

izvirno znanstveno delo
prejeto: 1998-05-12

UDK 792(497.4 Koper)(091)"17"

KOPRSKO GLEDALIŠČE V 18. STOLETJU

Lea-Odila ŠIROK

RTV Slovenija, Regionalni RTV Center Koper - Capodistria, SI-6000 Koper, Ul. OF 14

IZVLEČEK

Koprsko gledališče in nanj vezano dogajanje v 18. stoletju sta bila nedvomno pod močnim vplivom Benetk. Kljub temu pa je pri koprskih dramatikih takratnega časa mogoče zaslediti izvirnost, pogojeno z realnostjo okolja, v katerega so bili vpeti. Poleg tega so bili seznanjeni z najnovejšimi dogajanja v okviru beneškega gledališča, ki se je teku 18. stoletja spremenilo v pravo industrijo spektakla.

Ključne besede: koprsko gledališče, zgodovina, 18. stoletje

IL TEATRO CAPODISTRIANO NEL XVIII SECOLO

SINTESI

Il teatro capodistriano e gli avvenimenti ad esso legati nel XVIII secolo erano senza dubbio fortemente influenzati da Venezia. Tuttavia, gli autori capodistriani dell'epoca non mancavano di originalità, dettata dall'ambiente in cui operavano. Conoscevano inoltre le novità del teatro veneziano, che nel Settecento si trasformò in una vera e propria industria dello spettacolo.

Parole chiave: teatro di Capodistria, storia, XVIII secolo

ORIS GLEDALIŠKEGA DOGAJANJA V BENETKAH 18. STOLETJA

Koper je bil pet stoletij (1279-1797) ekonomsko, politično in kulturno povezan z Benetkami. Te so bile vse do 18. stoletja, ko so vodstvo prevzele Anglija, Francija, Nizozemska in Nemčija, vodilna pomorska trgovska sila, ki je Evropo povezovala z Vzhodom. Izguba tržišč je povzročila hudo ekonomsko krizo, ta pa je posledično vplivala na vse večjo zaprtost beneške aristokracije, ki se je navzven kazala kot sterilna nevtralnost, navznoter pa kot kratkovidni konzervativizem. (Mangini, 1974, 91).

Ekonomska kriza je hudo prizadela premoženjsko stabilnost najbogatejših plemiških rodbin, ki so v prejšnjem stoletju, s pomočjo vloženi kapitalov v gledališče, prispevale k oblikovanju učinkovitega gledališkega stroja (Zorzi, 1977, 245).

In medtem ko se je ekonomska kriza kazala tudi v zapiranju beneških gledaliških hiš - od 20 gledališč v 17. stoletju se je njihovo število v naslednjem zmanjšalo na 14, je bilo 18. stoletje čas reform tako na področju organizacije gledališke dejavnosti kot gledaliških zvrsti.

Upravljanje gledaliških hiš so lastniki vse pogosteje prepuščali impresarijem, ustanovljale pa so se tudi lastniške družbe. Gledališče je tako bilo vse manj ustanova, ki so jo podpirali mecen, in je vse bolj postajalo podjetna in dobičkonosna dejavnost. Tekom stoletja se je spremenilo v pravo industrijo spektakla, v katero so bili vpleteni mnogi interesi.

V skrbi po čim večjem dobičku so impresariji odprli vrata gledališč najširšemu občinstvu. Beneške gledališke dvorane so se tako prve v Evropi spremenile v kraj družabnih srečanj, kjer se je zbiralo številno, stalno in različnim slojem pripadajoče občinstvo, ki si je gledališko predstavo kupovalo z vstopnico. Pripadniki

visoke buržoazije, trgovci, služabniki in rokodelci so si z nizko vstopnino kupovali iluzijo, da so sprejeti v enakovreden ritual z elitnim razredom (Zorzi, 1977, 225).

Te spremembe, med katerimi sta kontinuirana uporaba stalnega gledališkega prostora in specializacija gledališč za določene zvrsti poglavitna beneška prispevka gledališki umetnosti 18. stoletja, so povzročile ostro konkurenco med posameznimi gledališkimi hišami. In če je po eni strani to obogatilo repertoarje, ki so v Benetke vabili najslavnejše interprete, najbolj izkušene vodje igralskih skupin in najpodjetnejše impresarije, se je po drugi strani močno znižala kakovost predstav, ki so bile vse bolj občinstvu dopadljivi obrtniški izdelki in vse manj izraz umetniških prizadevanj.

Vzporedno z reformo organizacije gledališke dejavnosti se je dogajala tudi reforma gledaliških zvrsti: od tragedije, ko se z *Meropo* Scipiona Maffeia udejanji prva resnična zmaga književnega dela na javnih odrih Italije (Ortolani, 1962, 128), do opere, kjer se uveljavi težnja po ravnovesju med vsemi zvrstmi umetnosti, medtem ko naj bi samostojnost in umetniško dostojanstvo dobil dramski tekst oziroma libreto. V sodelovanju skladatelja Baldassarra Galuppija, imenovanega *Il Buranello*, in Carla Goldonija kot libretista, se v Benetkah, v nasprotju z že razširjeno neaplejsko opero buffo, kot njena inačica rodi in uveljavi komična beneška opera (Mangini, 1974, 128). Z zahtevnimi scenografijami, mitološkimi in junaškimi vsebinami pa so poleg opere vse bolj priljubljeni tudi plesi. In ne glede na dejstvo, da je opera še vse 18. stoletje poglavitna zvrst, ji komedija začne konkurirati, tako da jo gledališča, v izmenjavi z opero, vse pogosteje uvrščajo na repertoar.

In medtem ko se v tem stoletju zgodi nepopravljivi konec *commedie dell'arte* (Taviani, Schino, 1982, 114-115), je osrednji dogodek beneškega gledališkega življenja gledališče Carla Goldonija, enega prvih intelektualcev, izvirajočih iz buržoaznega sloja, ki je živel od svojega svobodnega poklica. Že njegova zahteva po državni plači odseva profesionalno zavest, ki je prehitela svoj čas in bila z njim v nasprotju (Zorzi, 1977, 267).

Commedie dell'arte in njeno priljubljenost je Goldoni izkoristil kot osnovo za postopno preobrazbo komičnega gledališča. Ker je bil odličen poznavalec gledališkega življenja na odru in za njim, je vedel, da bo svoje zahteve lahko uresničil le, če bo upošteval nepripravljenost igralcev, ki so igrali v vlogah priljubljene *commedie dell'arte*, da bi v predstavi spoštovali napisano besedilo komedije in hkrati razvijeno občinstvo, uživajoče v harlekinadah maskiranih oseb. Zato je v svoji prvi komediji, *Momolo cortesan*, besedilo najprej napisal le za glavnega junaka, mu v kasnejših komedijah dodal besedilo še za ostale osebe, obenem pa je odpravil tudi maske *commedie dell'arte*.

Vsebine Goldonijevega gledališča rastejo iz natančnega opazovanja in analize realnosti, oziroma družbe, ki jo je vse bolj zaznamoval spopad med meščanstvom

in plemstvom. Predlogi njegove poetike pa so v mnogočem že napovedovali meščansko dramo. In sicer tisti *genre serieux*, o katerem je kasneje govoril Diderot. Delo, v katerem najde svoje mesto vrlina. Vendar to ni več tista nadčloveška in junaška vrlina, s katero je plemstvo poveljevalo samo sebe, temveč je vrlina meščana Pantaloneja, njegovih otrok in njegove žene. Gre za delo, ki brez junaške stilizacije tragedije in farsične stilizacije *commedie dell'arte* zrcali realno življenje (Petronio, 1986, 124).

In v drugi polovici osemnajstega stoletja so bile prav Benetke center, ki je prispeval k uveljavitvi te nove dramske zvrsti v Italiji.

Meščanska drama je v Beneški republiki in drugod po Italiji naletela na ostre nasprotnike in kritike. In vendar sta bili solzava komedija in črna drama nujnost: po zatišju, ki je zavlada ob Goldonijevem odhodu, z upadanjem priljubljenosti Gozzijevih del in z nesposobnostjo novih komediografov, da bi ponovili Goldonijeve izkušnje, je bilo nujno poiskati nove obrazce, zato da bi se gledališče lahko premaknilo z mrtve točke, v kateri se je znašlo proti koncu osemnajstega stoletja (Turchi, 1987, 22-23).

1. GLEDALIŠKA STAVBA

Stavba, v kateri je bilo v osemnajstem stoletju v Kopru javno gledališče, je stavba v današnji Verdijevi ulici, kjer je še vedno gledališče in kjer ima svoj sedež Zveza kulturnih društev. V osemnajstem stoletju je tu bil sedež akademije *Risorti*, ki je imela tudi akademsko gledališče, o čemer pričajo različni dokumenti.

Kot prvega naj navedemo pismo Girolama Gravisija (PAK, RAG, 2/III), ki ga je 15. marca 1760 iz Kopra namenil poslati neimenovanemu prijatelju. V pismu, kjer govori o razvoju koprskih akademij, piše, da je bilo koprsko gledališče od nekdanj močno povezano s književnostjo. Ob ponovnem oživljanju akademije leta 1646, imenovane *Accademia Justinopolitana e Rediviva*, je na istem mestu leta 1647 dobilo prostor tudi gledališče.

Drug pomemben dokument je tožba kneza Andreja de Gravisija Barbabianche Bocchina (PAK, RAP, 1), vložena 13. 8. 1835 na koprsko sodišče proti novim najemnikom stavbe oziroma naslednikom akademije, ki je najemnino plačevala redno vse do 15. avgusta leta 1805, ko je tudi prenehala delovati.

Iz dokumenta razberemo, da so bili prostor in pritlikline v mestni četrti Belveder, ki jih je uporabljalo koprsko akademsko gledališče, že od začetka v hiši Janeza Dominika Grisona, sama stavba pa je bila pod hipoteko letno obremenjena z 12.8 lirami v korist družine Rodella iz Podpeči. Premoženje in bremena Grisonija so nato 3. septembra 1649 prešla v last Filippa d'Ambrosija, ki je moral dajavte plačevati družini Rodella. Omenjeno hipoteko 12.8 lir na breme stavbe v Kopru je vdova pokojnega Petra Rodelle, gospa Barbara, leta 1650

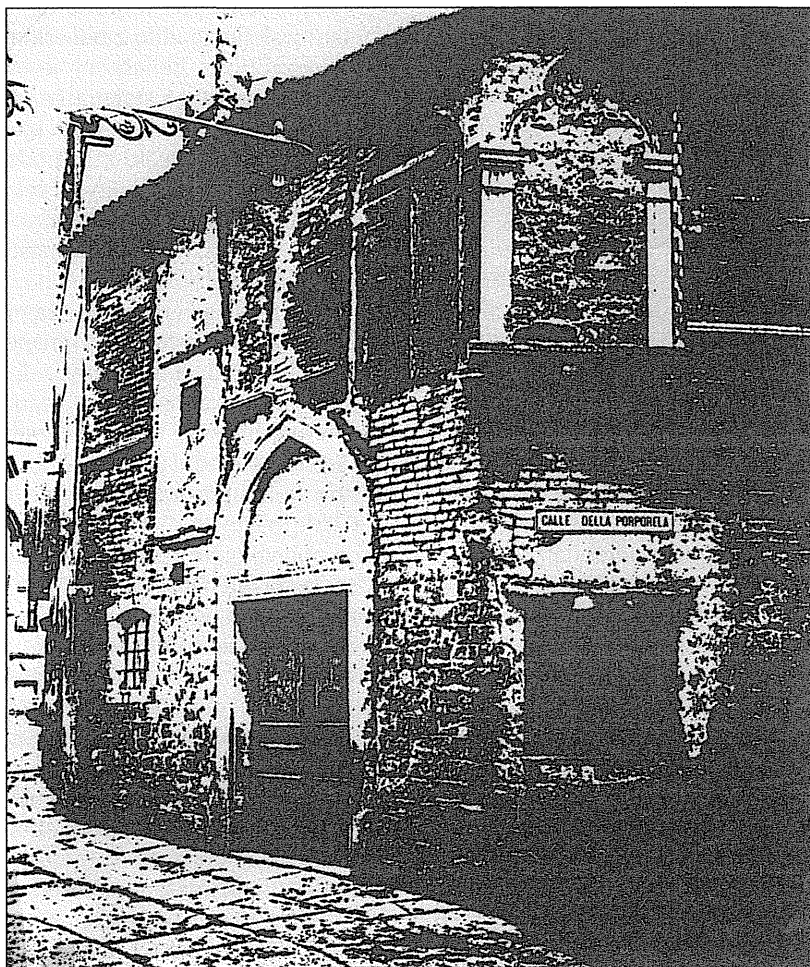
prodala Dominiku Tiepolu. V dokumentih za predajo lastništva je omenjeno, da je bila hiša iz koprške četrti Belveder najprej v lasti Grisonija in da je že od takrat bila oddana v uporabo akademiji. Stavba je bila od tedaj preurejena v sedež akademije, ki je plačevala 60 lir letne najemnine Juliji d'Ambrosi, sodišče pa je kasneje sklenilo, naj akademija plačuje 31 lir Andreju Tiepolu, ostalo pa Juliji d'Ambrosi. Kasneje pa je bila ta ista stavba preurejena v akademsko gledališče. Na podlagi dediščine sta vsa imovina pokojnega Grisonija in omenjeno breme na stavbo prešla v last Girolama Gravisija in naslednikov. Akademija in akademsko gledališče sta ves čas svojega delovanja zanjo redno plačevali letno najemnino družini Gravisijem. V 19. stoletju so si novi lastniki lož prisvojili stavbo in si tu postavili gledališče. Gravisijem pa niso hoteli plačevati najemnine zanjo. Tako so ti zadevo predali sodišču.

Naslednji dokument, ki govori o gradnji novega gledališča, je delo zgodovinarja Baccia Ziliotta (Ziliotto, 1910). V njem piše, da so meščani iz želje po zabavi

leta 1664 zgradili večje javno gledališče, vendar pa ne pove, ne kje je to gledališče stalo ne kako veliko je bilo. Ko opisuje življenje koprskih akademij in z njimi povezan razvoj književnosti, gledališča in kulture v Istri in na Koprskem, isti avtor omenja tudi akademsko gledališče *Teatro dei Risorti* (Ziliotto, 1944, 38).

Gledališče pa naj bi imela tudi stavba, kjer je bil v 17. stoletju ustanovljen koprski šolski zavod *Collegio dei Nobili*. Tudi v tej stavbi naj bi bilo zgrajeno elegantno gledališče. Med letom je služilo predvsem literarnim disputom, v času karnevala pa odorskimi predstavami, ki so jih obiskovali vsi najvišji sloji mesta (Caprin, 1905, 213).

Glede na to, da je bil zavod ustanovljen leta 1612 in nato obnovljen leta 1675, je možno, da sta obe šoli, akademija in zavod, nekaj časa imeli sedež in sestanke v isti, obnovljeni stavbi in da sta obe uporabljali isti prostor za javne nastope svojih študentov, vendar pa so *Risorti* v 18. stoletju zagotovo imeli svoje prostore v četrti Belvedere.



Sl. 1: Staro gledališče, porušeno leta 1940 (Semi, 1975).

Fig. 1: Il teatro vecchio demolito nel 1940 (Semi, 1975).

Novigrajski škof Tommasini je v svojih *Komentarjih* zapisal, da so Koprčani na vzpodbudo svojega pode-stata in kapitana Marcantonija Grimanija kupili novo stavbo za akademijo, v katero se je začasno preselila javna šola (Ziliotto, 1944, 36).

V spomin na Grimanija je še danes v stavbi koprskega gledališča reprodukcija epigrafa z napisom:

ACCADEMIA JUSTINOPOLITANA - M. ANTONI
GRIMANI - PRAET. PRAEF. OPT. FOVENTE CALORE -
ET VENETO - SENATU FAVENTE - REDIVIVA -
MDCXLVII.

Vendar pa ne vidimo razlogov, zakaj naj zavod ne bi imel svoje gledališke dvorane. Dokument iz osemnajstega stoletja (PAK, RAG, 112), z vabilom na javno akademijo, govori o tem, da so študentje zavoda uprizarjali predstave:

RAPPRESENTANDOSI UNA
PASTORALE
DAI SIGNORI CONVITTORI DEL COLLEGGIO
DI CAPODISTRIA

Alla presenza del Reverendissimo Padre
GIUSEPPE DI
S. FRANCESCO
PREPOSITO GENERALE DELLE SCUOLE PIE
Dopo una Pubblica Accademia recitatagli dalli medesimi

Omeniti moramo še stavbo starega koprskega gledališča iz 15. stoletja. Ta je bila zgrajena v spodnjem predelu mesta, v ulici, ki je potekala med Carpaccievo hišo do malega trga za današnjim stanovanjskim blokom na Tomažičevem trgu. Stavba je stala v ulici *Calle del Teatro*, ki je danes ni več, prav tako kot ne obstaja več staro koprsko gledališče, ki so ga leta 1940 porušili. Ostanke obokanega gotskega portala so shranjeni v lapidariju Pokrajinskega muzeja v Kopru. Iz nobenega dokumenta, pa tudi iz zapisov zgodovinarjev, ni moč razbrati, v kakšne namene so stavbo uporabljali v osemnajstem stoletju.

