ePublishing

ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
EKT
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

Σύγκριση

Τόμ. 12 (2001)

Pulcinella και ιεροεξεταζόμενος: δύο personae dramatis του τέλους του 18ου αιώνα

Φανή Μουμτζίδου-Παπατζίμα

doi: 10.12681/comparison.10812

Copyright © 2016, Fani Moumtzidou-Papatzima

Άδεια χρήσης Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0.

Βιβλιογραφική αναφορά:

Μουμτζίδου-Παπατζίμα Φ. (2017). Pulcinella και ιεροεξεταζόμενος: δύο personae dramatis του τέλους του 18ου αιώνα. *Σύγκριση*, *12*, 118–141. https://doi.org/10.12681/comparison.10812

ΦΑΝΗ ΜΟΥΜΤΖΙΔΟΥ-ΠΑΠΑΤΖΙΜΑ

Pulcinella και ιεροεξεταζόμενος: Δυο personae dramatis του τέλους του 18ου αιώνα

Το θέμα του κειμένου που ακολουθεί είναι η εικονογραφική σχέση ανάμεσα σε τέσσερα έργα των τελευταίων ετών του 18ου αιώνα με βάση την αναφορά τους σε στοιχεία από την Commedia dell'Arte, όπως η ειρωνεία, η χλεύη, η εκφραστικότητα της χειρονομίας και της ενδυμασίας, και η διερεύνηση των συμβολικών αξιών που απορρέουν από την αναφορά αυτή. Δύο από τα έργα αυτά είναι σχέδια του Giandomenico Tiepolo (1727-1804), γιου του Giambattista Tiepolo (1692-1770), από τη σειρά «Divertimenti per li regazzi»,[1] με θέμα μία προστριβή της γνωστής maschera του Pulcinella με τη δικαιοσύνη, ενώ τα άλλα δύο ανήκουν στη σειρά των «Caprichos» (1799) του Francisco Goya (1746-1828) και έχουν σαν θέμα την καταδίκη και διαπόμπευση από την Ιερά Εξέταση. Σκοπός της συγκριτικής αυτής ανάλυσης είναι να φέρουμε στο φως την επιρροή που άσκησε το πνεύμα της Commedia dell'Arte —το οποίο, όπως θ' αποδείξουμε στη συνέχεια, ο Goya είχε την ευκαιρία να γνωρίσει— στη διαμόρφωση της σατιρικής εικόνισης των ηθών της εποχής από τον Ισπανό καλλιτέχνη.

Η σχέση του Goya με τους Tiepolo είναι γνωστή, αν και ως σήμερα δεν έχει εξεταστεί διεξοδικά. Ο Giambattista Tiepolo —τελευταίος εκπρόσωπος του baroque στην παρακμάζουσα Βενετία— έφτασε στη Μαδρίτη στις 7 Σεπτεμβρίου 1761, προσκεκλημένος της ισπανικής αυλής. Λίγους μήνες αργότερα, έφτασε στη Μαδρίτη και ο Βοημός Anton Rafael Mengs (1728-1779), ο οποίος υπήρξε, ως γνωστόν, θεσμοφόρος του νεοκλασικισμού και προσωπικός φίλος του Johann Joachim Winkelmann (1717-1768).[2] Οι δύο καλλιτέχνες μετέφεραν στο ισπανικό έδαφος δύο διαφορετικές αντιλήψεις για τη ζωγραφική, οι οποίες, όπως φαίνεται, άφησαν έντονα ίχνη στη διαμόρφωση της άποψης του νεαρού —τότε— Goya. Αποτέλεσμα της επιρροής αυτής θεωρήθηκε κάποιος δυϊσμός, στον οποίον έχει γίνει παλαιότερα αναφορά ως προς τον χαρακτήρα του καλλιτεχνικού ιδιώματός του.[3] Ο καλλιτέχνης, ωστόσο, φαίνεται ότι διατηρεί σαφή εικόνα σχετικά με τις διαφοροποιήσεις των αισθητικών απόψεων οι οποίες εκφράζονται στην εποχή του, όπως επί-

σης έχει πλήρη επίγνωση της αναγκαιότητας διαφορετικού χειρισμού ανάμεσα στα έργα τα οποία αποτελούν παραγγελίες και στα έργα τα οποία αποτελούν προσωπικές και αυτόβουλες επιλογές.[4]

Ο Domenico Tiepolo —στην κατοχή του οποίου, να σημειώσουμε, βρέθηκε μία σειρά των «Caprichos»—[5] συνόδευσε τον Giambattista στο ταξίδι του στην Ισπανία και παρέμεινε εκεί έως την επάνοδό του στην πατρίδα του τη Βενετία, την ίδια χρονιά του θανάτου του πατέρα του, στα 1770. Την ίδια επίσης χρονιά, ο Goya βρίσκεται στην Ιταλία προκειμένου να συμμετάσχει σε διαγωνισμό ζωγραφικής στην Ακαδημία της Πάρμας· είναι λοιπόν πολύ πιθανόν οι δύο καλλιτέχνες να συναντήθηκαν ή και να ταξίδεψαν μαζί, ιδίως ύστερα από τον εντοπισμό του ονομαζόμενου «Ιταλικού σημειωματαρίου» («Cuaderno italiano») του Goya και τον περίφημο κατάλογο τών πόλεων τις οποίες επισκέφτηκε.[6] Η σχέση ανάμεσα στους δύο καλλιτέχνες είναι μια πιθανότητα η οποία ενθαρρύνεται με τα τελευταία στοιχεία, αντικείμενο ωστόσο των γραμμών αυτών είναι η εκπληκτική θεματολογική συνάφεια ανάμεσα στις δύο σειρές των χαρακτικών και σχεδίων που προαναφέρθηκαν, γεγονός που αποδεικνύει με τον εύγλωττο τρόπο των εικόνων τη συγγενική τους αντίληψη σχετικά με την εικόνιση των κοινωνικών φαινομένων του τέλους του αιώνα. Ίσως και να αποκαλύπτει μια διαρκή (;) επικοινωνία ανάμεσα στους δύο, η οποία στο μέλλον πιθανόν ν' αποδειχτεί. Ανάμεσα στα θέματα των δύο σειρών ο θεατής συναντά, σε μια εκπληκτική τυπολογική αντιστοιχία, εικόνες από παρωδιακό γάμο ή παράδοξο ζευγάρωμα, σκηνή σε κουρείο, παρωδιακή παρουσίαση του επαγγέλματος του ζωγράφου, σκηνές flirt, σκηνές απαγχονισμού, θέματα υπερφυσικά, εικόνες με επαγγελματία-γάιδαρο, εκκεντρική διαπαιδαγώγηση των παιδιών, εικόνες banquet και ευωχίας, σκηνές δικαστικών διενέξεων και καταχρηστικής καταδίκης,[7] σκηνές μεταμφίεσης, ανθρωποποιημένες μορφές πτηνών ή ζώων κτλ. Ανάμεσα στις φιγούρες που επιλέξαμε σαν θέμα του κειμένου αυτού —του κατηγορούμενου Pulcinella, του γνωστού agent actif d'un joyeux retour au chaos,[8] και του κατηγορούμενου της ισπανικής Ιεράς Εξέτασης— υπάρχει μια υποδόρια σχέση, η οποία δεν ενθαρρύνεται ίσως μέσω των πολυάριθμων εικονογραφημένων παράνομων φυλλαδίων που περνούν τα Πυρηναία για να φτάσουν από την Γαλλία στην, προστατευμένη από τον κλοιό υγιεινής (cordón sanitario) της Αυλής των Βουρβώνων, Ισπανία, αναφέρεται ωστόσο —όχι τόσο έμμεσα όσο ίσως φαίνεται— στο κλίμα που επικρατεί στη γειτονική χώρα. Η σύγκλιση ανάμεσα στις δύο φιγούρες πηγάζει από την ταυτόσημη νοηματοδότηση: πρόκειται για διάμεσες προσωπικότητες χλευαστικής κριτικής των ηθών της εποχής τους και συγκεκριμένα της «θεατρικής παράστασης» του δικαστηρίου.

Όπως είναι γνωστό, στην κλασική μελέτη του με αντικείμενο τη λειτουργία της καταστολής και φυλάκισης, ο Foucault επισημαίνει τη σημασία της μεταστροφής, κατά τον κρίσιμο 18ο αιώνα, των μεθόδων τιμωρίας και εγκλεισμού, γεγονός που έφερε στο προσκήνιο την ανάγκη για αξιοποίηση τροποποιημένων μεθόδων[9] με στόχο την προσαρμογή στις καινούριες συνθήκες που θα περιελάμβαναν την έννοια της ελευθερίας, ενώ θα απέρριπταν βαθμιαία τη διάσταση της τιμωρίας ως θεάματος.[10] Ποτέ ίσως άλλοτε, ωστόσο, η απόδοση της δικαιοσύνης δεν είχε τόσες «θεατρικές αρετές» όσες επέδειξε κατά την ταραγμένη περίοδο του τέλους του 18ου αιώνα. Το ικρίωμα, η τελετουργική απαγγελία του κατηγορητηρίου, η ρητορεία των περίφημων «τελευταίων λέξεων» και η όλη σκηνοθεσία που συμπεριλαμβάνει τους δικαστές, τον κατηγορούμενο, τον «ενδιάμεσο» δήμιο[11]—στην περίπτωση της θανατικής καταδίκης— συνιστούν μια παράσταση αυθεντική όσο και πλούσια σε συμβολισμούς. Όσο για την «παράσταση» της Ιεράς Εξέτασης, μια σειρά από «σκηνοθετικές» λεπτομέρειες, όπως η coroza (το χαρακτηριστικό καπέλο), η mordaza (το φίμωτρο με το οποίο έκλειναν το στόμα στους αμετανόητους), το sambenito (η χαρακτηριστική πουκαμίσα του κατηγορούμενου πάνω στην οποία ενίοτε έγραφαν το κατηγορητήριο), το αναμμένο πράσινο κερί που συμβόλιζε την ορθή πίστη, και ασφαλώς το ικρίωμα αποτελούν τα σύμβολα μέσω των οποίων η τελετουργία αναφέρεται σ' ένα επίπεδο αλλεπάλληλων μεταφορών. Ασφαλώς, δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι ο Goya επανέρχεται στη φιγούρα του ιεροεξεταζόμενου προκειμένου ν' αποδώσει τις διώξεις των συμπατριωτών του από το αυταρχικό καθεστώς του Fernando VII.[12] Η ηθική σύγκρουση την οποία ο καλλιτέχνης επισημαίνει σχηματοποιείται κατά τον καλύτερο τρόπο στην «παράσταση» της Ιεράς Εξέτασης, ενώ για τον Domenico οι προστριβές του Pulcinella με τη δικαιοσύνη συνοψίζουν τα χαρακτηριστικά της ατίθασης καρναβαλικής προσωπικότητας στο πρόσωπο της οποίας καταδικάζεται ουσιαστικά η απείθαρχη ανθρώπινη φύση. Η αντίρρηση την οποία εγείρουν οι δύο εμβληματικές μορφές —με τον τρόπο της η καθεμία— αποτελεί μία ξεχωριστή πρόταση ελευθερίας της έκφρασης, που βρίσκεται επίσης στενά συνδεδεμένη με το καλλιτεχνικό αίτημα που την εποχή αυτή βρίσκεται σε πρωτεϊκή μορφή.

