

Kurtizane, vještice i svodnice. Različita lica ženskoga prijestupa u djelima Pietra Aretina

Damiani, Martina

Authored book / Autorska knjiga

Publication status / Verzija rada: **Published version / Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)**

Publication year / Godina izdavanja: **2023**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:137:875539>

Rights / Prava: [Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported](#) / [Imenovanje-Nekomercijalno-Bez prerada 3.0](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-10-19**



Repository / Repozitorij:

[Digital Repository Juraj Dobrila University of Pula](#)

MARTINA DAMIANI

Kurtizane, vještice i svodnice

Različita lica ženskoga prijestupa
u djelima Pietra Aretina



MARTINA DAMIANI

Kurtizane, vještice i svodnice

Različita lica ženskoga prijestupa u djelima

Pietra Aretina



Izdavač

Sveučilište Jurja Dobrile u Puli
Zagrebačka 30, 52100 Pula, Hrvatska

Za izdavača

prof. dr. sc. Marinko Škare

Recenzenti

Morana Čale (Zagreb)
Zorana Kovačević (Banja Luka)

Lektura i korektura

Tamara Prekalj

Grafičko oblikovanje i prijelom

Grafika Režanci

Slika na naslovnici

Tizian, *Žena s ogledalom* (oko 1515.)

Monografija je objavljena na temelju Odluke Odbora za izdavačku djelatnost Sveučilišta Jurja Dobrile u Puli (KLASA: 611-04/23-01/12, URBROJ: 143-01-15-23-1) od 30. ožujka 2023.

Naklada

e-izdanje

ISBN 978-953-377-020-8

MARTINA DAMIANI

Kurtizane, vještice i svodnice

**Različita lica ženskoga prijestupa u djelima
Pietra Aretina**



KAZALO

UVOD	7
1. BLUDNICA	11
1.1. Prostitucija kao metafora društvenih nedaća	11
1.2. Izopačenost prostitutki	13
1.3. Tullia u Filozofu vs Fiordaliso u Decameronu	16
1.4. Ženska seksualnost	21
2. KURTIZANA	25
2.1. Uloga kurtizane	25
2.2. Jaz između rimskih i mletačkih kurtizana	28
2.3. Hinjena izobrazba kurtizana	33
2.4. <i>Meretrix</i> aretinijanske komedije	39
2.4.1. Talanta vs Terencijeva Taida	43
3. SVODNICA I NJEZINA METAMORFOZA U VJEŠTICU	49
3.1. Uloga svodnice	49
3.2. Tamna strana magije	51
3.3. Različita naličja aretinijanske vještice	54
3.4. Aluigia vs Lozana i Celestina	59
3.5. Prostitutka kao čarobnica	66
4. KAZNA ZA ŽENSKI PRIJESTUP	71
4.1. Sifilis i prostitucija	71
4.2. Klevetanje kurtizana	73
4.3. Fizičko zlostavljanje kurtizana	76

4.4. Silovanje Zaffette: Aretino vs Veniero	79
4.5. Svodnica-vještica osuđena na lomaču	84
BIBLIOGRAFIJA	91
KAZALO IMENA	103

UVOD

Renesansni književnik Pietro Aretino (1492. – 1556.) autor je čak trideset dva djela koja se protežu od drama i traktata do viteških, lirskih, epistolarnih te hagiografskih tekstova¹. Ovaj će se rad usredotočiti na predstavljanje ženskih likova u komedijama i u traktatu *Sei giornate*². Iz potonjeg posebno će se analizirati treći dan *Ragionamenta* i prva dva dana *Dialoga* u kojima glavna junakinja pripovijeda o svojim iskustvima prostitutke i kurtizane. Premda ova djela predstavljaju samo neznatan dio Aretinova opusa, u njima je ipak naglašena skandalozna narav i žestoka kritika moralne dekadencije koja ih obilježava. Aretinova djela odjeknula su među njegovim suvremenicima, čime je njegov izdavački uspjeh porastao do te mjere da je tijekom života objavio čak stotinu pedeset i jedno izdanje svojih djela³. Njegova je slava zakinuta već 1559. godine, kada mu je cijeli opus uvršten u Popis zabranjenih knjiga⁴. Od tada ga je kritika više od četiri stoljeća uglavnom zanemarivala zbog skandalozne naravi njegovih spisa sve do definitivnog novog vrednovanja u drugoj polovici 20. stoljeća. Prve biografije o njemu, koje su izašle još za njegova života ne pružaju vrijedan biografski profil zato što su mu ti autori suparnici koji su ga htjeli ponižavati; među njima se ističe, zbog žestine, *La Vita dello infame Aretino* (Život zloglasnog Aretina, 1556.) Antona Francesca Donija⁵. Ne nedostaje teškog moralističkog osuđivanja ni u drugoj, temeljitijoj, biografiji iz 1741.,