1.2. Lastniki gledališke stavbe

V osemnajstem stoletju je bila torej stavba last Gravisijev, v stalnem najemu pa jo je imela akademija *Risorti*.

Iz dokumentov mestne blagajne (AAMC, 1320, 1322, 1323, 1325) je razvidno, da je za vzdrževanje same stavbe in odra ter notranjosti gledališča skrbel mestni svet, saj smo našli zapise o odhodkih za *Javno gledališče - Pubblico Teatro*.

Tako so leta 1759 porabili 40 lir za obnovo "*del camerino fatto a comodo d'ascoltar meglio per la parte del signor Cape.no*", 25 lir je stalo delo "*per accomodar le scene, li cieli ed altro*", manjše vsote pa so istega leta porabili še za ključavnico na vratih javnega gledališča,

za popravilo hodnikov in strehe gledališke stavbe.

Leta 1760 so z zidnimi tapetami prelepili il "*Camerino del Teatro*", leta 1764 so imeli izredne izdatke za popravilo gledaliških polken, leta 1778 pa so zopet porabili večje vsote za obnovo zunanosti in notranjosti gledališke hiše. Tako so obnovili okna, kar 300 lir pa so porabili za "*in occasione delle Scene e Tendon provvedute per questo pubblico teatro, giusto la commissione dalli spettabili Sindici*".

Iz blagajniškega zapisa izvemo, da so gospodu Bortolu Manzioliju že nalednje leto plačali 526.16 lir za "*ri[m]issione del sipario, quinte a cielo stabile, le dieci quinte a l'orizzonte della reggia di questo Pubblico teatro*", medtem ko je slikar "*Metteo Furlanetto*" dobil 233.7 lir drugega obroka za dela, ki naj bi jih izvedel v gledališču.

Izdatke za gledališče je mestna blagajna imela še v letih 1784, in sicer 66.9 lir, leta 1793 190 lir, leta 1794 23 lir, leta 1799 pa so porabili 84 lir za dvig orkestrske jame.

Koprsko gledališče se zaradi majhnosti mesta in skromnih virov javnih finančnih sredstev še ni moglo organizirati kot dobičkonosna dejavnost, tako kot se je to v tem stoletju zgodilo z beneškimi gledališči.

V nasprotju z beneškimi je bilo v koprskem gledališču osemnajstega stoletja še prisotno mecenstvo. Iz arhivskih dokumentov namreč izvemo, da je nekatere predstave financiral celo sam podestat. Tako je na javnem sestanku akademije *Risorti* leta 1755 Lodovico Belgramoni pohvalil podestata Pietra Dolfina za spektakle izjemnega blišča, ki jih je mestu podaril na lastne stroške (Ziliotto, 1962, 13).

Poleg tega so meščani za gledališke predstave prispevali tudi prostovoljne prispevke. O tem je leta 1798 pisal v Benetke (AAMC, 1325) takratni koprski župan Bruti. V karnevalskem času gostujoče gledališke skupine naj bi poleg plačila v dveh obrokih impresariju dali še dve mesečni napitnini, ki pa naj bi jih zbrali s prostovoljnimi prispevki.

Glede na to, da se v dokumentih mestne blagajne redno pojavlja ime *Javno gledališče*, smemo domnevati, da se je za gledališke predstave plačevala vstopnina, čeprav nimamo podatkov o njeni višini.

Našo domnevo potrjuje zapis iz pravilnika za študente vzgojnega zavoda *Collegio dei Nobili* (PAK, RAG, 112), kjer je zapisano, da bodo gojenci morali sami plačati stroške akademij ter morebitnih gledaliških predstav in javnih prireditev.

Koprsko gledališče je torej imelo več različnih virov dohodka: sredstva iz mestne blagajne, vstopnina za predstave, samoprispevek meščanov, izjemoma pa je predstave financiral sam podestat.

2. JAVNO GLEDALIŠČE V KOPRU

V 18. stoletju so Koprčani zagotovo imeli gledališke predstave v času karnevala v letih 1737, 1743, 1751,

1754, 1759, 1760, 1763, 1764, 1767, 1769, 1777, 1778, 1779, 1782, 1784, 1793, 1794, 1798, 1799, nato pa šele leta 1806 (AAMC, 1320, 1322, 1323, 1325, 1327).

Med temi devetnajstimi zapisi nekateri izpričujejo le izdatke za popravila gledališča in ne govorijo izrecno o gledaliških predstavah.

Takšen je recimo zapis iz leta 1760 ko je mestna blagajna porabila trideset lir za "*l'incartata del Camerino del teatro*", ali zapis iz leta 1767, ko je iz mestne blagajne šlo dvanajst lir za "*Mancia alle guardie di Soldati al Teatro per dodeci*". Leta 1778 je mestna blagajna plačala 150 lir gospodu Ottavianu Zarottiju "*per suprir alle spese occorrenti per le [...] che si faranno nel corrente Carnevale in questo Pub.o Teatro come da Commiss. one delli Msg.ri SS. Sindici*", in 31 lir mojstru Vicenzu Zuccu, zidarju "*per materiali e fatture impiegate nel restauro occorso in questo Pub.o Teatro*", nato 20 lir mojstru Mariu Longu, izdelovalcu oken za "*sei Finestrini fatte per uso di questo Pub.o Teatro*", in 300 lir Pietru Francu "*da esso spese in Tende ed altro in occasione delle Scene e Tendon provedute per q.sto Pub.o Teatro*".

Zanimiv je tudi zapis blagajniškega izdatka iz leta 1779, ko je g. Bortolamio Manzioli dobil 26:16 lir "*in risarcim.to di altrettante da esso pagate nella r[m]issione del sipario, quinte a cielo stabile; non che le dieci quinte a l'orizzonte della Reggia di questo Pubb.co Teatro*". Gospod Matteo Furlanetto, slikar, pa je dobil 230 lir "*per le fatture d'esser devono da lui eseguite per servizio di questo Pub.co Teatro*".

Ostale navedene letnice vsebujejo tudi izrecni zapis o plačilu gledaliških predstav.

Na prvi pogled je število let, v katerih je bilo gledališče v 18. stoletju dejavno, resnično majhno. Vendar naj tu poudarimo, da so v mestno blagajno beležili le izdatke mestne skupnosti, in kot smo že povedali, so Koprčani za organizacijo predstav imeli še druge vire dohodkov. Žal nismo našli nobenega zapisa, ki bi organizacijo teh morebitnih predstav tudi dejansko potrdil.

2.1. Impresarij in njihove skupine

V času karnevala so v Koper prihajali beneški impresariji s svojimi igralskimi skupinami, ki jih je v glavnem plačevalo mesto.

V letih 1763, 1764 in nato 1779 je organiziral gledališke predstave gospod Bortolo ali Bartolamio Manzioli (AAMC, 1323). V pismih, ki jih je koprskemu gospodu Bortolu Manzioliju, umrlemu 18. oktobra 1799, iz Benetk pošiljal gospod Nicolo Venier (PAK, RAC, 36), ni nobene opazke glede njegove impresarijske dejavnosti kot tudi ni nikjer omenjeno gledališče. Ne glede na to, je očitno, da je bil Manzioli Koprčan, ki je več gledaliških sezon deloval kot impresarij. Ker ni imel lastne gledališke skupine, je bilo njegovo delo predvsem v organizaciji gostovanj beneških skupin v Kopru. Naj-

verjetneje je osebno skrbel tudi za samo organizacijo predstav v tem smislu, da je priskrbel potrebne rekvizite za mizansceno in uredil bivanje igralske skupine.

Kot organizatorji gledaliških predstav so omenjeni še leta 1737 Koprčan Belgramoni, leta 1784 Piavana Guadagnini, pri katerem izrecno piše "*Impres.o di q.to Teatro nel Carnevale decorso*", in prav tako leta 1793, kjer je ob izdatku mestne blagajne zapisano, da je bil izplačan "*all'impresario della Compagnia Bufo che recita nel presente Carnevale in questa città Antonio Tilota*", leta 1798 pa naj bi bil impresarij Benečan Pagani, vendar pa je v istem letu dobila plačilo za predstave v času karnevala impresarijka Clementina Medebach (AAMC).

S pomočjo pisma koprskega sindika Agostina Brutija, ki ga je 16. avgusta 1798 (AAMC, 1325) poslal beneškim oblastem, lahko izpeljemo še druge zanimive ugotovitve.

Iz zapisanega moremo sklepati, da so v Kopru vselej, kadar so jim sredstva to dopuščala, organizirali gledališke predstave tudi na jesen in ne le v zimskem času karnevala, kar je bila v Benetkah utečena praksa. Da Bruti imenuje prostovoljne prispevke kot običajne, pa je lahko potrditev domneve, da je bila ta oblika financiranja gledaliških predstav zelo pogosta. Njegovo upanje, da bodo tokrat meščani darežljivejši, pa že lahko kaže na dejstvo, da so morda prepogosti tovrstni prispevki postali odvečni izdatek za obubožano koprsko aristokracijo. Iz pisma tudi jasno razberemo, da so se igralske družine zadržale v Kopru za daljše obdobje in da so predstavo postavljale v mestnem gledališču. Obenem lahko sklepamo, da so v tem času najverjetneje odigrale več različnih predstav.

Že ti skromni podatki nam dajo zanimivo sliko o gledališki dejavnosti v Kopru, ki torej le ni bila samo diletantska, temveč se je vse bolj profesionalizirala v tem smislu, da je gledališče počasi postajalo ustanova, s svojo organizacijsko strukturo, s stalnim gledališkim prostorom, z rednimi predstavami in z redno publiko. Prav redni obiskovalci gledaliških predstav so namreč v Benetkah odigrali najpomembnejšo vlogo pri profesionalizaciji in odpiranju gledališča najširšemu in najraznovrstnejšemu občinstvu. Tako so del publike v beneških gledaliških predstavljali tudi služabniki. Njihovo število je v osemnajstem stoletju močno naraslo zaradi vse bolj bogatega sloja meščanstva in trgovcev, ki jih je vse pogosteje najemal za izkazovanje svojega prestižnega položaja. Poleg tega je ta že tako poceni delovna sila v tem stoletju svoje usluge nudila še ceneje, saj je bilo vse več kmetov in delavcev, ki so v mestu iskali bolj plačano in manj naporeno delo. Med vsemi fizičnimi opravili je bilo delo služabnika najboljše in je zato bilo tudi najbolj cenjeno in iskano. In prav služabniki so bili prvi predstavniki ljudstva, ki so imeli dostop do knjižnic in časopisov svojih gospodarjev in so tako prvi začeli tudi brati in pisati.

O tem, ali se je tudi koprsko gledališče začelo odpirati širšim družbenim slojem, je nemogoče karkoli zagotovo trditi, saj arhivski dokumenti o gledalcih, pa

tudi o gledališču na splošno, predvsem molčijo.

Ne glede na to menimo, da je tudi koprške predstave poleg plemičev obiskoval še novi sloj bogatašev. To so seveda bili bogati meščani in trgovci, ki pa so bili številčno in premoženjsko vendarle šibkejši od beneških. In prav tako ne moremo povsem izključiti možnosti, da so nekateri služabniki le imeli vstop v gledališko hišo, čeprav menimo, da je dejanski zabavi preprostega in revnega ljudstva v karnevalskem času najbližji zapis, ki opisuje, da so v Kopru, Trstu, Piranu in Bujah igrali pripovedke in komedije. Vendar pa so odrske maske morale tudi na ulico, kjer se je nadaljevala satira v kostumu. To je bil praznik gospoda in gospe, bila je prijetna spustitev njihovih blagorodij. Ljudstvo se je zbiralo na ploščadih pred cerkvami ali na trgih in plesalo svoje tradicionalne plesne (Grains, 1907, 6).

2.2. Koprsko gledališče kot prostor za uprizoritve

Koprsko gledališče še danes kaže arhitektonsko zasnovo beneškega, ki se je v sedemnajstem stoletju uveljavilo z uokvirjenim odrom, orkestrsko jamo in ložami, radialno razdeljenimi v balkone in podkvasto razporejenimi v štiri nadstropja.

Orkestrske jame danes ni več, parter pa je napolnjen s sedeži. Proscenijski oder vežeta s parterjem dve stranski stopnišči, dostop nanj pa je možen tudi skozi premična vrata proscenijskega balkona.

Po prvi svetovni vojni so gledališko zgradbo uporabljali izključno za plesno dvorano. Leta 1933 jo je najela neka tržaška gospa in jo popolnoma prenovila. Vendar pa ji ni uspelo, da bi v gledališče ponovno uvedla gledališke predstave. Da bi ji pomagali, so tudi lastniki zgradbe najeli posojilo v višini 40.000 lir. Ker pa ga niso mogli odplačevati, je banka hišo ponudila na dražbi. Vendar je ni nihče želel odkupiti (ZA).

Po drugi svetovni vojni so zgradbo ponovno prenovili. Gledališka dejavnost je prerastla v profesionalno leta 1953, ko se je s stalno gledališko skupino, lastnim režiserjem in direktorjem (Srečko Tič) ter drugim osebjem ustanovilo *Gledališče slovenskega Primorja*, ukinjeno leta 1957.

Leta 1986 so gledališče popolnoma prenovili, pri tem pa ohranili njegovo staro zasnovo. Dvignili so odrski strop in s tem tudi streho zgradbe, poglobili zadržje, obnovili odrski tlak, zamenjali sedeže v parterju, zgradili tehnično kabino in prenovili igralske garderobe, foyer in pododre.

Toliko o samem gledališkem prostoru. Kar pa se tiče scenografije, najprej povejmo, da se le-ta začne uveljavljati kot profesionalno znanje v 17. stoletju, ko postane *arte* (Zorzi, 1977, 262). Beneški scenografi razvijajo svojo šolo, za katero je značilna predvsem omilitev najbolj pretiranih in spektakelskih elementov, značilnih pri scenografskih postavitvah opere.

S poenostavitvijo scenografskih naprav in odrske

opreme se rob scenografije izenači z odrskim okvirjem, okrasje in oprema se skrčita na nekaj elementov, scenografija pa vse bolj dobiva podobo moderne scene - slike (Zorzi, 1977, 262).

Koprski oder je še danes majhen, zato ni verjetno, da bi v 18. stoletju mogel biti opremljen z vso odrsko tehniko, ki je v večjih gledališčih zavzemala tudi do polovice gledališke hiše, vendar pa iz izdatkov mestne blagajne (AAMC, 1320, 1325, 1327) lahko razberemo, da je vendarle bil opremljen z osnovnimi tehničnimi sredstvi, ki so v sozvočju z merili časa zagotavljala postavitev scene in mizanscene.

Leta 1759 je gospod Negri Marangon dobil plačilo 25: 40 lir *"per lavori e giornate fatte per accomodar le scene, li cieli ed altro"*, gospod Cernivani je leta 1780 zahteval 61 lir *"per la spesa delle illuminazioni occorsa per l'esame delle Scene fatte nel Teatro stesso"*, gospod Bartolamio Manzioli pa je za opravljena dela, in sicer: *"rifimissione del sipario, quinte a cielo stabile; non che le dieci quinte a l'orizzonte della Reggia di questo Pubb.co teatro"* dobil povrnjenih 26:16 lir. Mojstru Marangonu so leta 1798 izplačali 84 lir za *"spese e fatture dal med.mo eseguite in questo Pub. co teatro onde alzare l'orchestra, e cosi pure aver fatto no 5 scagni"*.

To pomeni, da je bil oder koprškega gledališča opremljen z odrskimi in z nepremičnimi stropnimi kulisami, da se je ob predstavah odpiral odrski zastor in da je bilo gledališče med predstavami osvetljeno. Možno je, da so bile kulise na odrskem horizontu celo premične, medtem ko so ob koncu stoletja dvignili orkestrsko jamo.

O tem, na kakšen način so gledališče in sceno osvetljevali, nismo našli zapisa. Vendar lahko sklepamo, da so tudi v Kopru, tako kot v beneških in drugih evropskih gledališčih osemnajstega stoletja, za osvetljevanje uporabljali najprej sveče, nato pa oljne svetilke. Slednje so gledališki mojstri znali uporabljati tudi za barvno osvetljevanje prizorišča, tako da so izvor svetlobe postavili za steklenico, napolnjeno z vodo.

Iz istega, zgoraj omenjenega vira izvemo, da je rokodelsko spretni slikar Matteo Furlanetto (Brejc, 1983, 82) leta 1779 iz mestne blagajne dobil izplačanih 100 lir *"per la seconda rata per le Fatture d'esser devono da lui eseguite per servizio di questo Pub. co Teatro"*. Čisto mogoče je, da je slikar poskrbel tako za poslikavo odrske zavese kot za pripravo kulis, potrebnih za predstave.

Glede same scenografije nam izdatki mestne blagajne povedo le to, da so leta 1759 za predstave v času pustovanja porabili 120 lir, med drugim tudi za *"l'illuminazione, quadretto rosso e tela per far li davanti d' un Abito d'huomo All'Eroica, [...] quadretto rosso, e celeste, e Carta d'Argento... che servì il tutto per il maestro di Ballo ed un paio Stivaletti"*, leta 1780 pa so porabili 5 lir *"per la spesa delle illuminazioni occorsa per l'esame delle Scene fatte nel Teatro stesso"*.

