhed (blandt kaptajnens varianter finder man *Scaramouche*, der dog også har træk af bajadseren). Lad os endvidere nævne tjenestepigen eller kammerpigen (*Fantesca* eller *Servetta*). Det scenske billede, der var inspireret af karnevalsfestlighederne, var af en forbausende farveharmonisk: rødt til *Pantalone*, sort til doktoren, grøn-tribet hvidt til *Brighella*, manglefarvet til *Harlekin*. Alle, undtagen de elskende og tjenestepigen, havde ansigtet dækket af en maske; bajadsernes maskor, der var groteske indtil det skrækindjagende, afslører tydeligt deres oprindelse i karnevalets diaboliske maskor.

Hvad angår Improvisationen (der er dokumenteret lige fra begyndelsen i *Massimo Troiano*s dialoger) skal man ikke opfatte den som en uafbrudt nykæben. Hver skuespiller specialiserer sig for livet i et bestemt rollefag, og til hvert af disse udarbejdes et varieret repertoire (*zibaldone* eller *centone*). Skuespilleren havde til sin rådighed disse udenadlærte passager og brudstykker, og han tilpassede dem efter scenariets krav. Bajadserne havde også noget, man kaldte *lazzi* (der kommer af *azione*, handling, eller mere sandynligt af *lacci*, bånd), et repertoire af absurde mimespil og små komiske scener. Komedien var omhyggeligt tilrettelagt af truppens direktør (*capocomico*, også kaldet *corago*), som tog sig af at tilpasse og aktualisere komedien efter tiden og det sted, hvor den blev spillet. Man forlangte altså af disse skuespillere en ator begejstring, en udviklet evne til hurtigt at gribe (og un-



Senere „doktor-type“, „il dottore“ var den „anden gamle“ i commedia dell'arte-stykkene (Pantalone var den første). Doktoren kom fra Bologna og var som regel enten læge eller jurist. Han er elekovelysten, men bliver som regel narret af yngre kræfter. – Billedet forestiller skuespilleren Angelo Lelli i doktorrollen på Hôtel de Bourgogne 1688 (Collection Duchesne).

dortiden opdigtet) den passende åndrigbed i en uforudset situation; men de skulle især være i bevidnelse af en livfuldhed og en åndelig åndighed, der kunne give indtryk af, at en forebærdt, gennemtrængt, til de mindste detaljer gennemprøvet forestilling var et værk skabt af øjeblikket.

Der er overleveret ca. tusinde scenarier. De vigtigste samlinger er **Flaminio Scalas**, **Basilio Locatellis** og **Domenico Brunis**, de franske samlinger ved **Evaristo Gherardi** og **Luigi Riccoboni** og nogle samlinger bevaret i bibliotekerne i Rom, Venedig, Napoli, Firenze, Paris, Wien og Petrograd. Studiet af dem tillader os at rekonstruere Intrigens udfoldelse og rytmen i disse forestillinger, hvor traditionelle forvælinger, forklædnings og gunkendelses-scener blandes med magiske begivenheder og scener, bygget på de laveste psykologiske og seksuelle realiteter. **Zibaldoni** og **centoni**, der var skuespillernes egne værker, hjælper os til opdagelse af commedia dell'arte's aprog, hvis formelle rigdom var meget stor. Det toscanske aprog, hvormed de elskende sukkende og deklamierende fuldfølgte deres mål, havde som modspil de dialektale og jargonale, der anvendtes af maskerne, historiens drivkræfter, der var frie for ethvert følelsesmæssigt bånd og fulde af realistisk visdom. Skuespilleren skulle ikke lægge krop til et skyggebillede, som en digter havde betruget til papiret, men skulle være sig selv, skulle smelte sit eget jeg sammen med maskens og i tilfældet med genskabe en person, hvis eneste dimension var scenen. Og dog bliver konsekvensen af denne totale frihed en stivhed i sproget, som gængsaget i det uendelige ender i kedsomhed og ligegyldighed.



Raffineret Colombina-type fra ca. 1686. Billedet forestiller Caterina Biancolelli (kaldet „Colombina“), der var datter af den berømte Harlekin-fremstiller, Dominique. Hun debuterede 1683 i Paris og døde 1718 (Coll. Duchartre).