¹ Aretino je autor pet komedija (*La Cortigiana*, *Il Marescalco*, *La Talanta*, *Lo Ipocrito*, *Il Filosofo*), jedne tragedije (*La Orazia*), četiri viteška spjeva (*Marfisa*, *Angelica*, *Orlandino*, *Astolfoida*), četiri lirske zbirke (*Opera Nova*, *Strambotti a la Villanesca*, *Stanze in lode di madonna Angela Serena*, *Sonetti Lussuriosi*), pet dijaloških rasprava (*Il Ragionamento*, *Il Dialogo*, *Le carte parlanti*, *Farza* i *Ragionamento delle Corti*), jedno djelo u prozi (*Pronostici*), šest knjiga pisama (*Lettere*) i isto toliko hagiografskih djela (*Sette salmi de la penitenza di David*, *Umanità di Cristo*, *Il Genesi*, *La vita di Maria Vergine*, *La vita di santa Caterina*, *Vita di san Tommaso d'Aquino*).

² Knjiga sadrži dio istraživanja provedeno u sklopu doktorske disertacije pod naslovom *La funzione polemica della trasgressione femminile in Pietro Aretino* (Polemička funkcija ženskog prijestupa u djelu Pietra Aretina), obranjena u Zagrebu 2014. godine pod mentorstvo prof. dr. sc. Morane Čale.

³ Usp. R. B. Waddington, *Il satiro di Aretino. Sessualità, satira e proiezione di sé nell'arte e nella letteratura del XVI secolo*, Salerno Editrice, Roma, 2009., str. 79.

⁴ Usp. A. Quondam, "Aretino e il libro. Un repertorio, per una bibliografia", u: *Pietro Aretino nel Cinquecentenario della nascita. Atti del Convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28 settembre-1 ottobre 1992)*, Toronto (23-24 ottobre 1992), Los Angeles (27-29 ottobre 1992), sv. I, ur. E. Malato, Salerno, Roma, 1995., str. 201; R. B. Waddington, *Il satiro di Aretino*, cit., str. 79.

⁵ A. F. Doni, *La vita dello infame Aretino. Lettera CI et ultima*, ur. C. Arlía, Editore S. Lapi, Città di Castello, 1901. Usp. A. Romano, "I biografi dell'Aretino, dallo pseudo Berni al Mazzuchelli", u: *Pietro Aretino nel Cinquecentenario della nascita, Atti del Convegno di Roma-Viterbo-Arezzo*

Vita di Pietro Aretino (Život Pietra Aretina), Giovannija Marije Mazzuchellija koji se često nadovezuje na omalovažavajuće tekstove 16. stoljeća⁶. Isto tako, kritičari u 19. stoljeću, koji su zaokupljeni književnom historiografijom, usredotočeni su na njegovu vulgarnost ili ga pak zanemaruju. U tom mu je razdoblju Francesco De Sanctis posvetio cijelo poglavlje u *Storia della letteratura italiana* (Povijest talijanske književnosti) iz 1870. Premda ga je smjestio uz slavne ličnosti poput Machiavellija i Ariosta, naš je pisac prikazan kao predstavnik moralne dekadencije koja je vladala početkom 16. stoljeća, stoga, prema kritičaru “dobro odgojen čovjek ne bi trebao izgovoriti njegovo ime pred ženom”⁷.

Posljednjih godina 19. i početkom 20. stoljeća nastavilo se objavljivanje različitih kritika o piscu, ali i one su se ograničavale na moralnu domenu⁸. Prvi značajniji zaokret u istraživanjima o Aretinu dogodio se zahvaljujući dostupnosti njegovih komedija i traktata objavljenih, u novijim izdanjima, početkom 20. stoljeća, što je široj znanstvenoj zajednici pružilo bolji uvid u njegov književni rad⁹. Već 1929. godine, Giuseppe Toffanin uključio je Pietra Aretina u zbirku o povijesti talijanske književnosti 16. stoljeća, naslovljenu *Il Cinquecento*, i posvetio mu je čak dvadeset i pet stranica, definirajući ga “najvećim realističnim komediografom svojega doba”¹⁰. Unatoč toj važnoj revalorizaciji, ni kasnije nije pomanjkalo negativnih mišljenja poput onih Attilija Momigliana, koji ga je, u svojoj *Povijesti talijanske književnosti* (1934.), nakon krnje analize, jednostavno klasificirao kao “skandaloznog pisca”¹¹.