Ο Domenico γνωρίζει πολύ καλά τα χαρακτηριστικά της φιγούρας του Pulcinella. Φαίνεται ότι έχει μελετήσει τον χαρακτήρα του και κυρίως την αμφιθυμία του. Ως φιγούρα της Commedia dell'Arte, ο Pulcinella φέρει τα σημάδια του δυϊσμού στον χαρακτήρα του, αποτέλεσμα της επιρροής των δύο πατέρων του: του Maccus και του Bucco. Αυθάδης, είρων, σβέλτος, κάποτε ωμός, αλλά και αυτάρκης, κόλακας, ντροπαλός, κομπορρήμων και άλλοτε βλάκας και κλέφτης.[13] Ο χώρος

που κινείται είναι... όλος ο κόσμος: «Uso andar per il mondo» («Συνηθίζω να ταξιδεύω ανά τον κόσμο») δηλώνει, θέλοντας να αυτοοριστεί ως πολίτης του κόσμου και ταξιδευτής,[14] το σπίτι του είναι ο δρόμος, η συμπεριφορά του χαρακτηρίζεται από αμετροέπεια και ο λόγος του από συνεχείς παρονομασίες. Είναι σοφιστής, ονειροπόλος, αθυρόστομος και είρων. Σε «επιστολή» του προς τον Voltaire γράφει ότι συνηθίζει να συναναστρέφεται με φιλοσόφους και τρελούς.[15]

Στην εικονογραφία, η χαρακτηριστική μορφή του —η οποία εμφανίζεται σε έντυπο για πρώτη φορά στις αρχές του 17ου αιώνα για την κωμωδία *Colombina* του Virgilio Verucci[16]— επανέρχεται με σταθερότητα, όπως άλλωστε και όλες οι φιγούρες της Commedia dell'Arte: Από την εικονογραφία του Jacques Callot (1592-1635) έως αυτήν του Alessandro Magnasco (1667-1749), του Francesco Guardi (1712-1793) και του Pier Leone Ghezzi (1674-1755) έως τις λιθογραφίες του Edouard Manet (1832-1883) και από τον Pulcinella του Georges Rouault (1871-1958), που τον συναντούμε στο πλάι του Ιησού αυτή τη φορά, έως τον Pulcinella - Ορφέα του Gino Severini (1883-1966), η εμβληματική μορφή του επανέρχεται, νοηματοδοτώντας κάθε φορά την εικόνα με το χαρακτηριστικό κράμα ειρωνείας και σαρκαστικής κριτικής των ανθρώπινων ηθών. Η διαβρωτικά συμβολική σημασία που αποκτά η καρναβαλική φιγούρα —είτε δεχτούμε τη σχέση καλλιτέχνη-σαλτιμπάγκου είτε όχι, όπως τέθηκε από τον Jean Starobinski[17]— επανέρχεται συνεχώς στην τέχνη. Μελετώντας το έργο του Jean Antoine Watteau (1684-1721) «Ιταλού ηθοποιοί» (1719-1720) η N. Λοϊζίδη αναφέρεται στον ρόλο του πλανόδιου θεάτρου στην έκπτωση και τη σατιρική παράφραση των μεγάλων ιστορικών και θρησκευτικών μύθων που χαρακτήρισαν την τέχνη της Δύσης, διαδικασία στην οποία ο Watteau υπήρξε σταθερό σημείο αναφοράς· επισημαίνει δε τη σημασία που έχει η εμπλοκή της προσωπικότητας του καλλιτέχνη στο εναλλασσόμενο ρεπερτόριο της ζωής και της τέχνης.[18] Η ανατρεπτικότητα την οποία συνεπάγεται το ευμετάβολον της μορφής, όπως και η ελευθερία του πλάνητος βίου άσκησε ασφαλώς γοητεία στους καλλιτέχνες, ενώ η σατιρική παράφραση την οποία εισάγει η καρναβαλική φιγούρα έδωσε τη δυνατότητα στην αρχετυπική σύγκρουση με το παλιό ν' αποκτήσει επιπλέον τον χαρακτήρα ενός ολότελα ανακαινιστικού αυτοσαρκασμού. Στην περίπτωση των δύο καλλιτεχνών η διαδικασία αυτή είναι ιδιαίτερα εμφανής στο έργο τους — ιδίως στα εν λόγω σχέδια και χαρακτικά.

Στο έργο των Tiepolo και ειδικά στη σειρά «Diverimenti per li regazzi» του Domenico, η persona του Pulcinella αποκτά —θα λέγαμε— την ολοκλήρωση της εικόνας της στις εικαστικές τέχνες, δεδομέ-

νου ότι στα «Diverimenti», το στοιχείο της αποσπασματικότητας με την οποία εμφανίζεται στο έργο αρκετών από τους καλλιτέχνες που προαναφέρθηκαν είναι ένα στοιχείο που εκλείπει. Στη σειρά των σχεδίων αυτών ουσιαστικά κατατίθεται η βιογραφία της καρναβαλικής φιγούρας, με όλα τα χαρακτηριστικά της αφηγηματικής δομής. Ανάμεσα στη γέννησή του, τον γάμο του, τα παιχνίδια και τις γιορτές με αναρίθμητους Pulcinella, μια σειρά από απροσδόκητα γεγονότα και τον θάνατό του, που συνοδεύεται με μιαν εκκεντρική ταφή και νεκρανάσταση, η vis comica του καρναβαλικού αντι-ήρωα εξελίσσεται εικόνα την εικόνα, επεισόδιο το επεισόδιο, σε μια αφήγηση απροσδόκητη, εξεζητημένη όσο και πικρή μερικές φορές.

Η πραγματική αιτία της σύλληψης του Pulcinella (εικ. 1) δεν μας είναι γνωστή. Θα μπορούσε να είναι οποιαδήποτε μικροαπατεωνία από εκείνες που συνηθίζει, ωστόσο μερικές εικόνες παρακάτω έχουμε την αίσια έκβαση της υπόθεσης: ο κατηγορούμενος αθωώνεται και λίγες εικόνες παρακάτω (εικ. 2) αποθεώνεται από το ενθουσιώδες κοινό. Όπως είναι γνωστό, οι ηθοποιοί της Commedia dell'Arte υπήρξαν επανειλημμένα αντικείμενο επίθεσης από τις εκάστοτε Αρχές και την εκκλησία.[19] Ο Pulcinella αντιμετώπισε, με τη σειρά του, αρκετές φορές τον αφανισμό, δηλαδή την απομάκρυνσή του από τη σκηνή. Γύρω στα 1760, ο procuratore Marco Foscarini απομακρύνει με διάταγμα την κοσμοαγάπητη maschera από την πλατεία San Marco. Στην επίθεση αυτή ο Pulcinella απαντά μ' ένα ποίημα-προσφυγή, γραμμένο στα λατινικά. Το ιδιαίτερα ενδιαφέρον αυτό ποίημα του Pulcinella μεταφράστηκε —ίσως από τον ίδιο άγνωστο ποιητή της λατινικής εκδοχής— και υπήρξε ιδιαίτερα δημοφιλές.[20] Δεν γνωρίζω αν η εκπληκτική αυτή προσφυγή άσκησε κάποια επιρροή για την άρση του διατάγματος —κάτι μάλλον απίθανο— το ίδιο όμως το ποίημα αποτελεί σύνοψη του καταλυτικού ρόλου της λεπτής ειρωνείας απέναντι στους πάντες και στα πάντα — του ίδιου του Pulcinella-ποιητή συμπεριλαμβανομένου. Αναρωτιέται λοιπόν ο Pulcinella τι νόημα να έχει άραγε η καταδίκη και η απομάκρυνσή του σε μια πόλη όπου όλα συμβαίνουν δεδομένου του καρναβαλιού:

Vengo forse proscritto per essere un buffone?
La città rendi vendova d'un terzo di persone...[21]

Στην περίπτωση της άτυχης καταδικασμένης από την Ιερά Εξέταση (εικ. 3) η «αποθέωση» έχει χαρακτήρα αντίστροφο. Το συνωθούμενο γύρω της πλήθος επιβεβαιώνει το ευμετάβολο της γνώμης του όχλου. Ο καλλιτέχνης, ωστόσο, επεξηγεί μέσω του τίτλου την αδικία και αυξάνει τη δραματικότητα της σκηνής, προοικονομώντας την πλά-

νη του αλλόφρονος όχλου.[22] Πρόκειται για μια αντιστροφή της αποθέωσης ή μάλλον για μια αποθέωση του απο-θεωμένου· στην περίπτωση αυτή, μιας παρωδίας της εισόδου στην Ιερουσαλήμ. Δεν θα σταθούμε στο παρωδιακό συμβολισμό επεισοδίων από την Αγία Γραφή· πρόκειται για τη γνωστή ως parodia sacra, που εμφανίζεται σε καρναβαλικές τελετές όλων των εποχών, στην λαϊκή λογοτεχνία και στην εικονογραφία.[23] Η διαπόμπευση της καταδικασμένης από την Ιερά Εξέταση γυναίκας ανήκει στην εικονογραφία των παρωδιακών καρναβαλικών πομπών —γνωστές από τον Μεσαίωνα ως festum asinorum, festum stultorum και festum innocentorum— και τις συναντούμε ανάμεσα στις εικονίσεις των καρναβαλικών εθίμων.[24] Στην αποθέωση του Pulcinella (εικ. 2) βλέπουμε τον Pulcinella θριαμβευτή του Καρναβαλιού επάνω σ' έναν γάιδαρο, να κραδαίνει ένα πιρούνι με gnoccho,[25] ανάμεσα σε γλεντοκόπους ομοειδείς του, που με τη σειρά τους σείουν λάβαρα και παίζουν όργανα. Το άτακτο πλήθος —πολύ απομακρυσμένο συνθετικά από τις ολιγοπρόσωπες συνθέσεις που προσδίδουν αξιοπρέπεια στη σκηνή, τις οποίες συστείνει ο Alberti[26]— μπορεί ν' αντιπαραβληθεί τυπολογικά με την κουστωδία που συνοδεύει τη διαπομπευόμενη καταδικασμένη του «Capricho ν. 24» (εικ. 3): Τα λάβαρα αντικαταστάθηκαν από σπαθιά, η ευωχία αντικαταστάθηκε από κλίμα ανεξέλεγκτης μοχθηρίας, η οξεία γωνία ωστόσο του καπέλου του Pulcinella όπως και της coroza, τονισμένη περαιτέρω με την αλλαγή του επιπέδου, παραμένει και στις δύο εικόνες ως χλευαστική ακίδα που στοχεύει αισθητικές και ηθικές αξίες της εποχής.