Iz zapisanega moremo sklepati, da so Koprčani sce-

nografije vnaprej skrbno pripravljali, iz skromnih zabeležk pa je nemogoče sklepati, kakšne so te bile v resnici. Seveda lahko domnevamo, da se scenografije v koprskem gledališču niso bistveno razlikovale od scenografij v beneških gledališčih, kjer v 18. stoletju prevladujeta dve zelo jasni scenografski težnji: prva je dobila ime kotna perspektiva, druga pa scena-slika. Prva težnja se je razvila iz osnov perspektivne scenografije, pri kateri več stranskih središč zamenja edino središče tradicionalne scene. V samo središče je postavljen kotni arhitektonski element, kar pomnogo teri vtis iluzije in daje večje možnosti odrski igri. Tovrstno scenografijo, ki je vladala dvorom in evropskim gledališčem 17. in 18. stoletja in je odsevala središčnost vladarja-kralja, so razvili veliki scenografi iz družine Bibiena.¹ Pri drugi scenografski težnji, imenovani "scena-slika", ki ima svoje korenine v slikarskem vedutizmu,² se je arhitektonski element omejil na odrski lok, scenografija pa se je skrčila na poslikano ozadje. Tovrstne scenografije so lahko imele še stranske premične kulise, ki so zaključevale scenografsko sliko.

Kulise so zagotovo omejevale tridimenzionalni prostor, vendar pa jih niso uporabljali v funkciji tega, kar predstavljajo - skozi naslikana vrata ni mogoče vstopiti - temveč le v funkciji tega, kar v resnici so - za kuliso se je mogoče skriti (Molinari, 1985, 74).

Dotaknimo se še kostumografije. V 17. in 18. stoletju so igralci poleg mask commedie dell'arte uporabljali kostume, ki niso imeli nikakršne povezave z gledališkim besedilom ali samo uprizoritvijo. Kadar je bilo dogajanje predstave vezano na sodobnost ali zgodovino, so njihov kostum bila oblačila iz sodobnosti; za dogajanje iz antike se je kostum spremenil v stilizirani skupek tog, tunik, oklepov in peplosov in je odseval renesančne in neoklasicistične predstave o grško-romanskem svetu. Nazadnje je bil tu še kostum, oblikovan po svobodni igralčevi izbiri in domišljiji, uporabljali pa so ga za dogajanje, vezano na eksotične kraje, ki so z razvijajočim se kolonializmom zbudili vse večjo radovednost. Poleg tega je bila v 18. stoletju, predvsem v opernih gledališčih, razširjena navada, da so plemiči svoja dragocena oblačila podarjali pevcem in igralcem, da so jih nosili in razkazovali na odru. Z osebni darili in kostumi so plemiči podpirali igralce še dobršen del 18. stoletja, kljub temu, da so prav v tem stoletju začele delovati izposojevalnice oblek in da se je prvič pojavil tudi lik profesionalnega modnega oblikovalca. Izdatki za kostume so bili namreč zelo visoki še posebej v resni operi, kjer je bil potreben pravi domišljjski ali antični kostum, medtem ko so za komično opero oblačili kar



Sl. 2: Kostum igralkle Mlle Clarion za vlogo *Idame* v Voltairovi predstavi *Orphelin de la Chinne* iz leta 1755 (Wickham, 1985).

Fig. 2: Il costume dell'attrice Mlle Clarion per il ruolo di *Idame* in *Orphelin de la Chinne* di Voltaire nel 1755 (Wickham, 1985).

vsakdanja, moderna oblačila. Reforma kostumografije, osnovana na zgodovinski verodostojnosti, se je pričela šele ob koncu stoletja. V novem kostumu si je prvi upal na oder francoski igralec Talma (1763-1826). V vlogi Voltairovega *Brutusa* se je na odru pojavil golorok in bosonog, ovit v volneno platno. V razsvetljenstvu je tako tudi kostumografija, ki se je stoletja podrejala okusu mode, dobila svoje mesto in pravo veljavo.

2.3. Predstave

V času karnevala leta 1737 so Koprčani iz mestne blagajne plačali 150 lir za "opere rapresentate ed altre cose occorse nel Teatro", leta 1751 so isto vsoto plačali za "opere recitative", leta 1759 izvemo, da so tudi v

1 BIBIENA - družina scenografov in arhitektov iz 17. in 18. stoletja. Začetnika scenografske umetnosti, imenovane "di mirabile prospettiva", sta bila Ferdinando (1657-1743) in Francesco (1659-1739).

2 Imenovali bomo le dve pomembni imeni beneškega vedutizma 18. stoletja: BELLOTO Bernardo (1720-1780) in njegovega učitelja in strica, CANALETTA, s pravim imenom Giovanni Antonio Canal (1697-1768), ki je nekaj časa delal tudi kot scenograf.

Kopru, po zgledu Benetk, uvedli modo plesov, in so plačali "per le recite dell'opere nel Teatro, ... che servi tutto per il maestro di Ballo ed un paio Stivaletti". O tem, da so plesi res bili približljivi tudi Koprčanom, priča izdatek iz leta 1754, kjer je zapisano: "Spesi in una Moda di nove balli."

Poleg igranih predstav, o katerih lahko domnevamo, da so bile v glavnem predstave commedie dell'arte, so v Kopru organizirali tudi glasbene večere. Tako so leta 1743 porabili 36 lir "per spesi per li suonatori venuti da Trieste", leta 1761 pa so izplačali 13 lir "per spese dell'Accad.a alli primi violini".

Več bi lahko o vrsti predstav izvedeli še iz pridevnikov za oznako v Kopru gostujočih igralskih skupin. Žal imamo le dva takšna zapisa: leta 1769 so to bili "comici", leta 1794 pa je to bila "Compania Bufa". Gotovo bi pretiravali, če bi iz zapisa "Compania bufa" sklepali, da je to bila skupina, ki je uprizarjala *opero buffo*, čeprav po drugi strani ne moremo popolnoma izključiti možnosti, da se tovrstne predstave v koprskem gledališču tudi dejansko niso uprizarjale.

Od vseh pa se nam je zdel najbolj zanimiv izdatek iz leta 1763, kjer je zapisano (AAMC, 1323):

Per contati al Sg. Bortolo Manzioli per la replica della Commedia del Filosofo Inglese desiderata da S.S.Pod e Cap.nio per l'illuminazione l.14.

Goldonijeva komedija *Il filosofo inglese* (Angleški filozof) je krstno uprizoritev doživela v beneškem gledališču San Luca, v gledališki sezoni 1753-54.

Za velikega dramatika so to bila težavna leta, v katerih je zaradi umetniških razhajanj in nesoglasij zapustil impresarija Medebacha in se je zato moral soočiti z novo skupino in z veliko večjim gledališčem, primernejšim za spektakularne predstave, kakor pa za intimno okolje meščanske komedije. Poleg tega je moral upoštevati še Chiarijevo konkurenco. Tako je iskal nove tematske, stilistične in predstavitvene rešitve, s katerimi bi zadovoljil potrebe publike. V tem obdobju je pisal dela najrazličnejših zvrsti: od dram in tragikomedijskih verzij, v katerih sta bila prisotna okus po eksotičnem in primitivnem, do del, v katerih je analiziral najnaprednejše vidike buržoazije zahodne Evrope. Med ta dela sodi komedija *Il filosofo inglese*, ki jo je Goldoni posvetil gospodu G. Smithu, angleškemu konzulu v Benetkah.

V uvodu v komedijo Goldoni izraža svoje globoko spoštovanje do naroda, ki razmišlja in razume morda več od drugih, katerega dela bere z neizmernim zadovoljstvom in obžaluje, ker se ni naučil jezika in ni videl dežele umetnosti, znanosti in dobre filozofije (Goldoni, 1910, X., 305).

O filozofu, junaku komedije, Goldoni v istem uvodu piše, da je moder, diskreten in olikan človek. Na oder pa ga ni postavil zato, da bi filozofijo zasmehoval, temveč, da bi jo poveličeval, tako da bi se gledalci vanjo zaljubili.

Njegov filozof je očitni predstavnik tako imenovanih

"philosophes" razsvetljenega stoletja, ki jih v življenju ne vodijo čustva, temveč z razumom rešujejo tudi najbolj zapletene in napete življenjske okoliščine.

Deset let po krstni uprizoritvi je bila komedija o angleškem filozofu kar dvakrat uprizorjena v Kopru. Podestat je namreč želel še enkrat videti komedijo, v kateri si stojita nasproti svet razsvetljenih filozofov, posebljen v junaku Jacobu Monduillu, ter aristokratski svet Milorda Wamberta. Med obema, je v osehah čevljarja Panicha in srebrarja Blunka predstavljen vse glasnejši svet bolj ali manj bogatega sloja meščanstva, ki je razsvetljenska filozofska načela prilagajal svojemu zornemu kotu. Tako recimo čevljar Panich, medtem ko noče plačati svojega punča, v martellianskem verzu razloži krčmarju Gioacchinu načelo enakosti:

PANICH: Ma tu che qualche cosa sai di filosofia, Puoi approvar nel mondo una cotal pazzia? Nati siam tutti eguali, quel che è nel mondo è vostro E dir non si dovrebbe: questo è mio, questo è vostro Se l'uomo dell'altro uomo si serve ed abbisogna, Pretender pagamento mi sembra na vergogna.

Poleg tega so filozofi njunega kova neizobraženi. O njih ima svoje mnenje krčmar Gioacchino, ko v prvem prizoru prvega dejanja prinese časopis *Spettatore* (alužija na angleškega *Spectatorja*) in pravi, da bo mogoče prav vsakogar slišati, kako bo brez razmišljanja in brez vsakršne dikretnosti razlagal svoja mnenja. Potem ko srebrar v četrtem prizoru istega dejanja s tikanjem nagovori Milorda, ta ugotovi, da filozofi tikajo vsakogar in celo vladarje.

V *Angleškem filozofu* pa se Goldoni ukvarja tudi s problematiko ženske, ki je v 18. stoletju postala aktivnejša udeleženka družabnega življenja salonov, kjer so se zbirali umetniki in književniki ter razpravljali o estetiki, medtem ko so ženske, poleg aktivnega sodelovanja v razgovoru, smele recitirati tudi prizore iz gledaliških iger ali književnih del.

Izobraženko, ki jo bolj od družine in zaljubljenosti zanimata filozofija in Newton, predstavlja v Goldonijevi komediji madam de Brinde. Prav zaradi nje se zgodi tudi ves zaplet in spor med Milordom in Monduillem, saj prvi očita drugemu, da mu je poroko z Mme Brinde odsvetoval zato, ke je sam zaljubljen vanjo. V to se prepriča, ko mu Panich podtakne ljubezenske verze, katerih jedrnat in prepričljivi stil je podoben "Sachspar-ju". V resnici je te verze napisal pesnik Lorini, namenjeni pa so bili gospejini sestri, modni ženski, Mme Saixon. Panichu uspe prepričati Milorda, da jih je za madam Brinde napisal Monduill. Potem ko Milord razkrinka Panicha in Blunka in se odloči, da Monduilla le ne bo ubil, se komedija srečno razplete. Da bi zaščitila Monduilla, kateremu bo za vedno ostalo zavzeto njeno srce, se gospa Brinde poroči z Milordom. Monduill pa se na koncu zahvali Filozofiji: rešila ga je pred maščevanjem in jezo, ki bi ju njegovi nasprotniki spretno izkoristili proti njemu.

Zakaj je podestat želel še enkrat gledati komedijo, v kateri med drugim ni nobene maske iz *commedie dell'arte*, nam ni znano. Vse, kar vemo, je to, da je komedija, s svojo angleško ambientiranostjo, tradicijo, filozofijo in satiro, ob premierni uprizoritvi doživela uspeh pri beneški publiki. Uspeh Goldonijevih del pa je vzpodbudil njegove nasprotnike "chiariste", da so mesto v kratkem napolnili s polemikami in žalitvami na njegov račun ter Benetke razdelili na dva tabora. Koprčani so za vse to dogajanje iz prve roke izvedeli iz pisem grofa Stefana Carlija (PAK, RAG, 12/1), ki je prav v tistem času redno obiskoval beneška gledališča. V enem od pisem opisuje, kako se na ulicah zaradi neizprosne tekmovalnosti med gledališčema S. Angelo in S. Luca, ki uprizarjata del Chiarija in Goldonija, govori le še komedijah in nadaljuje, da so ljudje razdeljeni med "chiariste" in "goldoniane". Spor sta sprožili Goldonijeva *Sposa Persiana* in Chiarijeva *Schiava cinese*, dve komediji z orientalsko vsebino. Že petnajsti večer pa se je v gledališču S. Luca predstavljala nova komedija z naslovom *Il filosofo inglese*, v S. Angelo pa *La Pamela maritata*.

Morda sta prav novost komedije in polemika, ki se je ob tem razvnela, tako očarali podestata, da jo je želel videti dvakrat. Komedijo so natisnili šele leta 1757 in razen v Benetkah je po drugih mestih niso veliko uprizarjali. Iz spremne besede k zgoraj citirani izdaji izvemo, da so jo leta 1760 uprizorili tudi v Modeni. Je mogoče, da jo je ista skupina tri leta kasneje uprizorila tudi v Kopru?

2.4. Igralci

Kdo pa so bili "i comici", ki so v Kopru uprizarjali gledališke predstave?

Kot trdijo nekateri zgodovinarji, je v Kopru igral celo Camillo Federici (Gentile, 1909, 50-56), po rodu iz Piemonta in s pravim imenom Giovan Battista Viasolo, član skupine beneškega gledališkega mojstra Giuseppa Pellandija, za katerega je pisal tudi dramske tekste. V osmem desetletju 18. stoletja je Federici pri gledalcih zaslovel kot eden najbolj priljubljenih avtorjev solzave komedije, medtem ko kritika njegovih del ni najbolj cenila, saj je menila, da so zgrajena iz najbolj učinkovitih elementov spektakularnosti (Turchi, 1987, 19) ter tako imenovanih "odpenjanj", ko se v zadnjem dejanju mnogih komedij pojavi skrivnostna oseba, si odpne plašč in z razkritjem svoje prave identitete kaznuje krivodelce (Sanesi, 1935, 446).



Sl. 3: Prizor iz komedije Carla Goldonija *La moglie saggia* (Goldoni, 1910).

Fig. 3: Scena per la *commedia* di Carlo Goldoni *La moglie saggia* (Goldoni, 1910).

Glede na to, da je Federici tragedijo *Kralj Epul*³ napisal v času svojega gostovanja v Kopru, je povsem mogoče, da so jo na koprskem odru tudi uprizorili.

Gledališke skupine, ki so v 18. stoletju prihajale v Koper, so bile prav gotovo podobne tisti, s katero je leta 1721 Carlo Goldoni potoval na svojem begu iz Riminija, kjer je študiral, k materi v Chioggio. V skupini, ki

3 Kralj Epul je zgodovinska oseba, ki je leta 178, 177 p. n. š. vodil legendarno bitko v Nezakcijo (Visače pri Pulju) proti Rimljanom. Potem, ko so se kralj in njegovi dolgo uspešno branili, se je bitka popolnoma zasukala, ko so Rimljani speljali tok reke, ki je obdajala mestno utrdbo. Histri so v tem videli čudež. Nastal je preplah. Da jih sovražnik ne bi zajel žive, so Histri pobili svoje žene in otroke, njihova trupla pa so čez mestno obzidje zmetali pred nasprotnikove noge. Ko si je kralj Epul z mečem vzel življenje, so mu sledili mnogi sobojevniki (prim. Darovec, 1992, 11).

ga je spominjala na Noetovo ladjo, je bilo dvanajst igralcev in igralk, šepetalec, strojnik, garderobist, osem služabnikov, štirje sobarji, dve dojlji in otroci vseh starosti. Tu pa so bile tudi opice, papagaji, ptiči, golobi, psi, mačke in jagnje.

Živeli so kot velika potujoča družina, v kateri so bile vloge strogo razdeljene in kjer je bilo treba upoštevati družbeno lestvico, določeno s profesionalnostjo posameznika. Glede na to, da so bile med Koprom in Benetkami najbolj razvite morske povezave, lahko sklepamo, da so komedijanti tudi sem prihajali z ladjami. Če so bile takšne, kot jo opisuje Goldoni, je vsaka ladja imela mnogo prostorov, med katerimi so se kajute, namenjene ženskam, razlikovale po zavesah na oknih (Goldoni, 1967, 1993, 27).

Da pa bi se vsaj nekoliko približali posameznemu igralcu iz tega obdobja, si bomo izposodili opis igralca Giuseppa Marlianija iz Piacenze, ki je igralsko pot začel kot vrhovodec v skupini akrobatov. V igralsko obrt ga je vpeljal Alessandro d'Affissio, ki je v commedii dell'arte imel vlogo zaljubljenca. Podnevi je Marliani na trgu sv. Marka izvajal akrobatske veščine, zvečer pa je z isto skupino v vlogi Brighelle igral v gledališču S. Moise. Kot igralec Medebachove skupine je nato igral tako v commedii dell'arte kot v predstavah z napisanim besedilom in uprizarjal pomembne vloge v delih duhovnika Pietra Chiarija in v tragedijah. Po naravi je bil zelo muhast in je preučeval skrivnosti Kabale, da bi si priigrjal zmago na loteriji. Prav tako pa je iz svoje radovednosti za Alkemijo izvajal eksperimente o spreminjanju kovin.