Det er også derfor at der i skuespillernes teknik lægges enorm vægt på den mimik, som på naturlig måde følger sig til silhuetten, til bevægelsens og den plastiske attitudes udtrykfuldhed. **Pier Maria Cecchinis** skrifter vidner om, at de napolitanske komedianters bidrag i slutningen af det 16. årh. blev afgørende i den retning. Dures mimik fuldkomment gjorde og mildnede ved en mere smidlig komik den lombardiske spillermådes akademiske stivhed og grove komik. Et århundrede senere foretog **Andrea Perrucci**, commedia dell'arte's største teoritikker, som ideet af en spillestil „foreningen af napolitanske lazzi og lombardiske emner“.

Commedia dell'arte's succes i udlandet blev ligeså stor, om ikke større. Allerede mod midten af det 16. årh. var de italienske komedianters på mode ved de tyske hoffere; de blev det snart i alle kontinentale lande og hinsides kanalen, fra Spanien til Böhmen, fra England til Polen. I Frankrig begyndte commedia dell'arte endog et nyt kapitel, der på en vis måde er en historie for sig. De lejlighedsvis turneer, som Charles den 9., Henrik den 4. og Ludvig den 13. indtrængende bad hertugerne af Milano og Mantua om, endte med italienernes anbringelse i Paris i 1653 og dermed skabelsen af det eneste faste teatro, commedia dell'arte nogensinde har kendt, nemlig **Comédie-Italienne**, der trods en lang afbrydelse eksisterede lige til revolutionen. Men **Comédie-Italienne** er kun en udløber af commedia dell'arte; efter umplantningen til Frankrig oplever den en selvstændig udvikling. Idet den bl. a. spiller franske tekster (selv om den også bruger de gamle italienske scenarier helt op til 1780). Da den først har læstret sig fra hjemlandet og er kommet i kontakt med en stor og levende teatertradition, så mister den sin oprindelighed, men beriges til gengæld med nye elementer. Med **Tiberio Fiorilli Scaramouche** træder den mimiske virtuositet i forgrunden; med **Evaristo Gherardi** begynder den harmoniske balance mellem Intrige og lazzi at vikle; med **Dominique (Domenico Biancolelli)** genopstår stjernukomedien. Under ledelse af **Luigi Riccoboni**, der definitivt går over til at spille på fransk, prøver man for første gang at fjerne sig fra den improviserede komedie, mens århundredets store **Harlekin'er** (**Vincentini** og **Bertinazzi**) forfiner og forædler stilen og manererne; **Mari-vaux** opfatter **Comédie-Italienne** som den ideale fortolker af hans teater.

På den anden side har den trofaste traditionærbundethed i Italien næppe heller gavnnet commedia dell'arte, der i det 18. årh. åbenlyst går mod forfaldet uden at kunne stille noget op over for melodramaets sejrsgang. Dens historiske mission slutter med barokkens undergang. Commedia dell'Arte skabte en teaterkunst, en moderne, professionel organisation, den viete Europa renaissanceens komedie og tragedie, den blev en af komponenterne i det store europæiske teater og skabte en åndfuldhed og en teknik, der har været til inspiration for genier som **Shakespeare**, **Molière** og **Lope de Vega**.

Og dog var commedia dell'arte i Italien ude af stand til at løse renaissance-teatrets krise. Dens skuespillere erstattede med deres fantasi forfatterens uløselige udtryk, idet de tilpassede sig til publikum og vandt samfundets gunst ved at tjene det og aldrig udtrykke noget nyt og foruroligende. Dens skarphed, når der var en sådan, overlevede aldrig den komiske genres vagt politiske karakter. Kirkens forbud og skuespillernes personlige forsvar afslører ingen virkelig ideologisk uoverensstemmelse. Så hvis vore dages franske, tyske eller russiske skuespillere og iscenesættelse nostalgiske er vendt tilbage til commedia dell'arte, har de ikke gjort det for at hylde et poetisk, etisk eller socialt indhold, som den ikke havde, men de er i teknisk forstand vendt tilbage til en metode, der endnu har gyldighed for skuespillerens kunst.