Η απροσδόκητη οξεία γωνία της coroza —την οποία ο Goya αξιοποίησε ιδιαίτερα σε χαρακτικά, ελαιογραφίες και σχέδια— όπως και του καπέλου του Pulcinella σηματοδοτούν την ιδιότητα ενός Re-Buffone, την αντιστροφή του συμβόλου του βασιλιά ως εκπροσώπου της κατεστημένης εξουσίας· πρόκειται για μια κορόνα-χλεύη, εναλλαγή του εμβλήματος της εξουσίας και της παρωδίας του, από την οποία δεν μπόρεσε να ξεφύγει ούτε και ο ίδιος ο Λουδοβίκος XVI. Σε μια τελική αναμέτρηση με το πλήρωμα του χρόνου, ο βασιλιάς —παρωδία του θεσμού πια— φορά το χαρακτηριστικό καπέλο των Γάλλων επαναστατών και πίνει κρασί από το ίδιο μ' αυτούς φλασκί. Βασιλιάς και όχλος «συμφιλιώνονται» μέσω μιας ολότελα καρναβαλικής χειρονομίας: in vino veritas· εντούτοις, η αλήθεια είναι διαφορετική για τον καθένα. Πρόκειται για μια καρναβαλική αντιστροφή του ίδιου του ρόλου του, με την εισαγωγή αφενός του στοιχείου της ψευτο-κορόνας και αφετέρου της ίδιας της διαδικασίας της αποκάλυψης μέσω της οινοποσίας.[27] Η ειρωνική συνείδηση χαριεντίζεται με τον κόσμο, όπως θα 'λεγε ο Jankelevitch.[28] Σε τρία τουλάχιστον σενάρια της Commedia dell'Arte του

18ου αιώνα ο Pulcinella εμφανίζεται κάτω από την ιδιότητα του βασιλιά: *Pulcinella Finto Principe*, *L'Arcadia Incantata* και *Metamorfosi di Pulcinella* του Placido Adriani.[29] Στενά συνδεδεμένη η κληρονομική χλιδή με την πλήρη ένδεια και την αταβιστική λαιμαργία του Pulcinella, συνιστούν τη βασική αντίθεση προκειμένου να εξελιχθεί η υπόθεση. Ο Pulcinella διαθέτει τα κατάλληλα χαρακτηριστικά γνωρίσματα, την κατάλληλη σκηνική παρουσία θα λέγαμε, προκειμένου ν' αποθεωθεί ως καρναβαλικός βασιλιάς, κάτι που δεν ήταν ασφαλώς δυνατόν να διαφύγει από τη γεμάτη αισθαντικότητα αντίληψη του Göethe, κατά το ταξίδι του στην Ιταλία. Όπως εντυπωσιασμένος αναφέρει ο Γερμανός φιλόσοφος, Il re dei pulcinelli (= ο βασιλιάς των pulcinelli) αποθεώνεται από το πλήθος, το οποίο του τοποθετεί μια κορόνα στο κεφάλι, του δίνει ένα σκήπτρο και τον ανεβάζει στους ώμους.[30] Πρόκειται, ασφαλώς, για έναν βασιλιά-ersatz, αντικατάσταση αλλά και ταυτόχρονη αποκάλυψη του πραγματικού.

Στο Capricho με τίτλο «Aquellos polbos» («Εκείνοι οι τιποτένιοι») (εικ. 4) —το οποίο προηγείται της εικόνας με την καταδικασμένη σε χλευαστική πομπή— ο καθισμένος στο εδώλιο κατηγορούμενος, με τα χέρια δεμένα και το κεφάλι χαμηλωμένο, ακούει το κατηγορητήριο: έδινε μαγικές πούδρες στους ερωτευμένους. Το όνομά του είναι γνωστό: Perico el cojo (Περίκο ο κουτσός) και είναι πιθανόν να πρόκειται για την εικόνιση ενός πραγματικού γεγονότος.[31] Η διαγώνια τοποθετημένη coroza στοχεύει με την αιχμηρή της άκρη τον κενό χώρο πάνω από τα κεφάλια του πλήθους και του δικαστή που ανακοινώνει τις κατηγορίες. Ο παραλογισμός εξάλλου ενός κατηγορητηρίου που φαίνεται να μην έχει καμία σχέση με τον κοινό νου απασχόλησε και άλλοτε τον Goya και τον ενέταξε στις εικόνες του.[32] Η αμφισημία της μορφής του Perico —πρόκειται άραγε εδώ για έναν roi pour rir;— επανέρχεται για μια ακόμη φορά στον Goya, ενώ για τον Domenico τα ίδια τα ασταθή χαρακτηριστικά της καρναβαλικής μορφής αποτελούν το πεδίο πάνω στο οποίο προβάλλει την παράδοξη μεταφορά της παρακμής της Βενετικής Δημοκρατίας ως θεατρική παράσταση· κατεξοχήν μεταφορά του βενετσιάνικου 18ου αιώνα.

Τα «Divertimenti» και τα «Caprichos» είναι αφιερωμένα στον απλό λαϊκό άνθρωπο, τα πάθη και τα παθήματά του. Το ενδιαφέρον, ωστόσο, και των δύο καλλιτεχνών για τον ιστριονικό χαρακτήρα της εικόνας του ανθρώπου του λαού είναι δεδηλωμένο: για τον Domenico μέσω της επιλογής της καρναβαλικής μορφής των Pulcinella (li regazzi)[33] προκειμένου να *αφηγηθεί* διάφορα επεισόδια της καθημερινής ζωής —έστω και κάπως εκκεντρικής— και για τον Goya μέσω της πολύμορφης και ασταθούς μορφής του «λαουτζίκου» (populacho). Χωρίς να λείπουν από το έργο του εικόνες με καθαρό καρναβαλικό θέμα,

στον Goya συναντούμε το καρναβαλικό στοιχείο διάχυτο, με τη μορφή ενός μικρόκοσμου[34] αποτελούμενου από χαρακτηριστικές μορφές ιδιότυπα εναλλασσόμενες και μεταβαλλόμενες, οι οποίες ωστόσο εμφανίζονται για να προσδώσουν έναν αέρα ειρωνείας και χλεύης. Η δυνατότητα του ανθρώπινου σώματος να μεταβάλλεται, να παριστά, να συμβολίζει και να διηγείται συνιστά στην περίπτωση αυτή ένα σωματικό δράμα (bodily drama).[35] Προφανές είναι ότι στην Commedia dell'Arte το δράμα του σώματος βρίσκει την ιδιαίτερη έκφρασή του.[36] Η προβολή των τοπολογικών ιδιοτήτων του σώματος[37] εμφανίζεται με εντυπωσιακή συχνότητα στα «Caprichos». Μετατοπίσεις μελών και παραμορφώσεις, φαλλικά χαρακτηριστικά και υπέρμετρα άκρα, υβριδικά και ιπτάμενα σώματα θάλλουν, ως γνωστόν, στις εικόνες του Goya όχι μόνον ως μεταφορές των κοινωνικών ρόλων των εκάστοτε εικονιζομένων αλλά επίσης και ως αυτοσχεδιασμοί εναλλακτικών εικονίσεων του σώματος.[38] Όπως είναι γνωστό, κύριο χαρακτηριστικό της picaresca, εκτός από τη διήγηση σε πρώτο ενικό πρόσωπο, είναι η συχνή αναφορά στη λειτουργικότητα του σώματος — δηλαδή η χρησιμοποίησή του σαν εργαλείο ανάγνωσης της πραγματικότητας. Στο δεύτερο επεισόδιο του *Lazarillo de Tormes* (του διασημότερου μαζί με την *Celestina* διηγήματος της picaresca), ο νεαρός αντι-ήρωας κρύβει στην κοιλότητα του στόματός του το κλειδί από το ντουλάπι με το ψωμί. Αυτή η επινόηση τον σώζει από την πείνα και από τον ξυλοδαρμό. Στο στόμα/αποθήκη κρύβει επίσης ίσαμε δεκαπέντε μαραβεντί σε γαζέτα[39] που έκλεβε από τον προηγούμενο αφέντη του. Στον *Lazarillo* το σώμα είναι το μέτρο της ζωής, το επίπεδο πάνω στο οποίο καταγράφεται η καλοπέραση ή η κακοπέρασή του. Μετρά τον χρόνο μέσω της τροφής —ή της απουσίας της—,[40] αντιλαμβάνεται τα συναισθήματα των άλλων απέναντί του μέσω της μεταχείρισης του σώματός του απ' αυτούς, όπως αντιλαμβάνεται τις προθέσεις του τυφλού αφέντη του από τον αριθμό των... καρούμπαλων που του καταφέρνει. Κατά ανάλογο τρόπο, οι ασχολίες του Pulcinella έχουν πολύ συχνά ως άξονα αναφοράς την τροφή, όπως και οι bastonate di fine atto (τέλος πράξης που συνοδεύεται από χτυπήματα με ραβδί) σηματοδοτούν την κορύφωση της υποταγής του στην μοίρα. Είναι προφανές ότι ο Goya επισημαίνει τη σημασία του σωματικού δράματος που εκτυλίσσεται στην πλοκή του *Lazarillo* όταν εικονίζει τη σκηνή της εξεύρεσης του περίφημου κλειδιού από τον αφέντη του φτωχού pícaro σε έργο της περιόδου 1808-1816.