Igralci so bili v tistem času aktivni vse do svoje visoke starosti, saj je bila odrska igra edini vir njihovega preživetja. Tako je tudi Marliani vse do zadnjega ostal na odru kot velik in spoštovan igralec (Bartoli, 1781, 1978, 27).

Igralska vsestranskost takratnih posameznikov je izhajala iz commedie dell'arte. V tej zvrsti so se igralci morali neprestano prilagajati novim govornim in mizanscenskim situacijam, ne glede na to, da je vsak vedno igral le svojo vlogo - enega od tipov iz commedie dell'arte - in da je znal na pamet neštevilne lazze.⁷ Za Marlianija, ki je med drugim bil tudi Medebachov svak, vemo, da je v Goldonijevi komediji *Il teatro comico* igral Brighello (Goldoni, 1973, 35).

Seveda niso bili vsi igralci enaki Marlianiju in drugim velikim igralcem osemnajstega stoletja. Lahko pa rečemo, da so tako kot Marliani največkrat začeli svojo pot kot poulični glumači, nato pa so se vpeljali v igralški poklic, v katerem je vsakdo, glede na svoje sposobnosti in okoliščine, imel svojo lastno pot.

Kar moramo v zvezi z igralci še povedati, je dejstvo, da sta v osemnajstem stoletju obstajala dva zelo različna

igralska svetova. Na eni strani so bili igralci-izobraženci, na drugi pa igralci commedie dell'arte. Prve je bolj od uprizoritve zanimalo predvsem spoštovanje gledališkega besedila. Njihove predstave so bile najbližje branju dramskega dela, ki mu je igralec dodal še gesto in tonske variacije. Pred izbrano publiko, ki jo je zanimala le vsebina, so igralci tako izkazovali svojo pripadnost ali krogu izobražencev ali dvoru. Največkrat niso imeli nikakršnega znanja o igralski tehniki in so zato igro zaupali le svojemu naravnemu okusu in svojim spontanim kvalitetam. Predstave so igrali v zasebnih gledaliških plemiških hiš.

Igralci commedie dell'arte pa so bili profesionalci, ki so potovali od gledališča do gledališča in se tako s svojim igranjem preživljali. Pri igri so zavestno uporabljali s posebnim urjenjem pridobljeno tehniko. Ker je bila zanje podoba odrske uprizoritve pomembnejša od vsebine predstavljenjega dela, so pri postavljanju predstav razvili predvsem njihov vizualni izgled, kar se je ujemalo tudi z zahtevami najširše publike, za katero so predstave tudi večinoma uprizarjali.

In medtem ko je v prejšnjih stoletjih igralcem-diletantom uspelo ponovno vzpostaviti izgubljeni odnos med igro in besedilom, kar je imelo močan vpliv na profesionalne igralce, pa v 18. stoletju, razen v izjemnih primerih, ni bila več mogoča komunikacija med diletanti in profesionalci, ki so si v tem času pridobili ponos stanu. Poleg tega pa se je igra potem, ko so jo igralci commedie dell'arte skrčili le na glumaško in neizčrpano preigravanje, iztrgano iz vsakršnega pojmovanja pristne vsebine (Calendoli, 1959, 265), počasi začela preobrazati v smeri realističnega igranja.

Z zahtevami po rednih vajah in spoštovanju besedila komedije je naravnejšo igro zahteval tudi Goldoni, Denis Diderot ji je v delu *Paradoxe sur le comediien* postavil teoretične temelje, med igralci pa se je v praksi zanjo prvi začel zavzemati angleški igralec David Garrick, kateremu gre tudi zasluga, da so v drugi polovici 18. stoletja z odra končno pregnali petične gledalce, ki so na odru, resnici na ljubo, bili bolj zaradi izkazovanja svojega razkošja kot pa zaradi predstave same.

3. GLEDALIŠČA PLEMIŠKIH SALONOV

Po nekaterih virih naj bi vsaka koprška plemiška družina, med katerimi so najslavnejše Sereni, Tarsia, Brutti, Belli, Del Bello, Grisoni, Belgramoni in Borisi, imela v svojih palačah družinsko gledališče, v katerem naj bi si s predstavami marionet, commedie dell'arte in tragedijami krajšala dolge zimske večere (Venturini, 1907, 98). Nam se ta trditev zdi nekoliko pretirana že zaradi tega, ker je Koper imel vsega skupaj okoli 5500

4 Lazzo - improvizirane komične besede ali geste, s katerimi je igralec commedie dell'arte prekinil glavno dogajanje, da bi dal duška svojemu zanosu.

prebivalcev, večina plemstva pa je bila obubožana. Prav vse plemiške družine si verjetno res niso mogle privoščiti še zasebnega gledališča. Čisto verjetno pa je, da je večina plemiških hiš imela takrat zelo razširjena marionetna gledališča.

Zelo pomembno vlogo v kulturnem življenju Kopra v 18. stoletju pa je odigralo gledališče družine Gravisi, v kateri je bil osrednja osebnost Girolamo Gravisi. Poleg tega, da je opravljal najrazličnejše funkcije v mestni upravi, je s svojim mecenstvom in delom na kulturnem področju v veliki meri prispeval h kulturnemu razvoju Kopra.

Med različnimi literarnimi zvrstmi je gledališče pri Girolamu Gravisiju zavzemalo pomembno mesto. O tem pričata dva rokopisna osnutka njegovih dramskih del. Eno od teh je osnutek za tragedijo *Merope*, drugi rokopis pa je osnutek za komedijo z naslovom *L'uomo per se stesso* (PAK, RAG, 53a).

Poleg Girolama se je z gledališčem ukvarjal tudi njegov sin Dionisio, ki je v italijanščino prevedel Voltairovo tragedijo *Alzira*, leta 1771 natisnjeno v beneški tiskarni Giammaria Basaglie. Iz pisma Gian Rinalda Carlija, datiranega 4. februarja 1778, izvemo, da so tragedijo *Alzira* odigrali tudi na koprskem odru. Najbrž je najprimernejši prostor za uprizoritev tragedije bilo prav gledališče Gravisijevih. Na istem odru so v Kopru uprizorili tudi tragedijo grofa Gian Rinalda Carlija *Ifigenia in Tauri* (Carli, 1787). Sicer pa je bila ta tragedija premierno uprizorjena leta 1744 v beneškem gledališču San Samuele, kjer je doživela več ponovitev, odigrali pa so jo tudi na drugih odrh Beneške republike in zunaj nje. Njen izredni uspeh na koprskem odru je v svojem sonetu, prebranem okoli leta 1760 na eni od javnih akademij, zabeležil Cristoforo de' Belli (Venturini, 1907, 124).

V zasebnih gledališčih, kjer so plemiči večinoma sami uprizarjali dramska dela, so poleg tragedij najverjetneje igrali še rustikalne prizore in satirične dialoge. Scensko zahtevnejšo melodramo in pa učeno komedijo so pred izbrano družbo le prebrali. Ta razširjeni običaj osemnajstega stoletja je avtorjem omogočal predstavitev novih del najožjemu krogu prijateljev.

Zelo pomembno mesto je v salonu Gravisijevih in v Kopru nasploh imela glasba. O tem pričča pismo Benečana Antonia Marie Molina dne 28. 7. 1742, naslovljeno na Girolama Gravisija. V njem Molina hvali njegov glasbeni okus in mu obljublja nove simfonije gospoda Buranella,⁵ ki so jih v tem letu izvajali v gledališču S. Gio. Grisostomo (Ziliotto, 1907, 330).

Poleg beneških glasbenih del so koprski plemiči igrali še prve Tartinijeve sonate, madrigale in pastorele Benedetta Marcella, ki je leta 1733 postal grof in nadzornik v Pulju. Omenimo naj še libretista, Koprčana Gavarda

(1701-1763), člana londonske Kraljevske akademije, in njegovega someščana, Giacoma Bellija, avtorja glasbenega divertimenta za šest glasov, *Le muse in gara*, izdanega leta 1740. Uglasbil ga je Neapeljčan Domenico Paradies, uprizorjen pa je bil v Benetkah.

Glasbena dela so izvajali koprski plemiči sami: violino so igrali sinovi kneza Girolama, na klavirju, novi pridobitvi stoletja, je igral grof Stefano Carli, medtem ko je zdravnik Lotti igral prečno flavto (Ziliotto, 1906, 239).

Glasbenim akademijam je prisostvovalo veliko številu napudranih dam in kavalirjev z lasuljami, pozibavajočih se v mehkem, a nepremagljivem ritmu menueta in čutno razneženih not melodij 18. stoletja, ki so se čiste, stroge in elegantne, s harmoničnim sorazmerjem grških stebrišč, vzpenjale do čustvenega viška, ko sta tiranska primadona ali despotični skopljenec zmotila skladnost z baročnim gostolenjem in okrasjem (Ziliotto, 1907a, 317-335).

Na prireditvah v hiši Gravisi so bile aktivne tudi ženske, ki so ob večerih igrale kratke francoske dialoge. Osrednja ženska osebnost Kopra je bila gospa Teresa Barbabianca. Okoli nje so se zbirali pesniki in izobraženci. V pismu iz Benetk, datiranem 5. maja 1753, pošilja grof Stefano Carli Girolamu Gravisiju v Koper satiro, za katero meni, da jo je zaradi njene estetske vrednosti vredno prebrati na enem od prazničnih večerov, kar bo lahko dodatno prispevalo k literarnemu razpravljanju, ki se ponavadi odvija pri gospe Teresi (PAK, RAG, 12/l).

Vrnimo se h gledališkimi uprizoritvam v zasebnem gledališču družine Gravisi.

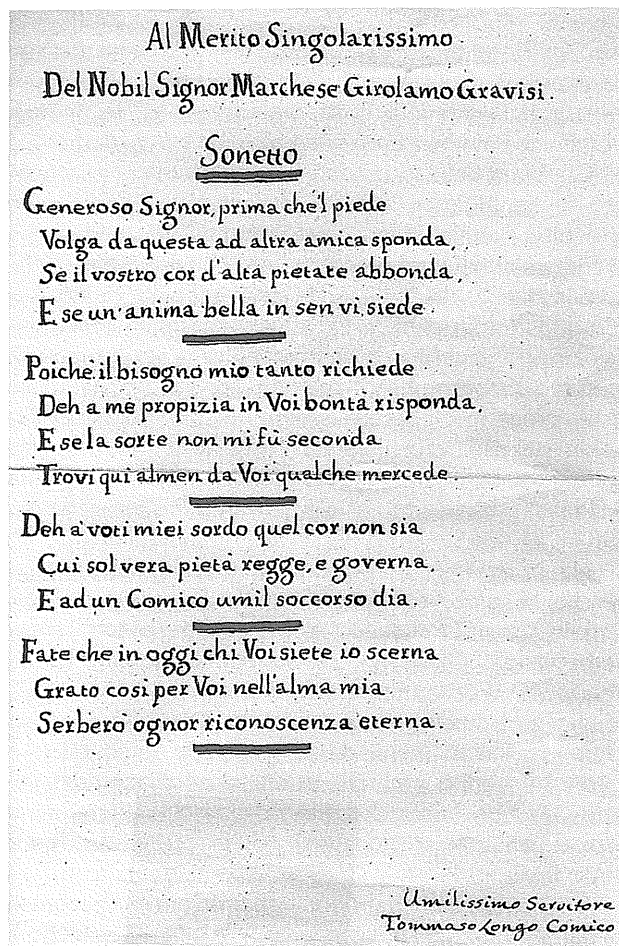
Iz dveh sonetov izvemo, da je bil markiz Gravisi tudi mecen, ki je v svoje gledališče vabil profesionalne gledališke skupine. Enega od sonetov je knezu napisal "Il Pittore della Comica Compagnia", drugega pa "l'umilissimo servitore Tommaso Longo Comico". Oba se mu zahvaljujeta za izkazano jima dobrosrčnost, preden odrineta drugam, in ga prosita, naj ne bo gluha za njuno prošnjo po plačilu (PAK, RAG, 2/l, 12).

V gledališču v hiši grofov Carli naj bi grof Stefano Carli igral v svoji tragediji *Erizia*. Someščani pa naj bi ji ploskali, ne glede na negativno kritiko duhovnika Luchesia, ki jo je 8. februarja 1761 iz Urbina poslal Girolamu Gravisiju (PAK, RAG, 2/l). Venturini meni, da jim je bila všeč samo zato, ker so bili gledalci avtorjevi gostje in povrhu še postreženi s prigrizki, ki so bili tako okusni le pri Carlijevih (Venturini, 1907, 57).

Iz nobenega zapisa ni bilo mogoče ugotoviti, ali so koprski plemiči v svojih zasebnih gledališčih uprizorili tudi tragedijo Koprčana Orazia Finija *Medea v Istri*.

Tako kot v Benetkah so torej tudi v Kopru v zasebnih gledališčih patricijskih hiš plemiči-igralci-diletanti pred

5 Il Buranello je vzdevek skladatelja Baldassara Galupija, enega najpomembnejših skladateljev opere buffe, ki jo je v letih 1749-66 skladal na Goldonijeve librete.



Sl. 4: Zahvalni sonet Girolamu Gravisiju, ki mu ga je po odigrani predstavi posvetila gostujoča gledališka skupina (PAK, RAG, 2009, Rodbinski arhiv Gravisij).

Fig. 4: Sonetto dedicato a Girolamo Gravisij, omaggio di una compagnia teatrale, al termine della rappresentazione (PAK, RAG, 2009, Archivio di famiglia dei Gravisij).

izbrano publiko igrali predvsem tragedije, nato pa tudi izobraženo komedijo in commedio dell'arte. Tu se jim namreč ni bilo treba izpostavljati mnenju široke publike, same predstave pa so služile predvsem razvedrilu in zabavi koprskih plemičev.

Pretirano pa bi bilo predpostavljati, da je gledališče hiše Gravisij odigralo isto eksperimentalno vlogo gledališča markiza Albergattija,⁶ saj v Kopru ni bilo ne

sredstev ne ljudi, ki bi ta eksperiment lahko izpeljali.

4. KOPRSKI DRAMATIKI

Iz 18. stoletja poznamo štiri koprské avtorje dramskih besedil: Girolamo Gravisija, Gian Rinalda Carlija, Stefana Carlija in Orazia Finija.

4.1. Orazio Fini

O vitezu in doktorju Oraziju Finiju iz Kopra smo našli zelo malo podatkov.

Vemo, da je do leta 1680 delal kot pravni svetovalec za Beneško republiko. Zaradi večkratnega izkazanega kakovostnega dela, s katerim je popolnoma zadovoljil pričakovanja Republike, mu je bilo leta 1684 dodeljeno beneško državljanstvo.

4.1.1. Medea in Istria

Tragedija *Medea in Istria* je edino nam znano Finijevo delo.

Vsebina tragedije je povzeta iz legende o Argonavtih, ki pripoveduje, da so se potem, ko so z Medeji no pomočjo ukradli zlato runo, zatekli v nek tempelj na izlivu Donave v Jadransko morje.⁷ Medejin brat, ki se je hotel maščevati, jih je tu dohitel. Orazio Fini je dogajanje tragedije in tempelj, v katerem Medea ubije svojega brata, da bi si ponovno pridobila Jazonovo ljubezen, postavil v Koper. Boginja templja je Pallada ali Atena, ki se na koncu spusti z neba in pripoveduje zmagoslavno zgodbo mesta po odhodu Argonavtov.

V tragediji, razdeljeni na tri dejanja, od katerih ima prvo enajst prizorov, drugo osem in tretje petnajst, sledimo dvema ljubezenskima zapletoma.

Prvi je zaplet med Medejo in Jazonom, ki pripelje Medejo do tega, da zvabi brata v past in ga ubije, zato da bi mogla ostati s svojim ljubimcem. Ko se Medejin brat približa otoku, Argonavti namreč očitajo Jazonu, da bodo zaradi ženske morali prelivati svojo kri. Vodja Argonavtov se zato odloči, da bo Medejo predal njenemu bratu. Medea iz besa pokliče na pomoč sile pekla. Ena od Furij ji pojasni, da mora brata ubiti, če hoče ostati z Jazonom:

Fur: Fiera donna, che à placar furie amoroze chiami le furie d'Inferno; odi il rimedio fatale, che la tuo mal disperato prescrive la Consulta dei Medici d'Abisso...

6 Komediograf Francesco Albergatti Capacelli (Bologna 1728-1804), aristokrat z razsvetljenskimi nazori, je v eni od svojih rezidenc zgradil prvo večje zasebno gledališče s tristo sedeži, ki je v nasprotju z drugimi zelo majhnimi in v ozek krog zaprtimi zasebnimi gledališči tako rekoč postalo pravi eksperimentalni center, kjer so se uprizarjali novi prevodi Voltairovih del, Alfierijeve tragedije in tudi prva dela nove zvrsti tega stoletja, "comédie larmoyante".