Za napredak u proučavanju ovog renesansnog književnika posebno je zaslužan Giuliano Innamorati koji je 1957., u knjizi *Tradizione e invenzione in Pietro Aretino*

(28 settembre-1 ottobre 1992), Toronto (23-24 ottobre 1992), Los Angeles (27-29 ottobre 1992), sv. II, ur. M. Cottino-Jones, Salerno Editrice, Roma, 1995., str. 1053–1069.

⁶ G. M. Mazzuchelli, *La vita di Pietro Aretino scritta dal Conte Giammaria Mazzuchelli bresciano*, Sonzogno, Milano, 1830. Vidi O. P. Casi, *Bibliografia di e su Pietro Aretino dal 1512 ai nostri giorni*, L'Eclettico Pedante, Milano, 2002., str. 218.

⁷ “Un uomo ben educato non pronunzierebbe il suo nome innanzi a una donna”. F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, sv. II, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 2002., str. 654.

⁸ Usp. E. Malato, “Gli studi su Pietro Aretino negli ultimi cinquant’anni”, u: *Pietro Aretino nel Cinquecentenario della nascita*, sv. II, cit., str. 1135–1138.

⁹ Usp. O. P. Casi, *Bibliografia di e su Pietro Aretino*, cit., str. 149–150.

¹⁰ G. Toffanin, *Il Cinquecento*, Casa Editrice dr. Francesco Vallardi, Milano, 1960., str. 302–303; *ibid.*, str. 284–309.

¹¹ A. Momigliano, *Storia della letteratura italiana. Dalle origini all’Ariosto*, G. Principato, Milano, 1934., str. 222; *ibid.*, str. 221–227.

(*Tradicija i invencija kod Pietra Aretina*), produbio svoje studije nudeći prvu značajniju analizu njegovog opusa¹.

Nastaje tako novo zanimanje za Aretinova djela koja su se počela sve više proučavati pogotovo nakon liberalizacije seksualnih običaja². U tom je razdoblju, točnije 1970., prvi put objavljena verzija komedije *La Cortigiana* (*Dvorski posli*) iz 1525. koja je svugdje izazvala veliki interes³. Među tadašnjim najuglednijim istraživanjima ističe se rad Paula Larivaillea, koji je 1972. objavio monografiju na francuskom *L'Arétin entre Renaissance et Maniérisme*, koja je prevedena i objavljena u Italiji 1980. pod naslovom *Pietro Aretino fra Rinascimento e Manierismo* (*Pietro Aretino između renesanse i manirizma*)⁴. Važno je još spomenuti značaj koji su mu pripisali Giulio Ferroni i Nino Borsellino, analizirajući autorova kazališna djela i njihovo odvajanje od književne tradicije⁵.

Novonastale studije 1988. potaknule su Studijski centar za književno, lingvističko i filološko istraživanje Pio Rajna da pokrene projekt čiji je cilj bio objaviti, u dvadeset i tri sveska, cijeli opus renesansnog pisca u sklopu *Nacionalnog izdanja djela Pietra Aretina* (*Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino*), prva je knjiga izašla 1992. i otada je tiskano više od polovice predviđenih tekstova⁶.

Značajan doprinos istraživanjima o Aretinu pružio je kongres koji je održan u Rimu, Viterbu, Arezzu, Torontu i Los Angelesu u razdoblju od 28. rujna do 29. listopada 1992. povodom petstote obljetnice njegova rođenja. Radovi sudionika, objavljeni u dva sveska 1995., otvorili su nove perspektive za proučavanje djela renesansnog pisca⁷.

¹ Usp. G. Innamorati, *Studi e note critiche. Tradizione e invenzione in Pietro Aretino*, Casa Editrice G. D'Anna, Messina-Firenze, 1957.

² Usp. E. Malato, "Gli studi su Pietro Aretino negli ultimi cinquant'anni", cit., str. 1140.

³ Komedija *La Cortigiana* koja se spominje prije 1970. odnosi se na verziju objavljenu 1534. Vidi P. Aretino, *Cortigiana* (1525.), u: *Teatro*, ur. P. Trovato, Salerno, Roma, 2010.; P. Aretino, *La Cortigiana*, ur. G. Innamorati, Einaudi, Torino, 1970.