Ως κορυφαία στιγμή της αυτόβουλης καλλιτεχνικής παραγωγής του, το capricho για τον Goya είναι αυτό που ένας καλλιτέχνης κάνει στο περιθώριο των καθηκόντων του,[41] όπως άλλωστε δηλώνει και ο ίδιος ο καλλιτέχνης στην περίφημη επιστολή του της 4ης Ιανουαρίου

1794[42] προς τον ακαδημαϊκό Bernarde de Iriarte.[43] Για έναν καλλιτέχνη όπως ο Goya, που ενδιαφέρθηκε για τα ανθρώπινα πάθη όσο λίγοι, η εναργής παρατήρηση των θεατρικώς εκδηλούμενων εκφάνσεων της ζωής είναι εκείνο το οποίο γονιμοποιεί την καλλιτεχνική του ευαισθησία. Οι υπαίθριες παραστάσεις της Commedia dell'Arte, τις οποίες είχε ασφαλώς τη δυνατότητα να παρακολουθήσει κατά την παραμονή του στην Ιταλία, και η εικαστική αξιοποίηση ειδικά της φιγούρας του Pulcinella από τους Tiepolo, του προσέφεραν τη δυνατότητα να δει τη θεατρικότητα της ζωής ως μιαν αξία εικονίσιμη, ή μάλλον ως βασικό εργαλείο με το οποίο θ' απέδιδε αργότερα —με τόση επιτυχία, θα πρέπει να πούμε— το παρακμιακό κλίμα της ισπανικής αυλής. Μέσω αυτής της πολύτιμης για τη δημιουργία των ανατρεπτικών εικόνων του καρναβαλικής διάστασης, που του αποκαλύφθηκε σε νεαρή ηλικία, μπόρεσε να εκθέσει στο λυκόφως της ειρωνείας και της χλεύης το τελετουργικό της ζωής και να μας παραδώσει τα δοκίμια πάνω στη θεατρικότητα της ζωής, που αποτελούν ουσιαστικά τα «Caprichos». Συνεπώς, είτε πρόκειται για το τελετουργικό της Ιεράς Εξέτασης, τις υποκριτικές ισορροπίες της αυλής και τις σχέσεις των δύο φύλων είτε πρόκειται για την άσκηση των επαγγελμάτων, για την διεξαγωγή τελετών μαγείας και για το εκκλησιαστικό τυπικό, παντού και πάντοτε για τον καλλιτέχνη totus mundus agit histrionem. Στην ανακοίνωση της κυκλοφορίας των «Caprichos» στις 6 Φεβρουαρίου 1799 στην εφημερίδα *Diario de Madrid*, γίνεται σαφής αναφορά στην πρόθεση του καλλιτέχνη να επιλέξει ανάμεσα στα errores y vicios humanos aquellos que ha creído más aptos a suministrar materia para el ridículo (= τα πιο κατάλληλα ανθρώπινα σφάλματα και πάθη για να προμηθεύσουν υλικό για τη γελοιοποίηση). Δύσκολα θα είχαμε μια τόσο επεξηγηματική δήλωση σχετικά με τις προθέσεις του καλλιτέχνη, ο οποίος επιλέγει τον όρο capricho και την πάντοτε αποτελεσματική μέθοδο της ειρωνείας προκειμένου να επισημάνει την αναπαραστατική επινόηση (invenzione rappresentativa)[44] που οδηγεί το χέρι του.

Εντούτοις, όσο καταλυτική κι αν υπήρξε —όπως προτείνουμε— η επιρροή των Tiepolo, της Βενετίας και της Commedia dell'Arte στο έργο του Goya, η επιρροή αυτή θα ήταν ίσως αδύνατη εάν ο καλλιτέχνης δεν είχε το απαιτούμενο θεατρικό αισθητήριο προκειμένου ν' αξιοποιήσει τις εκφραστικές δυνατότητες που του προσφέρθηκαν. Στο ζήτημα αυτό, η φιλική σχέση του με τον Ισπανό δραματουργό Leandro Fernandez de Moratín (1760-1828) πιστεύουμε ότι έπαιξε καταλυτικό ρόλο. Η φιλία τους είναι γνωστή· πολλές φορές δε συσχετίστηκε η οπτική του ενός με του άλλου.[45] Ο Goya φιλοτέχνησε δύο εξαιρετικές προσωπογραφίες του Moratín: η πρώτη στα 1799, την ίδια χρονιά που εκδόθηκαν τα «Caprichos» και η δεύτερη στα 1824, την εποχή που και οι

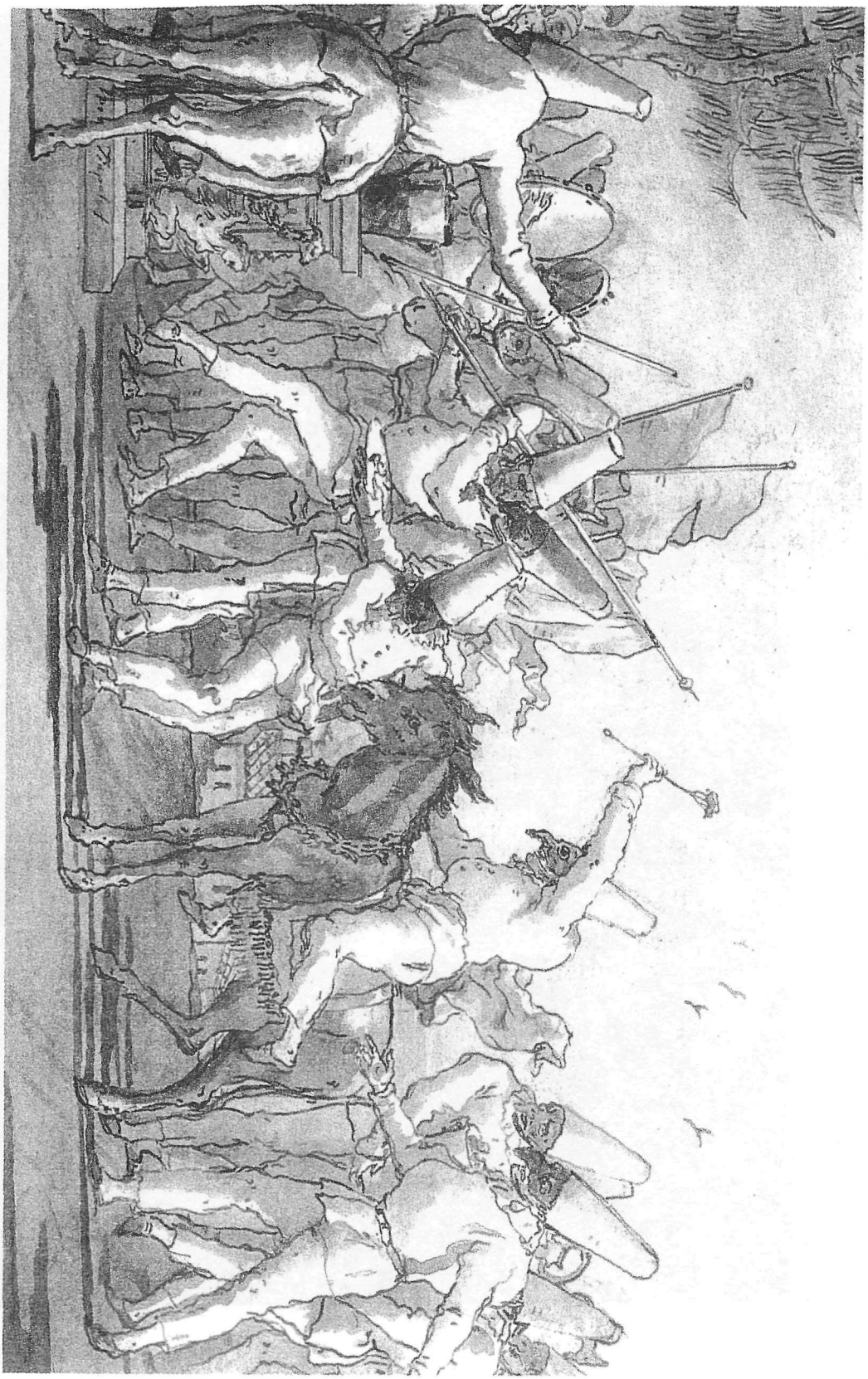
δύο βρίσκονταν αυτοεξόριστοι στο Bordeaux.[46] Η περίοδος όμως που μπορεί να θεωρηθεί κλειδί για τη μελέτη της σχέσης τους είναι ίσως η δεύτερη παραμονή του Goya στην Ανδαλουσία (1796-1797), η οποία χαρακτηρίζεται από τη συναναστροφή του με δύο προσωπικότητες και τα ενδιαφέροντά τους: αφενός εκείνην του πλούσιου εμπόρου Sebastián Martínez και της συλλογής των έργων που διέθετε και αφετέρου εκείνην του Moratín με τις πρόσφατες εμπειρίες από το ταξίδι του στην Ιταλία. Όπως πληροφορούμαστε από το περίφημο *Diario* του θεατρικού συγγραφέα[47] κατά το χρονικό διάστημα 23 Δεκεμβρίου 1796 έως 11 Ιανουαρίου 1797 οι συναντήσεις τους είναι ολοήμερες, οι αναμνήσεις από την Ιταλία είναι πρόσφατες και είναι μάλλον απίθανο να μην στράφηκαν αρκετές από τις συζητήσεις τους γύρω από την ιταλική εμπειρία.

Στη Βενετία ο Moratín φτάνει την 1η Οκτωβρίου 1794[48] και φεύγει στις 30 Νοεμβρίου του ίδιου έτους.[49] Μελετά και καταγράφει με λεπτομέρειες τον βενετσιάνικο τρόπο ζωής και τοποθετείται μάλλον με δηκτικότητα απέναντι στη «δίχως τέλος γιορτή» της πόλης. Ποιες ήταν οι απόψεις του Ισπανού δραματουργού σχετικά με την Commedia dell'Arte; Δίχως να κρύβει την προφανή προτίμησή του για το νεοκλασικό γούστο,[50] δείχνει παράλληλα έντονο ενδιαφέρον και για τις παραστάσεις της Commedia dell'Arte, των οποίων την ποιότητα κρίνει όχι πάντοτε αρνητικά και οπωσδήποτε περιγράφει με λεπτομέρειες πολλές από τις πλοκές όπως και τα lazzi[51] τους. Ο Ισπανός δραματουργός αντιπαραβάλλει τις παραστάσεις της Commedia dell'Arte και ορισμένες κωμωδίες με τα entremeses[52] και τα sainetes[53] των ισπανικών θεατρικών παραστάσεων,[54] ωστόσο με αφοπλιστική αντικειμενικότητα επισημαίνει την υπεροχή της ιταλικής κωμωδίας έναντι της ισπανικής.[55] Το γεγονός ότι ο Ισπανός δραματουργός ενδιαφέρθηκε για τις ανεπίσημες θεατρικές παραστάσεις της Ιταλίας, όπως η Commedia dell'Arte, φανερώνεται από τον εντυπωσιακό αριθμό παραστάσεων με Pulcinella που παρακολούθησε. Όπως σημειώνει στο *Diario*, κατά την παραμονή του στη Νάπολη παραβρέθηκε συνολικά σε σαρανταεπτά Commedie de Pulcinella. Με λεπτομέρειες δε περιγράφει την εμφάνιση και τον χαρακτήρα από τις maschere —όπως της *Colombina*, του senior Tartaglia, του Pulcinella, του Brighella, του Trufaldino, του Pantalone, του Arlequino, του Traccagnino— όπως και τα σενάρια από τις παραστάσεις που είδε.[56] Η επιρροή εξάλλου της Commedia dell'Arte στο ισπανικό θέατρο και ειδικά στο είδος του teatro breve είναι διαπιστωμένη,[57] και όπως αναφέρθηκε παραπάνω, κάποιες ομοιότητες θα ήταν γνωστές στον Ισπανό δραματουργό. Η αντιστοιχία μεταξύ διαφόρων τύπων της Commedia dell'Arte και των τύπων που εμφανίζονται στο ισπανικό θέατρο στηρίζεται στα κοινά χαρακτηριστικά και τη συμπεριφορά των αντίστοιχων personae dramatis, όπως μεταξύ των «Ιταλών» Zanni, Dottore, Pan-