7 Istri naj bi ime dali zasledovalci Argonavtov, Kolhidi, ker je bila podobna istoimenski pokrajini v okolici Črnega morja. Iz istega vira naj bi ime Hister dobila tudi reka Donava. V antiki so bili namreč prepričani, da njen spodnji tok povezuje Črno morje z Jadranskim (Darovec, 1992, 9).

viene Absirto à ripigliarti che più? esser non puoi di Giasone, se non uccidi il fratello (AAMC, 1387).

Ko se Absirt in Medeja srečata, da bi skupaj zapustila otok, ga Medeja povabi, da še zadnjič obiščeta Atenin tempelj. Potem ko ga razoroži, ji pri bratovem umoru pomaga tudi Jazon, s katerim odpotujeta.

Drugi zaplet je ljubezen med Medejinim bratom Absirtom in Eurialo, amazonsko princeso, njegovo nevesto. Ko Euriala v templju najde mrtvega Absirta, si ob njegovem truplu vzame življenje. Na koncu prispejo na otok tudi Absirtovi spremljevalci in po vesti, da je Absirt umorjen, pozivajo k maščevanju. V tistem trenutku se z neba spusti "deus ex machina" v podobi boginje Atene. Odsvetuje jim maščevanje, saj si bo po njenih besedah Medeja sodila sama:

*Armi à che prò? Sol'ella à se lasciate.
Sarà furia à se stessa.
Pagherà il caro sangue
Con sangue assai più caro*

Avtor tragedije je Medejin bratomor postavil v Koper, glavno mesto Istre.

Kot ga opiše svečenik Paladinega templja, je bil Koper od nekdaj zavetišče za popotnike. Obenem pove, da je bil Koper poseljen že od časov, ko ko je bil svet čisto mlad, morje in zemlja pa še nista odrasla. Njegovi prebivalci so bili pastirji in nimfe, ki so živeli v čistosti navad nebeškega izvora. Vendar pa so na otoku našli skupni dogovor tudi ljudje različnih narodov in so za svojo boginjo izbrali Palado ali Ateno. Ob svojem prvem obisku se je boginja prebivalcem mesta zahvalila in podarila gričem svojo rastlino, otoku svoje ime, dušam pa vsadila seme svoje modrosti.

Atenina rastlina - oljka - še danes raste v nasadih okoli Kopra, s časom pa je mesto tudi res postalo kulturni in intelektualni center Istre, zaradi česar so ga nekateri izobraženci iz 16. stoletja poimenovali kar Atene d'Istria (Ziliotto, 1910, 3). Zanimive pa so tudi obljube Finijeve Atene Koprčanom, ki jim napove, da bo želja po ustanovitvi mesta, središča in države v te kraje nekoč pripeljala plemenite ljudi.

Težnja k preprostosti in jasnosti tragedije ter izražanja izhaja iz kartezijanskega okusa in racionalistične poetike pa tudi iz rimske akademije *Arcadia*, ki si je za cilj postavila opustitev baročnega pretiravanja in ponovno vzpostavitev klasične tradicije, kjer bi bila bistvena preprostost izražanja in čustev, čeprav so se v praksi stvari obrnile drugače. Arkadična je tudi idiličnost sveta, v katerem pastirji in nimfe živijo v enakopravnosti, brez razlikovanj med visokimi in nizkimi družbenimi sloji. Tako princesa Euriala zahteva, da jo nimfa Sermina kliče kar po imenu. Po njenem vpljudnosti na dvoru ni nikoli tako čista, saj jo kazita tako laž kot koristoljubje.

In nadaljuje:

... oh povertà preziosa, oh dono del Cielo non ben inteso in terra... Ahi se Euriale non fosse Prencipessa, ma nimfa. Ahi se Absirto non un Rè mà un Pastore avesse per Padre, beata copia, felice nodo d'amare.

In tu je Orazio Fini kritičen do družbe, v kateri je živel. Kritika, ki je bila na začetku zelo mila, je v teku stoletja prerastla v protest razsvetljenih intelektualcev proti priznavanju božanskega izvora najvišje oblasti.

Avtorjevo povečevanje mesta pa je v sozvočju s takrat zelo razširjenim občutkom domovinske pripadnosti, ki se je kasneje razvil v pravi kult domovine. Dovolj bo, če spomnimo le na delo Gian Rinalda Carlija *Discorso sulla patria degli italiani*, v katerem predlaga kulturno in jezikovno enotnost Italijanov, razdeljenih v različne države. Zaradi iste, skupne kulturne osnove jih Carli poziva k medsebojni strpnosti.

Bratomor Finijeve Medeje pa napoveduje razplet zgodbe v Grčiji, ko Evripidova Medeja iz istega razloga, da bi lahko ostala z Jazonom, ubije še svoja sinova. Ob ugotovitvi, da je prevarana, pa tako Evripidova kot Finijeve Medeja očita Jazonu vse, kar je zanj storila. Monologa sta v obeh tragdeijah skorajda enaka.

Medea (iz Finijeve tragedije):

Così ingrato i miei beneficij, e la tua Vita mi paghi?... Questo si havi meritato da te i Tori, i Guerrieri, il Drago, le rapine, i veleni i maleficij, e tutte le mie sceleraggini? ... Mostri di non vedere, che col cedermi al Fratello mi consegna al Carnefice ... Non goderai Fellone del tradimento, sconvolgerò ben io la pace indegna, romperò le perfide trame, sforzerò l'abisso se non potrò mover il Cielo e tutti insieme i Greci co i Colchi, e Absirto in un con Giasone svenarò, sbranerò, ucciderò sopra di loro me stessa, e farò l'essequie a Medeia con le ruine di tutto il mondo.

Tu vidimo Medejo, ki se je prepustila čustvom in strastem in je zato pripravljena na vse, tudi na slepo maščevanje. Evripidova Medeja pa o maščevanju razmišlja pri polni zavesti in s hladnim razumom. Poleg tega, da s svojim ravnanjem kaže na izjemno intelektualno svobodo, izpostavi predvsem emarginacijo grških žensk, v katero jih je potisnila družba. Popolnoma se zaveda dejstva, da so njena dejanja pogojena s sovraštvom do Jazona in s slo po maščevanju.

Finijeve Medeje pa mora za uresničitev svojih želja in dejanj poklicati za nasvet sile zla. Vprašanje položaja ženske v družbi pri njej ni prisotno. Pri Oraziju Finiju ostaja v ospredju predvsem vprašanje domovine. Ponovno jo namreč povečuje na koncu tragedije. Z neba se kot deus ex machina spusti boginja Palada, ki Koprčanom odsvetuje maščevanje Absirtove in Eurialine smrti in napove usodo Medeje in Kopra:

SCE.VLT.ma

Pallade in nuvole per musica.

...

Pagherà il caro sangue

Con sangue assai più caro,

...

Con due figli placar l'ombra fraterna.

Voi per legge fatale

Qui meta al corso havrete, e fine à i Voti,

Quivi a i tardi Nipoti

Vi rimane fondar Sede immortale,

Qui dopo tanti errori il Ciel v'ha scorso,

A' trovar nel mio Scoglio il vostro Porto:

Quindi Requie de Colchi

Sia che si chiami il lido

E la Sapidia antica

dà l'Istro onde veniste, Istria si dica...

Konec tragedije, kjer Orazio Fini gledalcem predlaga, naj bežijo pred nezdravo ljubeznijo, je zelo podoben prvi kitici drugega speva Evripidove tragedije, kjer piše:

CORO: Quando amore soverchia, ne buona rino-
manza reca agli uomini, ne virtù; ma se Cipriade giunge
moderata, nessun'altra divinità è più benigna di grazie.
Mai dunque, o dea, tu voglia lanciare su me dal tuo arco
d'oro l'infalibile dardo imbevuto nei filtri del desiderio.

Izvirnost Finijeve tragedije lahko torej vidimo prav v njegovem poveličevanju domovine. Ta se je po avtorjevih besedah ves čas razvijala in je navkljub Medejinemu zločinu, izvršenem na njenih tleh, skozi vsa stoletja neprestano napredovala, tako da še danes:

Adempie i voti, i supplici solleva

Quasi in far grazie altrui grazie ricava.

4.2. Stefano Carli

Stefano Carli se je rodil v Kopru, 8. junija 1726, šest let za svojim bratom Gian Rinaldom. Njegovo življenje je bilo diametralno nasprotno življenju slavnega brata. Vseskozi je nihal med nestalnimi in nasprotujočimi si aspiracijami in ni dokončal univerzitetnega študija. Ena od njegovih strasti so bili jeziki in vzhodne civilizacije. Tako je deset let živel v Carigradu, kjer se je naučil vzhodnih jezikov in se je potem, ko je bil konzul v Kairu, ustalil v Kopru. Tu se je med zbadljivkami svojih someščanov šopiril v oblekah po turški modi in je kot nadzornik skrbel za istrske gozdove (Ziliotto, 1948, 273-297). Sicer pa je bil grof Stefano značilni predstavnik razsvetljenske kulture: poleg jezikov so ga zanimale vse znanosti, književnost in glasba - igral je klavičembalo in se ukvarjal tudi s skladateljstvom. Najraje od vsega pa je imel gledališče. Tako je med svojim bivanjem v Benetkah redno obiskoval gledališke predstave v gledaliških hišah Sv. Angela in Sv. Samuela. V Benetkah je bil

tudi leta 1754, v obdobju, ko se je spor med "chiaristi" in "goldoniani" najbolj razvnel in o katerem smo že pisali. Tu je še nekaj odlomkov iz njegovih pisem (PAK), ki smo jih že omenjali:

(Nerazpoznavni datum):

... lo finalm. mi son dichiarato per Chiarista. ... dif-
fendo la mia opinione sostenuta sempre da quelle ragi-
oni che il debole mio discernimento può susseguirmi;
non già trasportato o dall'odio, o dall'amore come la
parte contraria chiaramente lo dimostra. Io sono l'amico
dell'uno, e dell'altro Poeta, nè pretendo d'offendere,
come certuni fano, l'amicizia che loro professo, restan-
do sempre le mie censure ne' limiti della letteratura...

Qindici sere sono che si presenta a S. Luca una
nuova Commedia intitolata Il filosofo Inglese, e a S.
Angelo La Pamela maritata. Gran schiamazzo e rim-
borbo si sente per la prima. Io la considero per un
solenissimo pasticcio...

La seconda cioè La Pamela maritata mi piace molto,
e la diffendo; poichè ci vedo filo di metodo, ed ordine
perfetto; una condotta delle parti tutte coerenti e
corelative tra di loro; una concatenazione perpetua e
costante che va sempre a riferire e gradualmente come
raggi al suo centro, che dee stabilirsi come Protagonista,
prima e principale azione del tutto: lo scioglimento, lo
sviluppo è semplice e naturale: li caratteri sono per-
fettamente adattati e sostenuti. Insomma io ci trovo
tutte quelle condizioni che si cercano pe render una
comica azione compiuta e perfetta...

(Nerazpoznavni datum):

Da S. Luca ... dal Goldoni la commedia intitolata La
Sposa Persiana del tutto nuova. Sono stato interes-
santissimo a vederla per aver inteso ne' pubblici Caffè le
diverse opinioni; onde io ch'avevo un motivo più forte
degli altri per poterla più esatam.te giudicare, trattandosi
di costumi Orientali; ... L'intreccio fu di mio genio,
poichè ci trovai dell'ordine e della concatenazione,
quantunque qualche episodio fosse superfluo...

Circa il costume Persiano che di volerlo rappre-
sentare questa fu l'idea dell'autore; oh qui per dio ci
trovai dei rade [...] non pochi...

5. maggio 1753:

... Il Goldoni stampò una lettera nella quale giustifica
la sua innocenza per essersi date alle stampe senza sua
saputa, le commedie rappresentate a S. Luca del
carneval passato, le quali sono scorrettissime, e di-
sordinate, come egli stesso lo confessa; e ciò fu pro-
ceduto dal primo Impresario, che cercò con questo
mezzo levarli la fama e la riputazione all'autore delle
medesime comedie...

4. ottobre 1753:

... Gran motivo di discorso è Goldoni. In Venezia è
proibita qualunque copia delle sue comedie, che sia
d'edizione forestiera. I partiti sono forti, e i favorevoli al

Goldoni, ne fanno, ad onta delle infinite spie che ci sono a centinaia, e poi di queste si fa pubblica pompa. ...

Goldoni scortato, e fortem. difeso da vari Principi i quali si son mossi per vie più per far conoscere a certuni l'ingiustizia, e la propria passione, che venivano a proteggere e difendere.

Voltaire è ritirato in Francfort, bandito dallo Stato Prussiano per la sua lingua troppo indiscreta, e pungente. L'Algarotti, e Vitalian Donati sono in Venezia...

Zanimivo je, da se Carli v prvem pismu opredeli kor "chiarist", nato pa hvali Goldonijeva dela. To morda kaže na to, da v resnici ni bil opredeljen za nobenega od obeh avtorjev, temveč je na njuna dela gledal le z zornega kota svoje poetike, o čemer bomo še govorili. Zelo naravno je torej bilo, da se je Stefano želel preizkusiti tudi kot dramski avtor in je tako napisal tragedijo *La Erizia*.

4.2.1. La Erizia

Tragedija *La Erizia* je bila natisnjena v Benetkah leta 1765. Zagotovo vemo, da so jo leta 1771 uprizorili v tržaškem gledališču Sv. Petra (Curiel, 1937, 430).⁸ In kot smo že zapisali v poglavju o zasebnih gledališčih, so jo zelo verjetno odigrali tudi v Kopru.

Tragedija ima 5 dejanj, prvo je razdeljeno na 4, drugo na 5, tretje na 8, četrto na 9 in peto na 12 prizorov.

V prvem dejanju je opisana bitka kralja Erizza s Turki. Njegova hči Erizia ga prosi za dovoljenje za poroko z ljubljenim Luciom. Poročila naj bi se še istega dne, pred sončnim zahodom. In medtem ko kralj poroko odobri in se z Luciom odpravlja k Erizii, sel prinese novico, da mu je sultan Mehmed napovedal vojno. Za dobro skupnosti je poroka odložena, Erizin oče in njen bodoči ženin pa morata ponovno v boj.

Med bitko ju Mehmed ujame in ubije, Erizio pa ugrabi in jo odpelje v svoj harem, kjer naj bi se z njo tudi oženil. Toda vsem njegovim prošnjam in rotnju navkljub ga Erizia odkloni in o poroki noče niti razmišljati.

Zato se Mehmed maščuje in potem, ko ji pokaže odrezano glavo njenega očeta, ubije še njo:

*Eriz: Che veggo aimè ! Del Genitore il capo?
Ahi spettacolo orrendo! ahi orrenda sorte!*

Mancar mi sento ... Mi si agghiaccia il core...

Soccorso...aiuto...oh ciel! più non resisto. (a)

Meem: Svegliati, ingrata, or cambierai pensiero. (b)

Eriz: E in qual parte ora son? Sogno o vaneggio?

Ahi caro Genitor... Sogni e deliri (c)

Eh no questi non son, nulla pavento.

Ahi! Barbaro, crudel, fiero, inumano!

Forse ch'io ti compiaccia or crederai?

Che per timore il tuo genio fecondi?

Ecco tutto avverarsi questo giorno.

Ciò che pocanzi a me l'alma predisse

Lucio ove sei? E dove Silvia, Euriso?

Tutti venite ad ispecchiarvi come del genitor l'orme ne segua anch'io.

Meem: Se paga ancor non sei veggendo Erizio;

Ti giuro sì, se al mio voler non chini

Or pronta il capo, e il mio piacer fecondi;

Il fio nè pagherai tu stessa ancora.

Eriz: Eccoti pronto il capo; e sopra lui

Ne piombi tutto il tuo crudel furore.

Meem: Di fronte tue ripulse ormai son stanco;

E poichè tanto orgoglio, e tanto avesti

Ardir di oppore il tuo al mio volere,

Questo ne sia il guideron tuo pari (d)

Olà si porti al mar questo vil corpo

Di cui ne faccian lauta mensa i pesci (e).

Così compia i suoi di chi altiera tanto

Volle mai sempre ricusarmi amore.

a. *Cadde sul soffà.*

b. *Presenta alle Narici del muschio.*

c. *Si alza infuriata.*

d. *L'afferra con un colpo di scialba.*

e. *Si prende il cadavere.*

V preteklosti so različni avtorji izrazili svoje mnenje o večji ali manjši pomebnosti te tragedije. Kot je duhovnik Gaetano Lucchesi 8. februarja 1761 napisal v pismu Koprčanu Girolamu Gravisiju, je bila tragedija Stefana Carlija zanič.⁹

Drugačnega mnenja je bil Gasparro Gozzi.¹⁰ V

8 C'è un Mahomet (1771) di J. F. Cailhava e una Erizia, tragedia del Conte Stefano Carli (1765), dedicata "all'i signori de Voltaire e Rousseau (sic)", che si riferisce alla caduta di Paolo Erizzo nelle mani del sultano Meemet, imperatore dei Turchi nel 1469 circa.