⁴ Usp. P. Larivaille, *Pietro Aretino fra Rinascimento e Manierismo*, Bulzoni, Roma, 1980.

⁵ Usp. G. Ferroni, *Le voci dell'istrione. Pietro Aretino e la dissoluzione del teatro*, Liguori, Napoli, 1977.; N. Borsellino, *Gli anticlassicisti del Cinquecento. Dal Rinascimento alla Controriforma*, Laterza, Roma-Bari, 1982.

⁶ Centro Pio Rajna – Centro di studi per la ricerca letteraria, linguistica e filologica, *Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino*, <https://www.centropiorajna.it/attivita-culturali/edizione-nazionale-delle-opere-di-pietro-aretino/>.

⁷ Zbornik je objavljen pod naslovom *Pietro Aretino nel Cinquecentenario della nascita. Atti del Convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28 settembre-1 ottobre 1992), Toronto (23-24 ottobre 1992), Los Angeles (27-29 ottobre 1992)*, sv. I i II, Salerno, Roma, 1995.

Iz ovog dijakronijskog pregleda proizlazi zakašnjelo zanimanje za Aretina, što ostavlja za današnju kritiku prostor za dopunu mnogih neistraženih tema. Ustvari, dosad je malo i uvijek površno rečeno o njegovu prikazivanju ženskog lika u komedijama i traktatima. Udaljavajući se od normativnih uloga čedne i pasivne žene, Aretino posvećuje puno veći prostor likovima prostitutke, kurtizane, svodnice i vještice koje će se proučavati iz povijesne i književne perspektive. Metodologija istraživanja bit će usredotočena na komparativnu analizu Aretinovihih tekstova i djela koja preuzima od klasičnih pa sve do njemu suvremenih autora s ciljem da se analiziraju promjene koje unosi u odnosu na original. Proučit će se tako, u prvom poglavlju, način na koji Aretino prikazuje u komediji *Il Filosofo* lik prostitutke preuzimajući radnju iz Boccacciova *Decamerona*. U drugom poglavlju analizirat će se lik rimske kurtizane koja se pojavljuje u komediji *La Talanta* prema uzoru *Terencijeva Eunuha*. Treće poglavlje usredotočit će se na lik svodnice koja se bavi vraćanjem u *La Cortigiani* uspoređujući je sa španjolskom tragikomedijom *Celestina* (1502.) Fernanda de Rojas. U četvrtom i posljednjem poglavlju prikazat će se kažnjavanje devijantnih ženskih likova, među kojima će se isticati grupno silovanje kurtizane temeljeno na epu *La Zaffetta* (1531.) Lorenza Veniera.

U svojim komedijama i traktatima Aretino izdvaja radnje iz djela drugih autora stvarajući prikaze ženskih likova koji su potpuno oprečni u odnosu na tekstove koje on uzima kao književni uzor, ističući tako svoju polemiku protiv načela oponašanja. Prikazom ženskoga prijestupa, Pietro Aretino ukazuje i na potrebu preispitivanja rodnihih odnosa te ujedno kritizira moralnu dekadenciju i rastuću korupciju koja je vladala u Italiji tijekom 16. stoljeća.

1. BLUDNICA

1.1. Prostitucija kao metafora društvenih nedaća

Krajem petnaestog i početkom šesnaestog stoljeća prostitucija osjetno raste kao posljedica “ratova” i “gladi” koji su, kao što je ustvrdio Pietro Aretino u svojoj komediji *La Cortigiana* (*Dvorski posli*, 1534.), okaljali čitavu Italiju: “le guerre, le pesti, le carestie e i tempi, che inclinano al darsi piacere, hanno *imputtanita* tutta Italia”¹. Književnik se u komediji koristi terminom “*imputtanita*” koji stvara veću asocijaciju između države i prostitucije, što podsjeća na Danteov pasus iz Čistilišta u kojem poistovječuje Italiju s bordelom: “Ahi *serva Italia*, di dolore ostello, / nave senza nocchiere in gran tempesta, / non donna di province, ma *bordello!*”². Italija – *bordel* u renesansi konkretnije postaje okaljana Italija uslijed nasilne okupacije stranih osvajača, započete 1494. Žena koja prisilno pruža seksualne usluge odražava bijedu i nezadovoljstvo zbog ratova koji su bjesnjeli na italskom teritoriju.