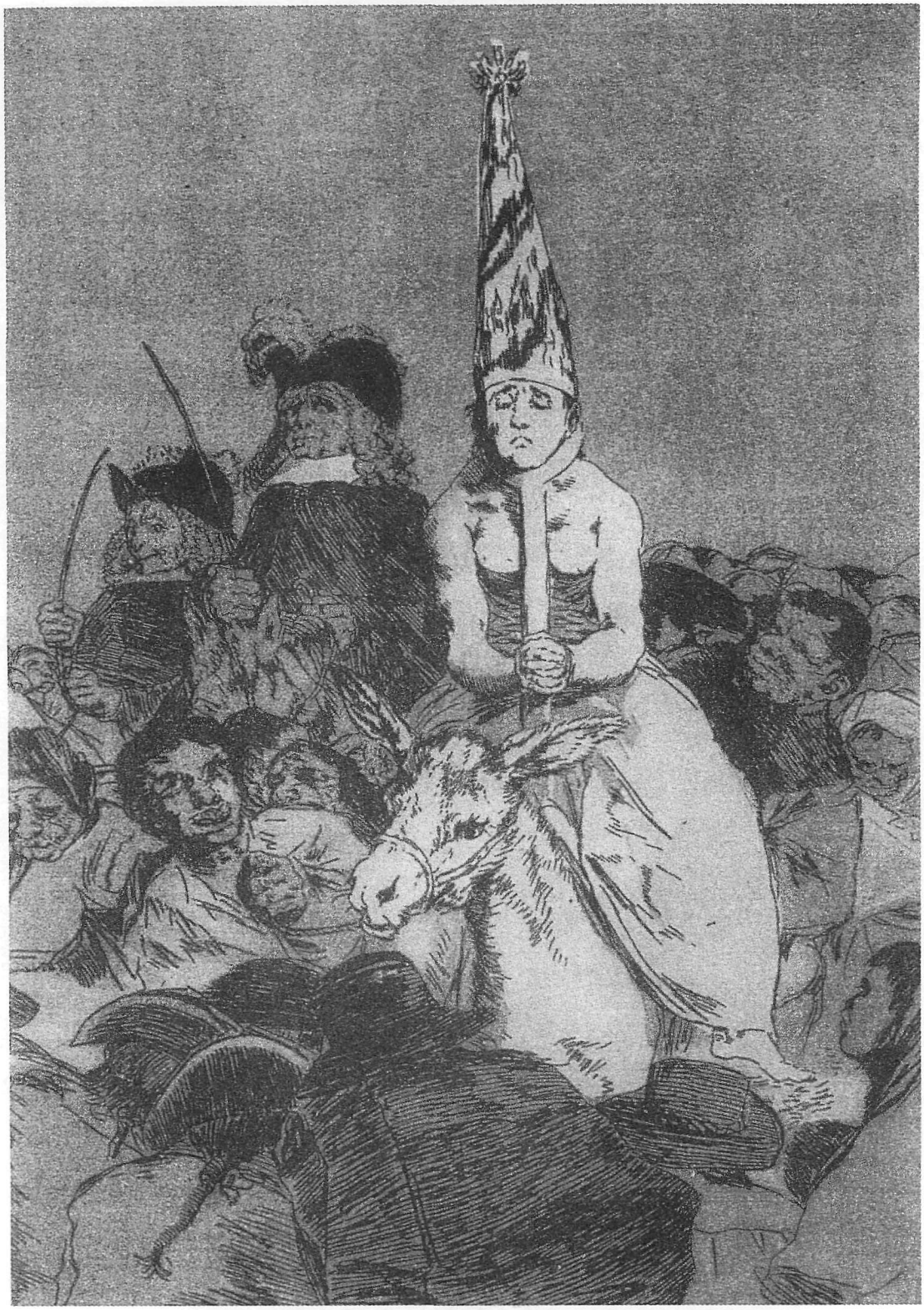
talone και Capitan Spavento και των αντίστοιχων «Ισπανών» Criados, Doctor, Vejete και Soldado,[58] όταν δε αναφερόμαστε στην τεχνική, στην αντιστοιχία μεταξύ του paso και των lazzi.[59] Οι συναφείς αντιλήψεις περί της πατρίδας των χαρακτήρων αυτών οδηγούν στις παρόμοιες περιγραφές των ουτοπικών *Paese di Cuccagna* και *Tierra de Jauja*[60] και τελικά στην αντιστοιχία των θεατρικών ειδών commedia all'improviso και entremés de repente.[61] Ο Moratín προσέχει επίσης και τη ζωή του πολύχρωμου πλήθους που συρρέει στην πλατεία San Marco, τα ιδιόρρυθμα επαγγέλματά τους, τις παράξενες φιγούρες τους, τις συνήθειες και το ντύσιμό τους· πρόκειται για τους «charlatanes», στους οποίους αναφέρεται διεξοδικά στις σελίδες του *Ημερολογίου* του.[62] Είναι μάλλον απίθανο να έμεινε ανεπηρέαστος από το κλίμα της πόλης, όπως επίσης φαίνεται απίθανο να μην συζήτησε τις εμπειρίες και εντυπώσεις του από το ταξίδι του αυτό με τους πρώτους συμπατριώτες του που συνάντησε μετά την άφιξή του στην Ισπανία: τον Don Sebastián Martínez και τον Goya.[63] Το υλικό της βιβλιοθήκης και κυρίως της περίφημης συλλογής έργων του Martínez, πλούσιας σε έργα της ιταλικής καλλιτεχνικής παραγωγής, που ο Goya σίγουρα μελετούσε συχνά και σχολίαζε σε συζητήσεις, τα σχέδια των δύο albums, του Sanlucar και της Μαδρίτης (1796-1797), η παρατήρηση των εικόνων της ίδιας της ζωής, του τελετουργικού της, των συμβόλων, των αρχετύπων, των μύθων και των απομυθοποιήσεών της θα αποτελέσουν στη συνέχεια την materia para el ridiculo των «Caprichos».

Η θεματική του καρναβαλιού λειτουργεί και στη δική του καλλιτεχνική παραγωγή με τον ίδιο τρόπο που λειτούργησε και για τον Domenico: ως παρωδία της επίσημης θεματολογίας και χλευαστικά ως προς τα ήθη της εποχής. Λίγη σημασία έχει αν ο ένας επιλέγει ως ήρωα της θεματογραφίας του τον Pulcinella, ενώ ο άλλος μια ομάδα διακεκριμένων τύπων — υπαρκτών ή φανταστικών. Το ουσιαστικό είναι ότι αμφότεροι επιλέγουν τον κόσμο της μεταμφίεσης και της παρωδίας για να εκφράσουν, με τον τρόπο του ο καθένας, την απομυθοποίηση της μεγάλης ζωγραφικής. Η σχοινοβασία της ειρωνείας —όχι πια ακολουθώντας την πορεία των αποχρώντων λόγων ενός *Candide*, αλλά με τον γνήσιο σαρκασμό ενός *Lazarillo de Tormes*— που μόνο ένας saltibanco ένας ciarlatano ή ένας ιεροεξεταζόμενος-buffone είναι σε θέση να εκτελέσουν επιτυχώς, είναι ο ουσιαστικός σκοπός των δύο· η παραπαίουσα Serenissima και η μετά τον Κάρολο ΙΙΙ ισπανική αυλή, ιδανικοί τόποι για παρωδιακή παράτα.

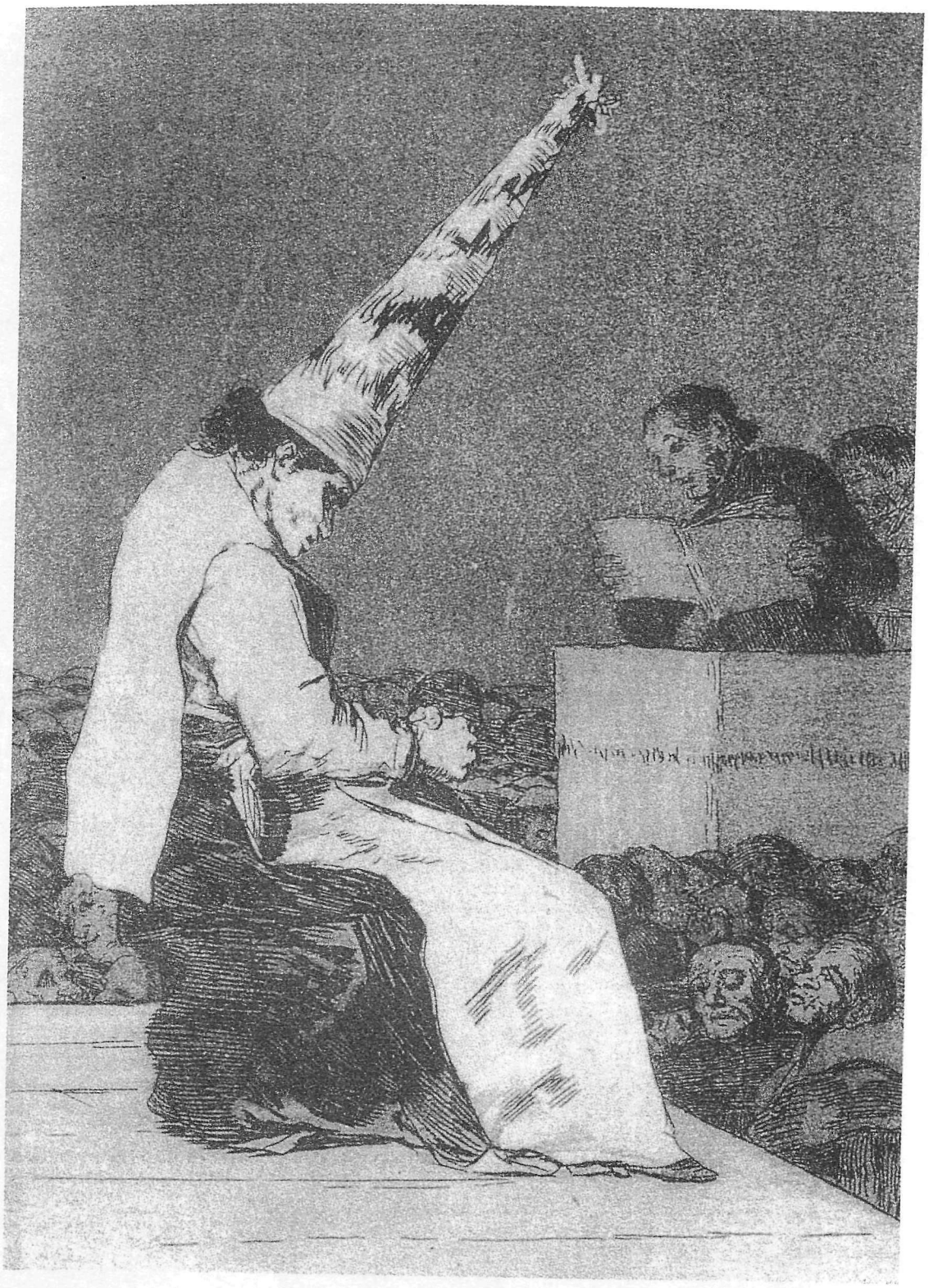
1. D. Tiepolo, «Ο Pulcinella συλλαμβάνεται»



2. D. Tiepolo, «Η αποθέωση του Pulcinella»



3. F. Goya, Capricho No 24: «No hubo remedio»



4. F. Goya, Capricho No 23: «Aquellos polbos»

5. D. Tiepolo, Εξώφυλλο της σειράς «Divertimenti per li Regazzi»

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

RICORSO DI PULCINELLA A MARCO FOSCARINI

Marco, uom che appien sostieni d' un tal nome il valore,
Già che v' è in te de Marco e gloria e nome e amore,

Ah! perché non t' incresca né sprezzi uom vil sospeso,
Eco Purichinella a piedi tuoi prosteso.