9 Gaetano Lucchesi, iz mesta Lucca v Toskani, je študiral v Anconi in je nato postal redovnik "scolopio". Vse do leta 1759 je učil v koprskem šolskem zavodu "Collegio dei Nobili", nato pa je odpotoval v Benetke in od tu v Urbino. Tu je citat iz omenjenega pisma: ... L'ho letta, e vi dirò in poche parole, che sarebbe una infamia, che vi ponesse il nome di Accad. Risorto, tanto è cattiva. ... ma solo vi dirò che lo stile è da Commedia, non vi è sentimento, ne condotta, ne intreccio, piena di spropositi di Lingua, e di concordanze, piena di Zoffà, Cazrem e cento altri nomacci che mostrano affettazione di sapere gli usi Turchi, ma di non sapere un cavolo di Tragedia, staressimo freschi, se in tutte le Tragedie che sono Italiane o Persiane o Greche, o Romane dovessero essere piene di vocaboli nativi. I caratteri sono banditi da questo bel pasticcio, è insomma una Tragedia di nome, ma non di fatti ...

10 Gasparro Gozzi (1713-1786), pisatelj, prodoren poročevalec, ustanovitelj časopisov "Gazzetta Veneta" in "Osservatore veneto". Brat dramatika Carla Gozzija, Goldonijeva nasprotnika, ki je bil proti reformi commedie dell'arte.

svojem mnenju o tragediji je zapisal, da ima delo urejeno zasnovano in zgodbi zelo primeren stil. Obenem je pohvalil opis turških navad, razplet zgodbe pa je zanj eden od najbolj grozljivih, kar se jih spomni. Gasparre Gozzi, v dodatku k besedilu *Erizie*, vabi grofa Stefana, naj tragedijo natisne: "Pravzaprav ne vem, zakaj še dvomite o tem, da bi jo objavili. V Italiji potrebujemo tragedije bolj kot katerokoli drugo delo. Na začetku tega stoletja je bilo še kar nekaj dobrih, kasneje pa je pisanje tragedij popolnoma usahnilo. Morda boste z vašo *Erizio* vzpodbudili nekoga, da bi se z njo pomeril. In če je že nočete objaviti zato, da bi si z njo pridobili zaslužen slavo, potem jo objavite vsaj v dobro našemu času. Oh, koliko vsebin bi ponudila beneška zgodovina, ko bi jih izbrali in obdelali umi vašega kova" (Carli, 1765).

Ob tem lahko rečemo, da kljub vsemu, kar lahko pripišemo vpljudnosti in željenemu dvoumju, Gasparre Gozzi prav gotovo ni popolnoma izničil tragedije Stefana Carlija in da je od dela vendarle ostalo nekaj, kar ga rešuje pred popolno obsodbo duhovnika Lucchesija in ostalih, ki so se mu kasneje pridružili. Vendar pa že

zgodovinar Girolamo Dandolo, govoreč o grofu Stefanu Carliju, piše, da je od njegovih del bila največjih pohval deležna prav tragedija *Erizia*, ki so jo tudi natisnili (Dandolo, 1875, 357).

Grof Stefano je tragedijo najverjetneje napisal pod vplivom svojega brata Gian Rinalda. Ta je namreč v svojem delu *Dell'indole del Teatro tragico e moderno* razglašal nujnost reforme dramaturških pravil. Dramska dela, ki so na zastarele vsebine vezana le zato, ker so jih predhodno že obravnavali Grki, so po njegovem mnenju prava tiranija za bralce in gledalce. Takšne vsebine jih namreč ne zanimajo, obenem pa posiljujejo njihovo dojemljivost, jim omejujejo domišljijo in onemogočajo vzpostavljanje iluzije. Za Carlija je absurdno tudi slepo izpolnjevanje Aristotelovih pravil enotnosti časa, prostora in dramskega dogajanja, saj je značaj gledališča prav njegova moč, da gane srce. Zato so za gledališča dela najprimernejše vsebine iz sodobne zgodovine.

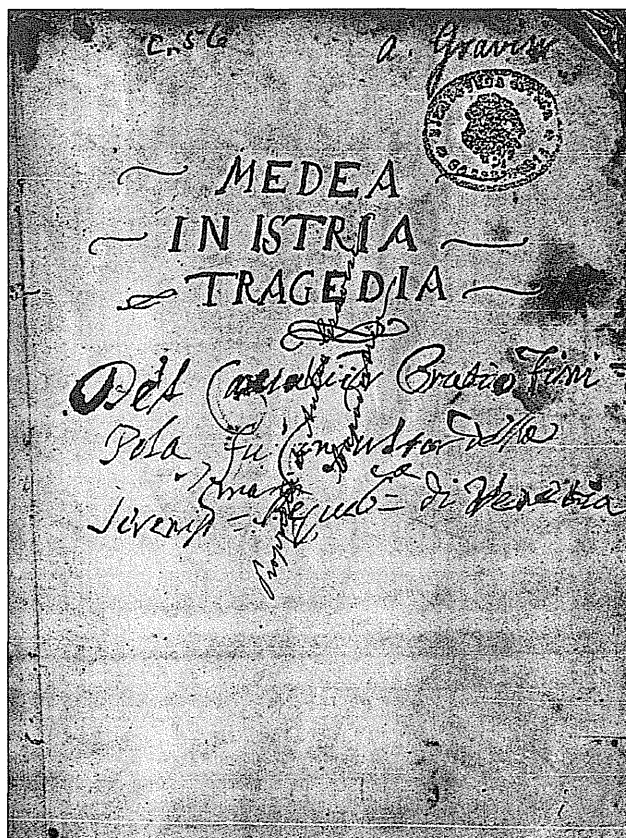
V pismu, ki ga je Stefano Carli napisal 12. septembra 1753, beremo, da mu je Gian Rinaldo ponudil odlično temo, ki naj bi jo obdelal v tragediji. Ta pripoveduje o *Erizii*, ki si jo je Mehmed II zaslužnil, potem ko je porazil njenega očeta. Na koncu pa Mehmed ubije tudi *Erizio*, saj ta raje izbere smrt, kot pa da bi morala postati njegova soproga. Stefanu je vsebina izjemno všeč in v pismu obljublja, da bo v Kopru na vsak način skušal bratov predlog tudi izpeljati.

Nekaterim se je zdelo še posebej neprimerno dejstvo, da je grof Stefano svojo tragedijo posvetil dvema največjima predstavnikoma svojega časa: Voltairu in Rousseauju. Da pa bi mogli razumeti, zakaj je to storil, moramo vedeti, da je bil mlajši Carli prežet s francoskim razsvetljenstvom in z njegovimi idejami o enakosti. Še posebej zagrizeno je te ideje zagovarjal po očetovi smrti, ko je brat Gian Rinaldo podedoval večino premoženja, sam pa se je moral zato sprijazniti z veliko skromnejšimi življenjskimi razmerami. Začel je sovražiti družbo, ki je odobrila zakone, po katerih je skorajda vse premoženje v družini podedoval najstarejši sin. Na starost se je, vse bolj ogorčen zaradi družbenih krivic in prežet z idejami Jeana Jacquesa Rousseauja, zaprl v hiško na podeželju, kjer se je videval le z redkimi prijatelji in kjer ga je skrbelo predvsem preživetje.

Na tragedijo *Erizio* pa moramo gledati tudi z vidika obdobja, v katerem je bila napisana, saj je bil grof Stefano človek svojega časa.

Stefano Carli je bil človek, ki je živel med Aahenskim mirom in Leipziško bitko. In čeprav 18. stoletja ni doživljal v prvih vrstah in je bil brez posebnih sposobnosti, pa je posnemal in poudarjal perspektivo igre zgodovine. Bil je prijetna oseba iz Goldonijeve komedije in nam je o velikem komedijografu znal povedati zelo zanimive stvari (Ziliotto, 1948, 273-297).

Že res, da je grof Stefano značilni predstavnik svojega časa, vendar ga je bolj kot prijetno osebo iz Goldonijeve komedije mogoče označiti kot aristokrata-



Sl. 5: Naslovna stran rokopisa tragedije *Medea in Istria*, avtorja Orazia Finija (AAMC, mikrofilm št. 1387 v: AST).

Fig. 5: Frontespizio del manoscritto della tragedia *Medea in Istria* di Orazio Fini (AAMC, microfilm t. 1387 in: AST).

intelektualca, zagovornika razsvetljenskih idej, ki so dezonizirale staro vladarjevo oblast in pripeljale k posodabljanju struktur absolutistične države. Preko teh idej so se vpeljevale reforme na ekonomskem, administrativnem in davčnem področju, njihov cilj pa je bila odstranitev ali omejitev moči in zlorab tradicionalno privilegiranih slojev kot sta bila kler in fevdalna gospoda. Z osamitvijo v podeželski vili se je grof Stefano uprl pravilom svoje družbe in se v nekem smislu postavil celo proti plemstvu, ki je s svojimi zakoni o dedovanju dovoljevalo, da so po smrti družinskega glavarja mlajši bratje bili prisiljeni živeti v skorajda popolni revščini, na obrobju družabnega življenja aristokratskih salonov. In samo tako kontroverzna in občutljiva oseba, kot je bil grof Stefano Carli, je lahko občudovala dva tako različna predstavnika razsvetljenstva kot sta bila Voltaire in Rousseau.

V gledališki umetnosti je Voltaire kot zagovornik racionalizma, kjer je razum bistveni inštrument človekovega razvoja in njegove svobode, videl sredstvo za širjenje filozofskih in moralnih idej. O tem pričajo tudi njegova gledališka dela, čeprav se v njih ni odrekel konvencionalnemu stilu in formi. Rousseau pa v svoji težnji po ponovni vzpostavitvi čustvenosti in odkritja prirojene človekove dobrote obsodi gledališče, češ da ima kar najbolj kvaren vpliv na moralo. V svoji *La lettre à M. d'Alembert sur les spectacles* predlaga majhni publiki primerno gledališče, ki še živi v stiku z naravo in z naravnimi vrtilinami, v katerem se bo plesa, telovadbe in nedolžnih zabav udeleževalo vse ljudstvo.

Zato ni čudno, da se v tragediji grofa Stefana, *La Erizia*, prepletajo tragični in sentimentalni elementi, do katerih je bil strpen celo Voltaire. Po njegovem sme biti v tragedijo vpletena tudi ljubezen, vendar le takrat, ko je bistvenega pomena za osnovno dogajanje in če je njeno prikazovanje prilagojeno moralnim zahtevam zvrsti: vidne morajo biti njene nevarnosti, ki lahko pripeljejo v trpljenje in celo v zločin. Poleg tega pa v Voltairovi dramski teoriji zasledimo tudi nov poudarek na emotivnem in predvsem sentimentalnem aspektu dogajanja (Carlson, 1989, 171).

Ob tem je glede *Erizie* potrebno poudariti še naslednje: v tej mešanici zvrsti, ki so jo kritiki očitali Stefanu Carliju, lahko pravzaprav vidimo poglavitno inovativno težnjo dobe, v kateri sta se tragedija in komedija začeli približevati druga drugi, in je kasneje, preko solzave komedije, pripeljala do meščanske drame. Zato smemo zaključiti, da je tragedija *La Erizia*, svojim napakam navkljub, gledališko delo, napisano v sozvočju z obdobjem razsvetljenske reforme gledaliških zvrsti, ki je pripeljala do rojstva drame. V tej zvrsti se je vse močnejši in vplivnejši družbeni razred buržoazije končno videl na odru, kjer so bile z vso zahtevano resnostjo predstavljene njegove moralne vrednote.

4.3. Girolamo Gravis

Markiz Girolamo se je rodil v Kopru leta 1720. Najprej je študiral na koprskem plemiškem zavodu, kjer se je hitro izkazal kot zelo dober študent in so ga zato komaj petnajstletnega sprejeli na akademijo *I Risorti*. Zaradi svojih izjemnih naravnih sposobnosti, široke kulture in izobrazbe je v obdobju od leta 1740 do padca Beneške republike postal in bil osrednja osebnost vsega literarnega gibanja v Istri (Ziliotto, 1924, 99).

V Padovi je študiral pravo, orientalske jezike, hebrejščino, grščino in latinščino, najljubši pa so mu bili zgodovinsko-literarni študiji in študij arheologije. Po končanem študiju se je vrnil v Koper, leta 1744 je bil imenovan za predsednika akademije *I Risorti*, leta 1760 pa za predsednika javne knjižnice, ob vsem pa je preučeval še ljudske običaje Kopra v obdobju humanizma. Želel je napisati tudi biografije najuglednejših Istranov, vendar se mu ta želja ni izpolnila, kasneje pa je na osnovi njegovih raziskav zgodovinar Pietro Stancovich napisal delo *Uomini distinti dell'Istria*.

Bil je član mnogih akademij Beneške republike, s furlanskimi književniki pa je izmenjeval mnenja o najbolj aktualnih vprašanih evropske književnosti.

4.3.1. Dva osnutka Girolama Gravisija

O dejstvu, da je bil tudi markiz Girolamo goreči privrženec gledališke umetnosti, pričata dva rokopisna osnutka, ki smo ju našli v Pokrajinskem arhivu v Kopru.

Prvi je osnutek tragedije, z naslovom *Merope. Tragedia* (PAK, RAG, 12).

Prvemu dejanju, razdeljenemu v štiri prizore, sledi še začetek drugega dejanja, od katerega je v celoti napisan le en prizor, drugi prizor pa ni dokončan.

Na rokopisu ni datumov, zato je nemogoče ugotoviti, kdaj je bil napisan. Ob naslovu tragedije smo takoj pomislili, da si je Girolamo za model izbral tragedijo italijanskega avtorja Scipiona Maffeia, ki je ob svoji drugi predstavitvi, leta 1714 v Benetkah, doživela pravi uspeh pri publiki, saj je za več večerov dobesedno izpraznila prestižna operna gledališča.

Da se je Girolamo Gravisij zgledeval po italijanskem avtorju, pa naj bi dokazovala podobnost prvih dejanj v tragedijah obeh avtorjev (Venturini, 1907, 60).

Na začetku prvega dejanja Ismenia tolaži Meropo, vdovo mesenijskega kralja. Tega je umoril Polifont, da je prevzel prestol. Da bi vsaj enega od sinov rešila pred Polifontovim pokolom, v katerem so ji umorili moža, je Meropa Egista zaupala starcu Narbatu. Pod vplivom morečih sanj zdaj nestrpno pričakuje njegove vesti, ki naj bi jih prinesel Euricle. V tem pride Polifont. Ker jo hoče na vsak način poročiti, ji je pripravljen odstopiti tudi polovico svojega kraljestva. Vendar ga Meropa, tako kot že mnogokrat prej, ponovno zavrne.

Prvi prizor drugega dejanja se prične z dialogom

med Meropo in Euriclom. Ta pripelje pred Meropo mladega tujca, ki trdi, da je ubil nekega popotnika iz Mesenije. Tujec je Egist, Meropin sin. Ob pogledu nanj se Meropa zjoče:

*Euricle: E donde mai
Viene o Regina il pianto che ti versi?*

*Merope:
E dovrò dirlo? Ahimè! La voce sua
Mi fece intenerir tutto il mio core
S'è turbato, e confuso. O Ciel! Cresfonte
Mi parve... Ohimè! Quanto rossor mi assale!
Si di Cresfonte le sembianze i tratti
In lui mi parve ravvisar. O...
Crudeli dell'azardo in chi mostrate
Una si falsa immagine e al mio core
Si preziosi e teneri rapporti?
O rimembranza orribile e funesta,
Qual strano sogno ancora mi delude?*

Žal se rokopis markiza Gravisija tu zaključí.

Kot smo že dejali, je tu še rokopis osnutka za komedijo, od katere so v celoti napisani le trije prizori prvega dejanja. Naslov komedije je *L'uomo per se stesso*.

Na začetku komedije vidimo donno Verecondo in služabnika Carolina. Donna Vereconda, ženska v zrelih letih, se noče sprijazniti z minevanjem časa in hoče ohraniti mlad videz, da bi še vedno mogla biti predmet moških poželenj, še posebej grofa Frulona.

Carolino, premeteni sluga, tako zelo realistično upodobljen, da se zdi kot oseba iz Goldonijevih komedij, ji svetuje, naj vendar sprejme položaj ženske, ki jo je prehitela lastna hči.

*Car: (Che vecchia maledetta!)
Sentitemi, voi potreste con arte e con inganni
Nasconder qualche cosa della vecchiezza i danni,
Potreste, ricoprendovi col liscio e con nei,
Lusingar i merlotti, aver dei Cicisbei;
Ma vostra figlia è quella che accusavi l'età
E fa scemar di pregio questa vostra beltà
Una figlia si sà, si docile, si onesta
d'un genio così affabile sì propria e sì modesta
Attira a se gli sguardi d'ognuno che la mirra
.....
Talchè sempre rispondo a chi meco consiglia
Che fra le mie padrone mi piace più la figlia.*

Gospodarica se o tem noče niti pogovarjati, saj je prepričana, da je njena hči še premlada, da bi se zanj mogli zanimati moški, poleg tega pa je še sramežljiva, puhla in dolgočasna.