Ond' esul sia di Piazza qual colpa a me si oppone
Non ultima alle volte sue pompe e sua ragione?

Dalle materne mamme son qual rapita agnella
O qual, dal nido, a forza diventa rondinella.

Perché il possesso antico, se il dritto è in te serbato,
Mi vien tolto e a te intante non vengo io, pria, chaimato?

Se a te piaccion gl' esempli, è pur mia quella gloria
D' onde appresero I vinti a millantar vittoria.

Vengo forse proscritto per essere un buffone?
La città rendi vedova d' un terzo di persone,

Se vuoi ch' erri ramingo, ognun di loro, in bando,
Con questo non piu inteso tuo novello comando...

Son io creduto reo? Si accordi a me difesa
E questo mio dottore, se il vuoi, verrà in contesa

Son io privo di colpa? a me un tal rossore,
E a' miei Pulcinellini rendi giulivo il core.

Το παραπάνω ποίημα, ανώνυμου στιχουργού του 18ου αιώνα, κυκλοφόρησε στη Βενετία στα 1760, γραμμένο στα λατινικά και βρήκε μεγάλη απήχηση. Πρόκειται για την ολότελα εκκεντρική διαμαρτυρία του Pulcinella προς τον procuratore Marco Foscarini. Ο τελευταίος με διάταγμα απομάκρυνε την κοσμοαγάπητη maschera από την πλατεία San Marco, γεγονός που προκάλεσε τη στιχουργική «προσφυγή» του Pulcinella. Κυκλοφόρησαν τρεις διαφορετικές αποδόσεις του ποιήματος στα ιταλικά, εκ των οποίων μία είναι η παραπάνω. (βλ. Antonio Pilot, Ricorso dei Pulcinella a Marco Foscarini, Mariotti, Pisa 1915).

Σημειώσεις

[1] Σε ελεύθερη απόδοση σημαίνει «Διασκεδάσεις για τα αγόρια», αν και ο όρος «Divertimenti» μπορεί να σημαίνει και εναλλακτικές θεάσεις, διότι στη μουσική ο όρος divertimento προέρχεται από το ρήμα divertere (= τείνω σε άλλη κατεύθυνση, είμαι διαφορετικός) και όχι από το ρήμα divertire (= διασκεδάζω), όπως συχνά πιστεύεται, οπότε στην περίπτωση αυτή υπονοείται και το στοιχείο της εναλλακτικής θέασης. Η χρήση των μουσικών όρων από τους Βενετσιάνους ζωγράφους του 18ου αιώνα, προκειμένου να τιτλοφορήσουν έργα τους, είναι αρκετά συχνή: capriccio, divertimento, minuet, invenzione. Σχετικά με τον ορισμό των regazzi βλ. και υποσ. 33. Η, εξαιρετικής καλλιτεχνικής αξίας, σειρά εμφανίστηκε τελευταία φορά σαν ενότητα σε δημοπρασία των Sotheby's στις 6 Ιουλίου 1920 και περιγράφτηκε ως «Εκατόν δύο Καρναβαλικές Σκηνές με Πολλές Φιγούρες» και αποτελείται από 104 σχέδια με μελάνι — παρ' όλο που μόνο 102 εξετέθησαν τότε.

[2] Σχετικά με την άφιξη του Mengs στη Μαδρίτη δεν θα πρέπει να ξεχνάμε ότι ο Βοημός καλλιτέχνης υπήρξε αυλικός ζωγράφος του Φρειδερίκου-Αυγούστου III, εκλέκτορα της Σαξονίας, η κόρη του οποίου, βασίλισσα Μαρία-Αμαλία, υπήρξε σύζυγος του Καρόλου III της Ισπανίας. Ο Mengs υπηρέτησε την αυλή της Σαξονίας κατά το χρονικό διάστημα 1746-1748, δηλαδή με την επιστροφή του από την Ιταλία, και είναι πιθανόν η πρόσκλησή του στην Ισπανία να οφείλεται εν μέρει και στη σχέση αυτή.

[3] Σχετικά αναφέρεται ο Lionello Venturi, *Modern Painters. Goya. Constable. Davis. Ingres. Delacroix. Corot. Daumier. Courbet*, Charles Scribner's Sons, New York & London, 1947, σποράδην σσ. 1-30.

[4] Στη γνωστή επιστολή της 4ης Ιανουαρίου 1794 (βλ. *Goya desde Goya. Textos reunidos y anotados por R.S.T.*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1993), την οποία ο καλλιτέχνης απηύθυνε στον ακαδημαϊκό Bernarndo de Iriarte, καθίσταται σαφές ότι ο καλλιτέχνης διακρίνει την κατηγορία των έργων που γίνονται επί παραγγελία από εκείνην που ικανοποιεί το capricho και την invención του καλλιτέχνη.

[5] Επιβεβαιώνεται από τον Byam Shaw, *The Drawings of D. Tiepolo*, London, 1962, σελ. 51 και αναφέρεται από τον Michelangelo Muraro, *Tiepolo e Goya*, Atti del Convegno Internazionale di studi di Tiepolo, Electa, 1972, σελ. 69, το γεγονός ότι κατά τον πλειστηριασμό περιουσιακών στοιχείων της οικογένειας Tiepolo στα 1848 εκποιείται και μια σειρά των «Caprichos» του Goya (lotto No 77).

[6] *Cuaderno Italiano*, Prado, σ. 39.

[7] Βλ. αντιστοίχως τα: Caprichos 2, 14 και Divertimenti 10, 80, Capricho 35 και Divertimento 49, Capricho 41 και Divertimenti 54, 87, Caprichos 5, 7, 27, 72 και Divertimenti 67, 93, 94, Capricho 12 και Divertimento 72, Capricho 59 και Divertimento 77, Capricho 40 και Divertimento 101, Caprichos 3, 4, 25, 37, 39 και Divertimenti 3, 4, 16, Caprichos 78, 79 και Divertimenti 20, 21, 22, 52, Caprichos 23, 24, 32, 34 και Divertimenti 36, 37, 38, 39, 40 και 41.

[8] Jean Starobinski, 1789. *Les Emblemes de la Raison*, Istituto Editoriale Italiano, Milano 1973, σ. 22.

[9] Βλ. Michel Foucault, *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino 1976, σσ. 148-150.

[10] Βλ. Michel Foucault, *op. cit.*, σ. 10.

[11] Βλ. Michel Foucault, *op. cit.*, σ. 80.

[12] Βλ. Roberto Alcalá Flecha, *Literatura e ideologia en el arte de Goya*, Diputación General de Aragon, 1988, σσ. 255-328, κεφ. La Inquisición.

[13] Pierre Louis Duchartre, *The Italian Comedy*, Dover 1966, σ. 208.

[14] Βλ. Romeo de Maio, *Pulcinella: Il filosofo che fu chiamato pazzo*. Sansoni, Firenze 1989, σ. 25.

[15] De Maio, *op. cit.*, σ. 55.

[16] Luciano Mariti... [κ.ά], *Alle origini del teatro moderno. La Commedia dell'Arte*. Atti del convegno di studi di Pontedera, Bulzoni, 1976, σ. 121.

[17] Βλ. Jean Starobinski, *Το Πορτραίτο του Καλλιτέχνη ως Σαλτιμπάγκου*, Εξάντας, Αθήνα 1991.

[18] Νίκη Λοϊζίδη, *Οι μεταμφιέσεις της τέχνης και οι ψευδαισθήσεις της κριτικής*, Νεφέλη, Αθήνα 1999, σ. 24.

[19] Με βασικό πολέμιο των υπαίθριων θεαμάτων τον Carlo Borromeo (1538-1584), η Καθολική Εκκλησία εναντιώθηκε σ' αυτά με σειρά παραινέσεων και μέτρων. Σχετικά βλ. τη συλλογή ντοκουμέντων που παρατίθεται στο: Ferdinando Taviani, *La Commedia dell'Arte e la societá barocca. La fascinazione del teatro*, Bulzoni, Roma 1991.

[20] Antonio Pilot, *Ricorso dei Pulcinella a Marco Foscarini*, Mariotti, Pisa 1915.

[21] Μήπως με κατηγορείτε επειδή είμαι ένας μπουφόνος;
Τότε λοιπόν, θα πρέπει... ν' αδειάσει η πόλη από το ένα τρίτο των κατοίκων.
Βλ. Pilot, *op. cit.*, σ. 12. Η ελεύθερη απόδοση στα ελληνικά είναι της συγγραφέα.

[22] Τα δύο χειρόγραφα επεξηγηματικά σχόλια που έχουμε στη διάθεσή μας για το συγκεκριμένο χαρακτικό είναι του Μουσείου του Prado και του χειρογράφου «Ayala». Το πρώτο αναφέρει: «Φορώντας την coroza: ήταν φτωχή και άσχημη. Πώς θα μπορούσε να βρεθεί γιατρικό;», ενώ το δεύτερο είναι πιο εκτενές: «Την καταδικάζουν σε θάνατο! Αφού την καταδικάζουν, την αποθεώνουν. Της αξίζουν τα πάντα, κι αν το κάνουν για να την ταπεινώσουν είναι χαμένος χρόνος. Τίποτε δεν μπορεί να ντροπιάσει όποιον δεν αισθάνεται ντροπή» (από: Edith Helman: *Trasmundo de Goya*. Alianza, Madrid 1993, σ. 218. Η μετάφραση είναι της συγγραφέα).

[23] Peter Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe*, Ashgate Publishing Company, Vermont 1999, σσ. 116-148.

[24] Σχετικά: Thomas Wright, *A history of caricature and grotesque*, Georg Olms Verlag Hildesheim, N. York, 1865, κεφ. 7ο· και Eugenio di Rienzo, *La Morte del Carnevale*, Bulzoni, Roma 1989.

[25] gnocco/gnocchi: είδος ζυμαρικού, προσφιλής τροφή των Pulcinella, αλλά gnocco σημαίνει και χαζός ή αγαθός.

[26] Λεόν Μπαττίστα Αλμπέρτι, *Περί ζωγραφικής*, Καστανιώτης, Αθήνα 1994, σ. 126.

[27] Σχετικά με τη χλευαστική «αξιοποίηση» των συμβόλων της μοναρχίας στις γιορτές της Γαλλικής Επανάστασης βλ. Mona Ozouf, *La Fête Revolutionnaire, 1789-1799*, Sarthe, Gallimard, 1989, σσ. 136-171, *1793-1794: dérision et Révolution*. Σχετικά με την καρναβαλική

διάσταση του banquet και της οινοποσίας με αφορμή τον κόσμο του Rabelais, όπου αφθονούν οι σχετικές εικόνες, βλ. Mikhail Bakhtin, *Rabelais and his world*, Indiana University Press, 1984, σσ. 278-302.

[28] Vladimir Jankelevitch, *Η Ειρωνεία*, Πλέθρον, Αθήνα 1997, σ. 27.

[29] Σχετικά με την υπόθεση των κωμωδιών βλ. Valentina Gallo, *La «Selva» di Placido Adriani. La commedia dell' arte nel Settecento*, Bulzoni, Roma 1998, σσ. 97-102, σχετικά με τη χρονολόγησή τους βλ. *op. cit.*, σσ. 84-86.

[30] Χρησιμοποιώ εδώ την ιταλική μετάφραση του γνωστού ημερολογίου του Göethe με τις εντυπώσεις του από την Ιταλία: Johann Wolfgang von Göethe, *Viaggio in Italia*, Garzanti, 1997, σ. 562.

[31] Σχετικά με την υπόθεση βλ. Edith Helman, *op. cit.*, σσ. 114-117 και Roberto Alcalá Flecha, *Literatura e ideologia en el arte de Goya*, Diputación General de Aragon, 1988, σσ. 265-268.

[32] Αναφέρομαι σε σειρά σχεδίων με θέμα την καταδίκη από την Ιερά Εξέταση που αποτελείται από οκτώ σχέδια με μελάνι της περιόδου 1814-1823. Σε καθένα από τα σχέδια εικονίζεται ένας ιεροεξεταζόμενος/-η (με εξαίρεση το ν. GW1324 που εικονίζει μια ομάδα κατηγορουμένων) με τη γνωστή πουκαμίσα και το καπέλο, ανεβασμένος/-η στο καταραμένο βάθρο, ενώ στο κάτω μέρος του σχεδίου αναγράφεται ο λόγος της καταδίκης. Διαδοχικά: *Por haber nacido en otra parte* (Γιατί γεννήθηκε σε άλλον τόπο), *Por traer cañutos de diablos de Bayona* (Γιατί έφερνε διαβολικούς σωλήνες από την Μπαγιόν), *Le pusieron mordaza porque hablaba y le dieron palos en la cara. Yo la vi en Zaragoza a Orosia Moreno. Porque sabía hacer ratones* (Της φόρεσαν mordaza γιατί μιλούσε και τη χτύπησαν με ξύλο στο κεφάλι. Την είδα στη Σαραγόσα την Orosia Mo-reno. Γιατί ήξερε να κατασκευάζει ποντίκια. (!)), *Por linaje de Ebreos* (Λόγω καταγωγής από Εβραίους), *Por mober la lengua de otro modo* (Γιατί κουνούσε τη γλώσσα με διαφορετικό τρόπο), *Por no tener piernas. Yo lo conocí á este baldado que no tenía pies, / y dicen que le pedia limosna al cura, cuando salía de Zaragoza, y en la calle de Alcalá cuando entraba lo encontraba pidiendole.* (Γιατί δεν είχε πόδια (!) Τον συνάντησα αυτόν τον σακάτη που δεν είχε πόδια / λένε ότι ζητιάνευε από έναν παπά που έβγαινε από τη Σαραγόσα και όταν έφτασε στην calle de Alcalá (στη Μαδρίτη) τον συνάντησε κι εκεί να ζητιανεύει), *Muchos han acabado asi* (Πολλοί κατέληξαν έτσι.), *Por querer á una burra* (Γιατί αγάπησε μια γαϊδούρα. (!)).

[33] Σχετικά με την επιλογή της υποτελούς κοινωνικής τάξης των regazzi (i.e. υπηρέτες/garçons) από τον Domenico βλ. Bonicatti Maurizio, *Il problema dei rapporti fra Domenico e Giovanbattista Tiepolo*, Milano, Celebrazioni Tiepolesche. Atti del congresso di studi di Tiepolo, Electa, 1972, σσ. 24-38.

[34] Χρησιμοποιώ εδώ τον όρο μικρόκοσμος με το νόημα το οποίο προσδίδεται από τον Justus Möser, *Harlequin, or the Defense of the Grotesque-Comic (1761)*, δηλαδή ως ένας κόσμος παράλληλος, ο οποίος δεν ακολουθεί τους νόμους της αισθητικής του ωραίου και υπέροχου, αλλά δρα σύμφωνα με τους δικούς του κανόνες· όπως ο κόσμος της Commedia dell'Arte. cit. M. Bakhtin, *op. cit.*, 1984, σ. 35.

[35] Ο όρος bodily drama χρησιμοποιείται από τον Bakhtin για την απόδοση όλων των λειτουργιών του σώματος στην grotesque, δηλαδή την εν τω γίγνεσθαι μορφή του. M. Bakhtin, *op. cit.*, σ. 317. Σχετικά με το μεταβαλλόμενο σώμα βλ. M. Bakhtin, *op. cit.*, κεφ. 5, «The Grotesue Image of the Body».

[36] Χαρακτηριστικό παράδειγμα, μεταξύ των πολλών, περιπέτειας του σώματος στην Commedia dell'Arte αποτελεί η ιστορία Arlecchino-μητέρας, βλ. *La Maternita di Arlecchino*, σειρά σχεδίων με θέμα τη γέννηση και ανατροφή του γιου του Arlecchino. Σχετικά: Cesare Molinari, *La Commedia dell'Arte*, Mondadori, Milano 1985, σσ. 165-172.

[37] Βλ. Bakhtin, *op. cit.*, σ. 309 και 337, όπου αναφέρονται αντιστοίχως οι όροι topographical gesture και bodily topography. Προτίμησα τη μετάφραση του όρου topographical ως «τοπολογικό» και όχι ως «τοπογραφικό», διότι νομίζω ότι το πρώτο αποδίδει περισσότερο την έννοια του σώματος ως μη καταγεγραμμένου χώρου.

[38] Σε πρόσφατη μελέτη επιχειρείται η σύγκλιση των εικόνων του Goya με εκείνες του Μαρκήσιου de Sade, ως προς τη συνάρτησή τους με την καρναβαλική εικόνιση του σώματος και τη μοναδικότητα των ερμηνειών της ανατρεπικότητας του καρναβαλικού πνεύματος που καταθέτουν στα τέλη του 18ου αιώνα (βλ. Victor I. Stoichita & Anna Maria Coderch, *Goya. The Last Carnival*, Reaktion books, London 1999). Ο οργιαστικός ερωτισμός του de Sade απηχεί το εκλεπτυσμένο γούστο της αποστασιοποίησης μέσω της βίωσης, διαδικασία στην οποία το ανθρώπινο σώμα αποτελεί το μέσον. Έχοντας συνείδηση της καταχρηστικής ερμηνείας των απόψεων του Bakhtin, θα μπορούσαμε ν' αναφερθούμε σ' έναν καρναβαλικό ερωτισμό, ωστόσο το ερώτημα που προκύπτει είναι αν η σατιρική διάθεση η οποία δατρέχει μεγάλο τμήμα του έργου του Goya —και η οποία κυρίως οδηγεί στην προσέγγιση μέσω του καρναβαλικού στοιχείου— απηχεί την αντίληψη περί ερωτισμού στον de Sade. Μήπως το σώμα στον de Sade αποτελεί τόπο καταγραφής ενός εσχατολογικού mundus perversus του τέλους μιας εποχής; Ο συσχετισμός του ερωτικού στοιχείου, που αναμφισβήτητα εμφανίζεται στο έργο του Goya με παρεκκλίνουσες εκφάνσεις έχει και άλλοτε —ανεπιτυχώς— προταθεί. Για μια απάντηση στους συσχετισμούς του έργου του Goya με το σαδισμό, το μισογυνισμό κ.λπ., βλ. Nicos Hadjinikolaou, «El Deseo Erotico en la Obra de Goya» στο: AAVV, *La Mujer en el Arte español*, Departamento de Historia del Arte «Diego Velazquez»-Centro de estudios historicos. CSIC-Editorial Alpuerto S.A., Madrid 1997, σσ. 297-307. Σχετικά δε με τη σατιρική εικόνιση του σώματος κατά την εποχή και τη σχέση των σχεδίων και χαρακτικών του Goya με την αγγλική παραγωγή βλ. Reva Wolf, *Goya and the Satirical Print in England and on Continent, 1730-1850*, Chestnut Hill, Ma, Boston College Museum of Art, 1991, ειδικά σσ. 69-88.

[39] Ανώνυμου, *Ο Λαζαρίλιος ντε Τόρμες*, Οι εκδόσεις των Φίλων, Αθήνα 1971, σ. 55.

[40] Ο Piero Camporesi στην εξαιρετική μελέτη του *Il pane selvaggio* (Mulino, Bologna 1980) αναφέρεται στη σύνδεση της μέτρησης του χρόνου με

την τροφή και τις περιόδους σιτοδείας ή αφθονίας (σσ. 98-99).

[41] Σύμφωνα με τον Ortega y Gasset. Αναφέρεται από την Edith Helman στην κλασική μελέτη της για τον καλλιτέχνη: «Trasmundo de Goya...», *op. cit.*, σ. 141.

[42] *Goya desde Goya. Textos reunidos y anotados por R.S.T. Universitat de Barcelona*, Facultat de Belles Artes, 1993, σσ. 31-32.

[43] Οι απόψεις του καλλιτέχνη σχετικά με την ελευθερία στις καλλιτεχνικές επιλογές έχουν ήδη δηλωθεί στην ομιλία του της 14 Οκτωβρίου 1792 στη Real Academia de San Fernando, συνεπώς η επιστολή προς τον Iriarte αποτελεί αναμφισβήτητα περαιτέρω επεξεργασία των απόψεων του καλλιτέχνη επί του θέματος. Όπως έχει επισημανθεί, η επιστολή του 1792 αποτελεί μανιφέστο υπέρ της ελευθερίας (βλ. Ν. Χατζηνικολάου, «Γκόγια: Η Λογική του Παραλόγου», εφημ. *Το Βήμα*, 2-3-1997, σελ. 40) και απόδειξη των δημοκρατικών αρετών του καλλιτέχνη.