Kljub temu, da je avtor Carolina označil kot Frulonejevega služabnika, je očitno, da je le-ta služabnik grofa Bellavite. V naslednjem prizoru vstopi grof, tipični

predstavnik plemstva v hudih ekonomskih težavah, kar je bilo v 18. stoletju bolj pravilo kot izjema. Sicer pa njegov položaj ironizira in razkriva že samo grofovo ime. Tudi ime njegove žene, Vereconda (Sramežljiva), ironizira njen karakter. V resnici ima Vereconda dva obraza: obraz spogledljivke in obraz ženske, ki jo je mož že prvi dan po poroki zapustil in si zato želi ljubezni. Svojemu možu očita, da vedno misli le nase, medtem ko mora ona, brez vsakršne opore, vse opraviti sama:

*Ver: Ma come mai potete sempre pensare a voi
Un Padre di famiglia, che pensi ai cari suoi
Deve alla moglie prima Donar tutto se stesso
Trattandola con amore, e starle ogn'or d'appresso
Così con lei si pensano gli affari di famiglia
Così di cento cose si parla e si consiglia
Oh se così faceste caro Sposino mio
Tal gusto avrei, che presto mi farei grassa anch'io.*

Grofa pa ženine tožbe sploh ne zanimajo, saj je ni poročil iz ljubezni, temveč:

*Co: Voi tutto mi bramate, ed io son tutto ghiaccio
Io vi presi per moglie, non già per mia civetta
Eravate bruttissima ancor da giovinetta
Se mi avesse piaciuto il far d'innamorato
Credimi Vereconda non mi sarei ammogliato
se avessi voluto farle marito
Non sarei stato cieco nel scegliere partito
Ma siccome le Donna a me sembran malanni
Che agli uomini non servono che di tormento e danni
Così stimai ben fatto essendo solo al mondo
Scaricare a una Donna della mia casa il pondo.*

Njegov odgovor odseva realnost mnogih žensk iz 18. stoletja, ki so morale pristati na poroko iz koristoljubja, saj so jih v nasprotnem primeru zaprli ali so se samovoljno zaprle v samostan.

Grofa, ob pitju čokolade, ki mu jo na posojilo kupuje njegov služabnik, zanima le to, da bi rešil vsaj zunanji videz svojega položaja:

*Co: Oh questa Cioccolata è pur la gran bevanda (posa
la Chic.)
Car: Signore ella è finita, se diman la comanda
Non saprò cosa fare, mi levi dall'imbroglio
Con: Fa pur quel che ti pare ma sappi che la voglio.
Car: Provveder non la posso se non mi da il contante.
Co: Te lo darà mia moglie tu sei troppo seccante.
Car: Scusi, a lei già l'ho chiesto, e sa cosa rispose?
Ch'a essa non si aspetta comprare queste cose.
Co: Sì, spetti, e non si spetti lo dico e lo ridico
Voglio la cioccolata bere senza intrico.
Car: Questa invero è curiosa. Ma per il pranzo poi
Mi disse la Padrona che venissi da voi.
Co: Da me? la sbagli certo, io voglio mangiar bene.*

*Ma se ci penso un giorno io vivo in pene.
 Car: Bene datemi il denaro, ch'io farò la provvista
 Poi facilmente a voi rassegnarò la lista.
 Co: Denaro io non ne tengo per non esser seccato
 Compra e da qualcheduno poi avrai rimborso
 Tu sai che quando pagami qualche mio debitore
 Io son senza contanti at capo di due ore
 Mi vien la moglie apresso mi vien la figlia ancora
 Io divido a loro, e le mando in buonora
 Così queste mantengonmi sempre col mio bisogno
 Perciò di stare senza punto non mi vergogno
 Troppo è meschina vita per nobil cavaliere
 Fare per sè l'economio, il Cuoco e il Dispensiere.
 A tal'uopo le Donne sembrano nate apposta,
 A lor questo mestiere niente di pena costa.
 Ma noi che d'esse siamo soli Patroni e veri
 Siam nati alle delizie, agli agi e ai piaceri.*

V teh nekaj vrsticah je markiz Girolamo Gravisì živo opisal položaj moškega in ženske v aristokratski družbi 18. stoletja. Ženska nima še nobenih pravic, čeprav ji je v salonu dovoljeno razpravljati o književnosti in zbirati okoli sebe književnike in umetnike svojega časa. Prevladujoče moško mnenje glede vloge ženske v svetu je, da rojeva otroke in gospodinji v hiši. Sicer pa tudi v času francoske revolucije ženske še niso naredile pomembnega koraka v smislu emancipacije: najprej so bile vpoklicane v bojne vrste, da so se z ramo ob rami borile z moškimi, ko pa se je položaj začel umirjati, se je od njih zahtevalo, da se vrnejo na svoja stara konvencionalna mesta in tako vzpostavijo prvotni red.

Res je škoda, da markiz Gravisì ni dokončal komedije s pomenljivim naslovom *L'uomo per se stesso*, vendar pa moremo že iz teh kratkih prizorov sklepati, da je imel izostren čut za opazovanje stvarnosti, v kateri je živel, in za katero je obenem hotel, da bi zaživila tudi na odru. Žal ne vemo, če so bili napisani prizori obeh Gravisijevih dramskih del tudi uprizorjeni v njegovem zasebnem gledališču.

V osebah iz komedije *L'uomo per se stesso* pa lahko zagotovo vidimo tudi živost in stvarnost oseb, ki so v tem stoletju zaživele v Goldonijevih delih.

Vzemimo za primer Goldonijevo komedijo *La moglie saggia*, premierno uprizorjeno leta 1752 v Benetkah.

Tudi tu imamo žensko, ki jo mož zanemarja in je primorana uporabiti vso svojo zvižanost in inteligentnost, da si ponovno pridobi njegovo naklonjenost. V Goldonijevi komediji je žena zanemarjena zaradi druge ženske, medtem ko ji v Gravisijevi mož preprosto pove, da jo je poročil samo za to, da bi imel nekoga, ki bo skrbel za gospodinjstvo. Goldonijeve besede v predgovoru h komediji *La moglie saggia* potrjujejo, kar smo povedali glede položaja ženske v družbi 18. stoletja, saj ugotavlja, da je nezmeren moški velika nesreča za ženo, ki postane še večja, kadar soprogi primanjkuje za takšne primere nujno potrebne previdnosti.

Moški sicer ima do določene mere avtoriteto nad žensko in ne prenese, da bi ga ta popravljala, razen če mu iz ljubezni do nje postanejo takšni popravki všeč (Goldoni, 1910, 419 sq.).

Tudi Gravisijev grof, prav tako kot Goldonijev imenovan Ottaviano, ne sliši ali pa noče slišati tožb svoje žene, saj meni, da so ženske rojene le zato, da bi možu služile kot ekonom, kuhar in oskrbnik. In povrh vsega jih to še čisto nič ne stane.

Goldoni je v svojih komedijah ustvaril poseben lik ženske. Njegova ženska je posebna, kolikor postane glavna junakinja, ki se kot osebnost popolnoma realizira, tako da izstopa iz svojega socialnega kroga ali pa se, še drznejše, na lestvici družbenih razredov povzpne višje. In prav zadnje je tudi primer Rosaure, junakinje iz komedije *La moglie saggia*, medtem ko doseže Goldonijeva tematika potrjevanja ženske v družbi svoj višek v *Locandieri*. Mirandolina je predstavnica žensk, s katero Goldoni zagovarja bistro in dovolj neusmiljeno uporabo inteligence, ki postane orodje za družbeno afirmacijo.

Iz osnutka komedije *L'uomo per se stesso* zlahka razumemo, da v donni Verecondi ne moremo videti ideala ženskih vrlin, vendar pa se zdi, da je Gravisì kljub temu želel prikazati in tudi kritizirati položaj ženske, popolnoma podrejene svojemu možu.

Pod vplivom Goldonijevih komedij in v sozvočju z razpravo, ki se je prav v 18. stoletju pričela o vprašanih ženske, je tudi markiz Gravisì izrazil svoje strinjanje z zahtevami žensk, četudi niso bile zrcalo namišljenega ideala kreposti, še posebej pa je poudaril zahtevo po enakopravnem položaju ženske z moškim.

4.4. Gian Rinaldo Carli

Grof Gian Rinaldo Carli se je rodil v Kopu leta 1720.

Njegovi prvi učitelji so bili duhovniki scolopi v koprskem šolskem zavodu. Nato je pri škofu Biniju v furlanskem kraju Flambro študiral fiziko. Komaj sedemnajstleten je vodil znanstveno razpravo o aurori borealis, z devetnajstim letom pa se je na univerzi v Padovi vpisal na študij prava. Vzoredno s tem je študiral še geometrijo in grščino. Iz tega obdobja je delo *Ragionamento sulle antichità di Capodistria*, esej *Dell'indole del teatro tragico antico e moderno*, prevodi iz grščine in latinščine, med katerimi je nekaj Evripidovih prizorov in tragedija *Ifigenia in Tauri*.

Leta 1744 je postal nadzornik za ladijsko gradnjo, obenem pa je vodil katedro za navtične in astronomske znanosti, izdelal je načrt prve velike bojne ladje na Jadranu, z imenom San Carlo, in vodil njeno gradnjo.

Tri leta kasneje je pisal razprave o uporabi denarja ter o izvoru in neresničnosti učenja čarovnikov in čarovnic. V tovrstnih razpravah se je boril predvsem proti sleparstvu, horoskopom in drugim oblikam vraževernosti. Poleg vsega je študiral tudi arheologijo in antropologijo. Tematika istrske zgodovine in arheologije je

obdelana v delu *Sopra la fisica costituzione della provincia dell'Istria*.

Leta 1758 se je po očetovi smrti vrnil v Koper, da bi z bratom Stefanom uredil zadeve pri dedovanju. Ker je želel, da bi se tudi v Istro začela vpeljevati industrijska proizvodnja, je v Koper prestavil predilnico volne, ki jo je v okolici Benetk podedoval od svoje prve žene. Ob tem so ga koprski plemiči, prepričani, da vsako delo škodi njihovemu dostojanstvu, izpostavili posmehu celega mesta. Ko je predilnico po enoletnem delovanju poplavilo, je Carli ni več obnovil, temveč je odšel iz Kopra. Pred tem pa je bilo zelo pomembno njegovo kratko predsednikovanje akademiji *Risorti*, ki je po njegovi zaslugi pridobila odločilni zagon.

Carli je nato delal v Parmi in Piacenzi, leta 1765 pa je v Milanu sodeloval pri književnem, ekonomskem in znanstvenem listu milanskih razsvetljencev *Il caffè*. Tu je objavil delo *Discorso sulla patria degli Italiani*, študiral pedagogiko in napisal pedagoško razpravo *Istituzione civile ossia elementi di morale per la gioventù*. V delu *Lettere americane*, kjer opisuje življenje južno-ameriških narodov, pa razlaga, kako lahko samo duh enakosti osrečuje narode. Njegovo najbolj znano delo, *Antichità italiane*, je začelo izhajati leta 1791.

Življenje in delo Gian Rinalda Carlija je tu predstavljen v zelo okrnjeni obliki, saj bi nas bolj poglobljena razprava odpeljala predaleč. Vendar pa je že iz povedanega razvidno, da je bil Carli pravi znanstvenik enciklopedičnega znanja in mnogostranskih interesov v vseh vejah človekovega delovanja, kar je bila tudi značilnost znanstvenikov obdobja, v katerem se je rodil. Najpopolnejši izraz razsvetljenske kulture je velika *Encyclopedie ou Dictionnaire raisonne' des sciences, des arts, et des metiers* (1751-1772).

Tu naj povemo le še to, da je prispevek grofa Gian Rinalda Carlija k zgodovinskim, pedagoškim, ekonomskim in prirodoslovnim raziskavam zelo pomemben, tako za istrsko kot za italijansko zgodovino 18. stoletja.

Dobro ga je ocenil nesmrtni Cattaneo, rekoč, da so Pompeo Neri, Gian Rinaldo Carli, Cesare Beccaria, Pietro Verri imena, ki niso enako znana vsej Evropi, so pa vsa enako sveta spominu državljanov (Ziliotto, 1910).

.4.4.1. Tragedija Ifigenia in Tauri

Grof Gian Rinaldo Carli je že pri dvanajstih letih napisal dramo *Menalca*, ki naj bi bila celo uprizorjena na koprskih odrih (Bossi, 1797, 285). Vendar nismo v zvezi s tem tekstom našli ničesar.

Tragedija *Ifigenia in Tauri* (Carli, 1787) pa je natisnjena in zanjo tudi vemo, da je bila v času karnevala leta 1744 večkrat zaporedoma uprizorjena v gledališču S. Samuele, nato pa tudi v drugih gledališčih po državi. In kot smo v poglavju o zasebnih gledališčih že zapisali, so jo na domačem odru videli tudi koprski gledalci, pri čemer naj bi doživela izjemen uspeh (Ziliotto, 1907a).

Tragedija je napisana v petih dejanjih. Prvo dejanje je razdeljeno na 5, drugo na 7, tretje na 9, četrto in peto pa na 6 prizorov.

Vsebina je ista kot pri Evripidovi istoimenski tragediji, v kateri Artemis reši Ifigenijo smrti in jo prenese na Tavrido, kjer jo postavi za svečenico svojega templja. Ifigenija mora - po zakonu dežele, v kateri kraljuje Toant - ubiti in žrtvovati Artemidi vsakega prispelega tujca. Neka dne ji privedejo dva mladeniča: brata Oresta, ki je po umoru matere pred Erinijami zbežal iz Arga, in njegovega zvestega prijatelja Pilada. Po mnogih Ifigenijinih vprašanjih - Ifigenija namreč sovraži svoje krvavo delo in misli le na rodno mesto Argo - se brat in sestra prepoznata in se odločita za skupni povratek v domovino. Potem ko z zvijačo ukaneta Toanta, jima uspe s prijateljem Piladom zbežati in s seboj odnesti tudi Artemidin kip.

Carli je v svoje delo vnesel nekaj sprememb. Kot je leta 1744 v pismu Apostolu Zenu sam zapisal, je z izprinenim Toantovim generalom Fineom uvedel v tragedijo novo osebo, katere konec je tragičen, potem ko kralj odkrije, da ni izpolnjeval njegovih ukazov. Fineo, ki mu Ifigenija ne vrača ljubezni, namreč odkrije, da ni brezbrizna do Oresta. Da bi se ji maščeval, ukaže ubiti Oresta in ne Pilada, kot je naročil kralj. Kot razlog za takšno spremembo pa avtor navaja, da ni želel, da bi se sovraštvo preneslo na Toanta, kajti kralj je razsojal pošteno, saj je tako, kot vsi Šiiti, vestno izpolnjeval zakone. Poleg tega se z uvedbo Finea in njegove ljubezni do Ifigenije povečata zanimivost ter zaplet celotnega dogajanja.

Carli je spremenil tudi prizor, v katerem Olimpia odkrije pravo identiteto Oresta. V pismu Apostolu Zenu piše, da je v Ifigeniji želel kar najbolj razviti sočutje, kateremu je vsebina tragedije tudi namenjena. Da bi to dosegel, je dogajanje še dodatno zapletel z različnimi dogodki, v katerih je bila Ifigenija prepričana, da je žrtvovala Oresta. In enako naj bi čutili tudi gledalci. "Prav to, da sem v tem uspel", še piše Carli, "je zame edina odlika te tragedije" (Carli, 1787, 203). Pri tem še dodaja, da je največja pomanjklivost njegovega dela ta, da ni spoštoval enotnosti kraja.

V petem prizoru prvega dejanja, kjer vstopita Pilad in Orest, je dodal didaskalijo, ki pojasnjuje, da novo prizorišče predstavlja gozd ob morskem plaži, v ozadju katerega se ob mestu vidi tudi svetišče. Ta sprememba se mu je zdela nujna zaradi učinka verodostojnosti dogajanja. Svetišče je lahko znotraj ali zunaj mesta Taurus. Če je znotraj mesta se vprašamo, kako sta lahko dva tujca prišla do svetišča, ne da bi ju kdo od meščanov, ki so vsakega prišleka takoj žrtvovali, opazil. Če pa je svetišče zunaj mesta, se sprašujem, kako si lahko predstavljamo, da bi kralj na plaži skliceval sestanke vlade. Prav zato sem predvidel, da lahko Grka ob prihodu na plažo vidita v ozadju tudi svetišče in z njim spojeno mesto (Carli, 1787, 207). Potem ko se Carli opraviči "togim peripatetikom", ponovno poudari dejstvo, da se menjava scenografije lahko opusti, čeprav

sam Aristotel menjave ne prepoveduje in je v grški tragediji zanjo ogromno primerov. Če pa bi prizorišče ostalo isto, potem naj tu ostane tudi portal, ki vodi v svetišče. Vendar je ob tem koristno prositi boga, je še zapisal Carli, da nihče ne pride mimo v trenutku, ko sta na prizorišču Orest in Pilad (Carli, 1787, 208).

Tudi konca v Carlijevi in Evripidovi tragediji sta različna. Pri Carliju ni Atene, ki bi Toantu velela, naj ubežnikom dovoli oditi. Ifigenija, Orest in Pilad zbežijo ponoči, ko ves dvor globoko spi in ni nikogar, ki bi jim sledil.