[44] Σε έναν ιδιαίτερα αποκαλυπτικό προβληματισμό σχετικά με την αναπαραστατική επινόηση (invenzione rappresentativa), ο Francesco Andreini (1548-1624) του γνωστού ιταλικού θιάσου της Commedia dell'Arte «Comici Gelosi», τοποθετεί το ρεπερτόριο του θιάσου του σ' έναν χώρο διαφορετικό από αυτόν της Tragedia και της Poetica, δηλαδή στον αντι-επικό χώρο των Capricci Poetici. Σχετικά βλ. Ferruccio Marotti, «La figura di Flaminio Scala», στο Luciano Mariti... [κ.ά], *Alle Origini del Teatro Moderno. La Commedia dell'Arte*, Atti del convegno di studi di Pontedera, Bulzoni, 1976, σσ. 28-29 και Cesare Molinari, *La Commedia dell'Arte*, Mondadori, Milano 1985, σσ. 113-122. Ακριβώς αυτός ο ενδιάμεσος χώρος που συνδυάζει το τραγικό με το ποιητικό και το capriccio είναι εκείνος που προσέχει, καταγράφει και χρησιμοποιεί στις εικόνες του ο Ισπανός καλλιτέχνης.

[45] Όπως φέρ' ειπείν η —αρκετά αμφισβητούμενη, είναι αλήθεια— επιρροή που θεωρείται ότι άσκησε ο δραματουργός στην εκτέλεση των ελαιογραφιών του Goya με θέματα μαγείας για την εξοχική κατοικία της αριστοκρατικής οικογένειας των Osuna (1792-1798 ή 1792-1793), όπως και τα «Caprichos» με παρόμοια θέματα. Η επιρροή του Moratín στις επιλογές των θεμάτων μαγγανείας από τον Goya θεωρείται αποτέλεσμα του ενδιαφέροντος του πρώτου για συναφή θέματα. Το ενδιαφέρον αυτό εκδηλώθηκε με την επιμέλεια και τον πνευματώδη σχολιασμό της έκδοσης λεπτομερούς αναφοράς ενός αυτόπτη μάρτυρα του περίφημου auto de fe στο Logroño στα 1610 (βλ. την πρόσφατη έκδοση Leandro Fernández de Moratín, *Quema de brujas en Logroño*, Editorial La Mascara, S.L., Valencia 1999). Η έκδοση αυτή, ωστόσο, κυκλοφόρησε στα 1811, ενώ οι ελαιογραφίες των Osuna και τα «Caprichos» είναι αρκετά προγενέστερα, εξού και η αμφισβήτηση της επιρροής που πιθανολογείται ότι άσκησε η προαναφερθείσα έκδοση. Είναι πιθανόν πάντως τα θέματα αυτά να υπήρξαν αντικείμενο προγενέστερων συζητήσεων ανάμεσα στους δύο Ισπανούς καλλιτέχνες, ή να είχε διαβάσει ο Goya χειρόγραφες σημειώσεις του Moratín.

[46] Η φιλία τους υπήρξε ειλικρινής και διαρκής. Σε επιστολή του της 27ης Ιουνίου 1824, ο Moratín εκφράζεται

με τρυφερότητα για τον κουφό, γέρο, βραδυκίνητο και αδύναμο Goya, ο οποίος έφτασε στο Bordeaux «χωρίς να γνωρίζει ούτε μια λέξη γαλλικά και χωρίς ούτε καν έναν υπηρέτη, που κανείς δεν θα χρειαζόταν όσο αυτός, αλλά παρ' όλα αυτά με μεγάλη διάθεση να γνωρίσει τον κόσμο...». Βλ. Leandro Fernández de Moratín, *Epistolario*, Madrid, Compania Ibero-Americana de Publicaciones, σσ. 250-51.

[47] Leandro Fernández de Moratín, *Diario (Mayo 1780-Marzo 1808)*, Castalia, 1968.

[48] Moratín, *Diario*, σ. 135.

[49] Moratín, *Diario*, σ. 138.

[50] Είναι γνωστό ότι ο Moratín προτιμούσε το νεοκλασικό γούστο. Σε επιστολή του της 26ης Ιουνίου 1787 αναφέρει ότι από τα μέσα του XVII —δηλαδή από τον Quevedo κι εντεύθεν— όλα είναι... ανοησίες... έως την εμφάνιση του Luzán [Ignazio de Luzán (1702-1754)] και της πραγματείας του με τον τίτλο *Poética* (1737), το μόνο έργο το οποίο, κατά τη γνώμη του Ισπανού δραματουργού, αξίζει επαίνους. Δεδομένου ότι η *Poética* απηχεί τις νεοκλασικές απόψεις στην Ισπανία, η εγκωμιαστική αναφορά στον Luzán μπορεί να ερμηνευτεί ως ένθερμη συμπαράταξη του δραματουργού με τον νεοκλασικισμό. Βλ. Fernández de Moratín, *Epistolario*, σσ. 53-54. Επίσης, στον πρόλογο του *Viage a Italia* (L. Fernández de Moratín, *Viage a Italia*, Espasa Calpe, 1988) η Belén Tejerina αναφέρει μεταξύ άλλων ότι ο «Moratín es un claro winkelmaniano» (= ο Moratín είναι σαφής οπαδός του Winckelmann), *op. cit.*, σ. 45. Οι αναφορές από τους μελετητές του έργου του Moratín σχετικά με το ζήτημα των νεοκλασικών προτιμήσεών του, ωστόσο, αφθονούν. Σχετικά βλ. την κλασική μελέτη του René Andioc, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Castalia, Madrid 1987. Θα πρέπει να διευκρινιστεί ότι εδώ αναφερόμαστε στο τόσο σημαντικό θέμα ακροθιγώς μόνο.

[51] Σχετικά με τον ορισμό των lazzi βλ. Mario Baratto... [κ.ά.], *op. cit.*, σσ. 116-125 και Pierre Louis Duchartre, *op. cit.*, σσ. 36-37.

[52] Θεατρικό είδος σύντομης διάρκειας που συνοδεύει το κυρίως έργο. Βλ. Melveena McKendrick, *Theatre in Spain 1490-1700*, Cambridge University Press, 1992, σσ. 137-139, *The entremés and the loa*.

[53] Σχετικά με το θεατρικό είδος sainete βλ. Ramón de la Cruz, *Sainetes I*, Madrid, ed. John Dowling, Clasicos Castalia, 1987, σσ. 22-48.

[54] Moratín, *Viage...*, *op. cit.*, σσ. 418, 431, 432.

[55] Moratín, *Viage...*, *op. cit.*, σ. 449.

[56] Moratín, *Viage...*, *op. cit.*, σσ. 298-307 και 412-438.

[57] Σχετικά βλ. Othon Arróniz, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Grados, Madrid 1969· Melveena McKendrick, *op. cit.*, ιδίως το κεφάλαιο «The Italian theatre companies», σσ. 46-50, όπως επίσης και αποσπάσματα της πρόσφατης μελέτης του Huerta Clavo Javier, *El nuovo mundo de la risa. Estudios sobre el Teatro Breve y la comicidad en los siglos de oro*, Barcelona, Oro Viejo, 1995, και ειδικά το κεφάλαιο VI, «La influencia italiana en el entremés».

[58] Huerta Clavo, *op. cit.*, κεφάλαιο VI.

[59] Arróniz, *op. cit.*, σ. 210.

[60] Huerta Clavo, *op. cit.*, σ. 126.

[61] Huerta Clavo, *op. cit.*, σ. 129.

[62] Moratín, *Viage... op. cit.*, σσ. 408-411.

[63] Το ταξίδι της επιστροφής του

Moratín, σύμφωνα με τα στοιχεία του *Diario* (σσ. 170-176) και του *Viaje a Italia* (σσ. 624-651), ξεκίνησε από την Genova με πρώτο σταθμό το San Remo (22-9-1796), κατόπιν την Nice (23-9), τη Νήσο του Αγ. Πέτρου, τη νήσο Mahón (9-11), τις κωμοπόλεις Algeciras (11-12) και Chiclana (21-12) με τελικό σταθμό το Cádiz. Στις 23-12 βρίσκεται στο αρχοντικό του Don Sebastián Martínez. Από την ημέρα αυτή μέχρι τις 11-1-97 (ημέρα αναχώρησής του με κατεύθυνση προς τη Μαδρίτη) έχει καθημερινές συναντήσεις —ολοήμερες σχεδόν πάντα— με τον Martínez και τον Goya, ο οποίος βρίσκεται στην Ανδαλουσία για δεύτερη φορά, κατά το χρονικό διάστημα Μάιος 1796-τέλος Μαρτίου 1797. Η παραμονή του Goya και πάλι, όπως και κατά το πρώτο ταξίδι του στην Ανδαλουσία (1792-1793), συνδέθηκε με προβλήματα υγείας. Να σημειώσουμε ότι ο Goya ήδη από τον Απρίλιο του 1794 έχει απευθύνει επιστολή προς τον γραμματέα της Ακαδημίας Isidro Bosarte σχετικά με την αδυναμία του ν' ανταποκριθεί στα καθήκοντα του καθηγητού λόγω της κακής κατάστασης της υγείας του. Τελικά αναγκάστηκε να παραιτηθεί από τα καθήκοντα του Διευθυντού Ζωγραφικής οριστικά τον Απρίλιο του 1797.

Abstract

Fani MOUMTZIDOU-PAPATZIMA: *Pulcinella and Inquisition's victim: two personae dramatis of the end of the 18th century*

Although Goya's *Caprichos* (1799) have been thoroughly studied, the influence of the Tiepolos on their thematic choices has seldom been acknowledged, if not ignored. This paper deals with some unexamined aspects regarding the relation between the imagery of the *Caprichos* of Francisco Goya (1746-1828) and that of the *Divertimenti per li Regazzi* (1797-99) of Domenico Tiepolo (1727-1804) —son of the famous Venetian painter, Giambattista Tiepolo (1692-1770). Through the inherently fascinating carnival figure of Pulcinella, Domenico Tiepolo offers an insight into the artistic values which the histrionic manifestations of life might have, while Goya unfolds the ambivalence of *mundus inversus* through a sequence of theatrically disposed incidents. Goya, during his sojourn in Venice, which has been recently ascertained, denotes the significance of the ritual of the famous carnival —the most theatrical of social performances. We suggest that both figures of Pulcinella and of an emblematic anonymous victim of the Spanish Inquisition entail moral irony and mockery in order to criticize their era, and we bring to light their common «misruling» and insistently un-rational conduct.