V Carlijevi *Ifigeniji in Tauri* je prisotna tudi tema o tolerantnosti, ena od vodilnih razsvetljenjskih tem. To potrjujejo Olimpijine besede, ko Orestu obljubi, da bo rešila njegovega prijatelja Pilada in jima bo pomagala pri njenem povratku domov:

OLIMPIA, E ORESTE.

Già tu il vedesti, ne morir per ora

Ei deve: anzi, se tu vorrai per poco

Il tuo furore moderar, e meco

Star per brev'ora, tel prometto salvo,

E teco in Grecia di ritorno, forse

In compagnia di chi meno t'aspetti.

Mi preme tolleranza: al fine io credo

Che l'estremo de' mali, il trattenersi

Con Olimpia, non sia.

In tu smo ponovno pri Voltairu, enem od velikih bojevnikov 18. stoletja proti nestrpnosti, fanatizmu in avtoritativnosti krščanske cerkve. Njegova *Lettre sur les Anglois* označuje začetek dolge polemike v prid religiozni strpnosti in svobodi mišljenja. Izvor nestrpnosti vidi Voltaire prav v verstvih samih in jih zato odklanja prav tako kot odklanja potvorjeno razlago, v kateri je potek univerzalne zgodovine osredotočen na dogodke v Palestini, na grško-rimski in krščanski svet. V drugih delih, med katerimi je najpomembnejše *Dictionaire philosophique*, napada tudi besedila Novega testamenta, za katera meni, da so spremenjena in potvorjena. Voltairova kritika se dotika samih temeljev in izvora krščanstva. V kritiki, ki se dotika samega izvora krščanstva, ga Voltaire obsoja dogmatizma in čudežev, na katerih temelji, ter dejstva, da si je zmago pridobilo z zatiranjem in nasiljem. Zato meni, da je teologe, inkvizitorje, misijonarje in menihe potrebno izključiti iz človeške družbe.

Konstitutivnih lastnosti Voltairovega Boga, vrhovnega arhitekta Univerzuma, ni mogoče spoznati. Prav zato se nobena vera ne more oklicati za varuha nadčutnih resnic. Edina zakonita religija je deizem ali naravna religija, ki poudarja strpnost in svobodo. Tempelj te naravne religije, ki ni v nasprotju z zdravim razumom, je narava sama, njen kult je razum, njeni duhovniki pa pošteni ljudje. Verska nestrpnost pa je za Voltaira, kakor tudi za vse razsvetljence, primarni izvor nazadnjaštva in zla.

Tudi Voltairova dramska dela so pravzaprav razprave v prid strpnosti, svobodi ter ukinitvi prastarih sovraštev med rasami in verami. V njegovih delih prav razpotja med sektami in mnenji ločujejo ljubimce in mladoporočence, razdvajajo sinove in očete ter povzročajo vojne in mučenja.

Enako bi mogli reči o tragediji grofa Gian Rinalda Carlija, ki je Evripidovo besedilo *Ifigenija na Tavridi* vzel le za pretvezo, s pomočjo katere je mogel predstaviti svoje ideje o strpnosti in svobodi. Za izpolnitev tega namena je bilo besedilo Evripidove tragedije najprimernejše, saj Orestova osvoboditev od Erinij ni več odvisna od božje volje, temveč le od posameznikove sposobnosti, ki zna premagovati preizkušnje.

Prav tako tudi razsvetljenega človeka božja volja ne utesnjuje več. Njegove odločitve so odvisne le od uporabe razuma, ki je pri vseh ljudeh, v vseh obdobjih in pri vseh narodih, vedno identičen samemu sebi in je edino zanesljivo sredstvo za doseganje zastavljenih ciljev.

5. ZAKLJUČKI

Iz podatkov, zbranih v različnih virih, smemo sklepati naslednje:

a) Občasnost gledaliških predstav v Kopru kaže na finančne težave mestne blagajne in s tem na potrjeno ekonomsko krizo mesta in regije v tem obdobju.

b) Koprčani so, ekonomski krizi navkljub, želeli imeti gledališke predstave v svojem gledališču. V nasprotnem primeru ne bi namenjali finančnih sredstev za obnovo stavbe in odra. Zato menimo, da je bilo v Kopru gledališko aktivnih več sezon, kot pa jih je v mestni blagajni dejansko zabeleženih.

c) Zaradi zgoraj navedenih vzrokov gledališka hiša ni imela stalne igralske skupine, vendar so v Koper, iz različnih koncev Beneške republike, prihajali impresariji s svojimi igralskimi skupinami.

d) V mestni blagajni so omenjene le tiste predstave, za katere je plačalo mesto; vendar vemo, da so kot dodatni vir finančnih sredstev omenjeni tudi *običajni prostovoljni prispevki*, medtem ko o drugih morebitnih predstavah, financiranih iz drugih finančnih virov, v mestni blagajni ni zapisa.

e) Nazadnje lahko rečemo, da navsezadnje sploh ni bilo tako malo predstav, kot se nam zdi na prvi pogled, še posebej, če pomislimo na velikost Kopra v 18. stoletju in če upoštevamo dejstvo, da je imelo daljše premore v dejavnosti celo beneško gledališče San Moise, medtem ko se je tudi gledališče San Samuele v prvi polovici stoletja odpiralo le v času sejma ob prazniku vnebovzetja.

Poleg teh ugotovitev moremo najti še druge stične točke z beneškim kulturnim življenjem in njegovim gledališčem, pa tudi z evropskim:

a) Nekateri izmed koprskih intelektualcev - plemičev so zagovarjali razsvetljenjske ideje. Z uveljavljanjem teh

so videli možnost za ukinitve privilegijev, izhajajočih iz moči, ki je bila kralju, ali določenemu krogu oblastnikov, dana od boga. Poleg tega so bili seznanjeni z novimi književnimi in gledališkimi tokovi v Evropi, še posebej pa v Beneški republiki.

b) Skoraj vsi plemiči so v tem stoletju pisali pesmi ali pa celo gledališka dela. V njih so izražali svojo intelektualno gorečnost, v katero so bili vpeti vsi njihovi ideali in želje. V nasprotju z Goldonijem, prvim profesionalnim avtorjem, ki je za svoje komedije zahteval plačilo, pa naši književniki niso bili profesionalci, pisali so, takorekoč, le za hobby, za zabavo.

c) Mnoge plemiške hiše so imele zasebno gledališče.

d) Večina gledaliških del koprskih avtorjev so tragedije. To je tudi razumljivo, če pomislimo na dejstvo, da je bila tragedija vedno elitna zvrst, vezana na dvor in akademsko literarno tradicijo. Ozkemu krogu prijateljev, pred katerim so plemiči sami uprizarjali besedila, je bila pomembnejša vsebina dela kot pa izgled njegove uprizoritve.

e) Tako v tragedijah kot v osnutku Gravisijeve komedije *L'uomo per se stesso* pa tudi v delih drugih koprskih avtorjev zasledimo oporekanje aristokratski družbi. Donna Vereconda, junakinja komedije, na originalen

način odkriva svoj osebni položaj, preko katerega avtor polemizira glede odnosa aristokratske družbe do vprašanja žensk in je obenem v sozvočju z vse močnejšo težnjo razsvetljenskih razprav o novem ovrednotenju ženske vloge v družbi.

f) V 18. stoletju so v Kopru imeli javno gledališče.

g) Predstave so bile na sporedu med karnevalom, pa tudi v jeseni, če so to dovoljevala finančna sredstva.

h) Nekateri koprski plemiči so se zavzemali za reformo gledališča.

i) Skupnost je financirala tako gledališke predstave kot vsa dela prenove in vzdrževanja gledališke stavbe.

V 18. stoletju je koprsko gledališko življenje še vedno vezano na aristokratski svet, vendar pa se s svojimi dejavnostmi in miselno usmerjenostjo počasi le odpira iz zaprtega prostora dvora in postaja nosilec družabnega življenja, v katerem bo predstavnik buržoazije vse pogosteje prisoten. Z meščanom vstopi v gledališče resnično, stvarno življenje, ki predre zaprtost gledališkega uprizarjanja. Delo in brezdolje postaneta moralni znamenji za produktivno delavnost in škodljivo prisledništvo dveh različnih razredov. Divergenca med položajem "despotov" in cilji meščanskega razsvetljenstva pa je svoj epilog dobila v francoski revoluciji.

THE KOPER THEATRE IN THE 18th CENTURY

Lea-Odila ŠIROK

RTV Slovenija, Regional RTV Centre Koper - Capodistria, SI-6000 Koper, Ul. OF 14

SUMMARY

In the article the author deals with the question, how and to what extent the theatre life and events in the 18th century Venice influenced the theatre life in Koper. In it she records all the segments of the theatre creativity: organization of performances in public theatre, evenings in private theatres belonging to aristocratic families, and the dramatists from Koper, whose works have survived till this very day.

*Initially, the public town theatre is described. The municipal community financed the theatre performances as well as any reconstruction and maintenance of the theatre building. The fact that the theatre performances in Koper were performed periodically is reflected in financial difficulties of the public purse, the difficulties being the consequence of the economic crisis of the town and the region at that time. Besides the public theatre, there were some private theatres belonging to aristocratic families active in Koper as well. They represented an ideal place for musical evenings, for performances of short dialogues, as well as for different kinds of novelties of the century, e.g. Goldoni's comedy *The English Philosopher*.*

*Finally, four Koper dramatists of the time are presented: Orazio Fini, Stefano and Gian Rinaldo Carli, and Girolamo Gravisi. As the common characteristic of the works of the four authors we can set out the presence the ideas of enlightenment in their scheme. The question of homeland prevails in Fini's tragedy *Medea in Istria*, Stefano Carli's tragedy *La Erizia* is considered the principal innovative tendency of the time, in which the tragedy and the comedy began to approach each other; it later resulted, through sentimental comedy, in middle-class drama. Voltaire's ideas about religious tolerance and the freedom of thinking are present in Gian Rinaldo Carli's *Ifigenija in Tauri*, Girolamo Gravisi polemizes in his comedy *L'uomo per se stesso* about the relation of the aristocratic society to the question of women, which is in accordance with the more and more growing tendency of enlightenment discussions about the new evaluation of the woman's role in society.*

In spite of the fact that the theatre life in the 18th century Koper, in contrast with the Venetian, is still connected with the aristocratic world, it is, on the other hand, with its activities and with its mental orientation already slowly getting out of the closed space of the court into a larger public place. In this sense it is becoming the protagonist of social life, in which, following the example of Venice, the representative of bourgeoisie is more and more present, in the role of a spectator as well as in the role of the hero of Goldoni's comedies.

Key words: Koper Theatre, history, 18th century

VIRI IN LITERATURA

- AAMC** - Antico Archivio Municipale di Capodistria, na mikrofilmu v: Archivio di Stato di Trieste (AST).
- PAK, RAC** - 291. Rodbinski arhiv Cadamuro.
- PAK, RAG** - 299. Rodbinski arhiv Gravisi.
- PAK, RAP** - 306. Rodbinski arhiv Pellegrini.
- ZA** - Zasebni arhiv Srečka Tiča, Istrska cesta 23, Koper.
- Bartoli, F. (1978):** Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno 1550 fino ai giorni nostri. Padova, Arnaldo Forni Editore.
- Bonzio, G. e Gravisi D. (1765):** Poesie liriche dei signori Giuseppe Bonzio e Marchese Dionisio Gravisi nobili Giustinopolitani. Venezia, Gasparre Storti.
- Brejc, T. (1983):** Slikarstvo od 15. do 19. stoletja na Slovenski obali. Topografsko gradivo. Koper, Založba Lipa.
- Calendoli, G. (1959):** L'attore. Storia di un'arte. Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- Caprin, G. (1905):** L'Istria nobilissima. Trieste, Libreria F. H. Scrimpf.
- Carli, G. (1787):** Delle opere del signor commendator Don Gianrinaldo conte Carli, presidente emerito del Supremo consiglio di Pubblica economia e del Regio ducal Magistrato camerale di Milano e Consigliere intimo attuale di Stato di S.M.I e R.A. Milano, Nell'Imperial Monistero di s. Ambrogio Maggiore.
- Carli, S. (1791):** La Erizia. Tragedia nuova del conte Stefano Carli, dedicata alli Signori Voltaire e Rousseau. Venezia.
- Carlson, M. (1988):** Teorie del teatro. Panorama storico e critico. Bologna, Il Mulino.
- Combi, C. (1864):** Saggio di bibliografia Istriana. Capodistria, Tipografia di Giuseppe Tondelli.
- Curiel, C. L. (1937):** Il teatro di S. Pietro di Trieste 1690-1801. Milano, Archetipografia di Milano.
- Dandolo, G. (1857):** La caduta della Repubblica di Venezia ed i suoi ultimi cinquant'anni. Venezia, Tipologia Pitero Naratovich.
- Darovec, D. (1992):** Pregled zgodovine Istre. Knjižnica Annales 1. Koper, Zgodovinsko društvo za južno Primorsko in Primorske novice.
- Euripide (1987):** Ifigenia in Tauride. Introduzione e traduzione di Umberto Albini. Milano, Garzanti.
- Ferrari, L. (1925):** Le traduzioni italiane del teatro tragico francese nei secoli XVII. e XVII. Saggio bibliografico. Paris, Librairie ancienne Edouard Champion.
- Gentile, A. (1909):** Nesazio ed Epulo nel dramma. P. I., 3. Cazzani. Bologna, Editrice Ponte nuovo.
- Goldoni, C. (1910):** La moglie saggia. V: Opere complete di Carlo Goldoni edite dal municipio di Venezia nel II centenario dalla nascita. Venezia, Tip. dell'Istituto Veneto di Arti Grafiche.
- Goldoni, C. (1967, 1993):** Memorie. Con un'appendice di scritti goldoniani, a cura di Guido Davico Bonino. Torino, Einaudi.
- Goldoni, C. (1973):** Il teatro comico, a cura di Pietro Grains, D. (1907): Carnevali istriani d'altri tempi. Il Palvese, 6.
- Mangini, N. (1974):** I Teatri di Venezia. Milano, Mursia.
- Molinari, C. (1985):** Leggere il teatro. Un manuale per l'analisi del fatto teatrale. Firenze, Valecchi Editore.
- Molinari, C. (1972):** Lo spettacolo drammatico nei momenti della sua storia dalle origini ad oggi. Milano, Arnoldo Mondadori Editore.
- Opere complete di Carlo Goldoni (1910):** Venezia. Municipio di Venezia nel II. centenario dalla nascita.
- Ortolani, G. (1962):** La riforma del teatro nel Settecento e altri scritti. Venezia - Roma. Istituto per la collaborazione culturale.
- Petronio, P., (1847):** Estratto dalle memorie storiche del dottor Prospero Petronio. L'Istria, 26-27.
- Petronio, G. (1986):** Linee e direzioni di un saggio su Goldoni. V: Il punto su Goldoni. Roma-Bari, Laterza.
- Sanesi, I. (1935):** La commedia. Milano, Francesco Valardi.
- Taviani, F. in Schino M. (1986):** Il segreto della Commedia dell'arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo. Firenze, La casa Usher.
- Turchi, R. (ed.) (1987):** Il teatro italiano. La commedia del Settecento. Tomo secondo. Torino, Einaudi.
- Venturini, D. (1903):** Di Gian-Rinaldo Carli pedagoga. Capodistria, Tipografia Cobol & Priora.
- Venturini, D. (1907):** Il casato dei marchesi Gravisi. Parenzo, Tipografia Gaetano Coana.

- Voltaire de, F. - M. A. (1841):** Alzira. Tragedia. V: Teatro moderno applaudito, ossia Raccolta delle più scelte tragedie, commedie, drammi e farse, corredate da notizie storico-critiche. Venezia, Giuseppe Gattei.
- Voltaire de, F. - M. A. (1791):** Raccolta compiuta delle Tragedie trasportate in versi Italiani da varij. Venezia, Fran. Pezzana.
- Wickham, G. (1985):** Storia del teatro. Il Mulino.
- Ziliotto, B. (1907):** Carlo Goldoni e l'Istria. Il Palvese di Trieste, 8.
- Ziliotto, B. (1907a):** Salotti e conversari capodistriani del Settecento. Lettura fatta alla Società di Minerva di Trieste la sera del 9 novembre 1906. A. T., 3.
- Ziliotto, B. (1910):** Capodistria. Trieste, La libreria Giuseppe Maylander.
- Ziliotto, B. (1924):** Storia letteraria di Trieste e dell'Istria. Trieste, La Editoriale Libreria.
- Ziliotto, B. (1944):** Accademie e Accademici, di Capodistria (147-1807). A. T., 8.
- Ziliotto, B. (1948):** Del conte Stefano Carli e anche di Carlo Goldoni. A. T., 14-15.
- Ziliotto, B. (1957-60):** Selva di notizie sulla vita culturale di Trieste e dell'Istria. P. I.
- Ziliotto, B. (1962):** Aspetti di vita politica ed economica del Settecento. P. I., 7-8.
- Zorzi, L. (1977):** Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana. Torino, Einaudi.