Danteova invektiva izražava tiraniju moćnika kao posljedicu bremenitog nedostatka vladara na čelu čitavog talijanskog teritorija, povlačenjem paralele između postojećeg nereda na političkoj razini i moralnog propadanja žene u “bordelu”. Poistovjećivanje Italije s bludnicom u Aretina je još istaknutije, zbog pokoravanja vladara i vlastele u gradovima-državama nemilosrdnom uznemiravanju francuskih i španjolskih okupatora. Osim toga, kako bi zadržali pokoji komad zemlje, moćnici su poput prostitutke “prodavali” svoje usluge stranim osvajačima³. Na taj način bludnica postaje simbolom podređenosti Italije, koja se metaforički podaje neprijatelju u nastojanju da poboljša svoj položaj. Vodeći se istim postupkom, Aretino u jednom pismu upućenom Pietru Bembu poistovječuje Italiju, koja je već izgubila svoju slobodu, s podčinjenom ženom: “è diventata come una donzella che a poco a poco si lascia toccare il seno e metter sotto le mani, la quale a la fine si reca là come altri vòle” (“postala je poput djevojke

¹ P. Aretino, *Cortigiana* (1534), u: *Tutto il teatro*, ur. A. Pinchera, Newton, Roma, 1974., II, 10, str. 119. Moj kurziv ovdje i u nastavku teksta.

² “O *Italijo ropska*, kućo jada, / lađo u buri a bez krmilara, / ne glavo naroda, već leglo smrada!”. D. Alighieri, *Purgatorio*, ur. T. Di Salvo, Zanichelli, Bologna, 1993., VI. pjevanje, stihovi 76–78, str. 115–116 (citirani hrvatski prijevod Mihovila Kombola). Terminološku inverziju izraza “*serva Italia*” iz *Čistilišta* Božanstvene komedije pronalazimo u Aretinovu djelu *Frottola di maestro Pasquino* koje započinje riječima “*Italia serva*”. P. Aretino, *Frottola di maestro Pasquino*, u: *Frottole*, ur. D. Romei, Lulu, Raleigh, 2019., stih 776, str. 130. Vidi D. Romei, “Pas vobis, brigate: una frottola ritrovata di Pietro Aretino”, u: *La Rassegna della letteratura italiana*, XC, 3, settembre-dicembre 1986., str. 430–431, 443.

³ Usp. P. F. Grendler, “La misera Italia”, u: *Problemi del manierismo*, ur. A. Quondam, Guida Editori, Napoli, 1975., str. 314.

koja malo po malo dopušta da joj se dotiču grudi i tijelo, koja se prepušta tuđoj volji”⁴. U *Cortigiani* autor progovara također o pretjerano opuštenim običajima, uspoređujući ih s nekadašnjima, kada su muškarci morali smišljati razne varke ne bi li se približili udanim ženama⁵. U novije vrijeme, naprotiv, muževi ljubavnicima odobravaju pristup svojim kućama, a često su bili primorani prepuštati svoje supruge u zamjenu za novac: “adesso s’entra per l’uscio di bel di chiaro, e hanno tanta ventura gli amanti che da i propri mariti sono accomodati” (“sad se usred bijela dana dolazi na vrata, a ljubavnici imaju sreće da im muževi pružaju dobrodošlicu”)⁶. Stoga, ženama je bilo nametnuto prodavati vlastita tijela i na taj način utjelovile su financijske poteškoće toga perioda, što se posebice zamjećuje u komediji Angela Beolca, zvanog Ruzante, koji poput Aretina opisuje posljedice krize. Prešutna glavna junakinja njegovih djela jest glad koja pogađa venetska sela i zbog koje su mnoge žene natjerane na prostituciju u gradovima, kako bi se spasile od bijede⁷. U djelu *Parlamento di Ruzante che iera vegnù de campo* (1527. – 1529.), Ruzante, lik po kojem je autor stekao svoj umjetnički nadimak, odlazi u Veneciju kako bi vratio suprugu Gnuu. Međutim, žena odbija povratak u prijašnje siromaštvo, svjesna da joj samo prostitucija može omogućiti neophodna stalna primanja⁸. Suprugova privrženost sporedna je u odnosu na proživljenu glad koja je navodi na konačno napuštanje bračne zajednice. Za razliku od žrtve koju je podnijela Ruzanteova Gnuu, Aretino ne oslikava prostituciju kao jedini mogući način preživljavanja krize već naglasak stavlja na patološku opsesiju novcem koja postaje glavnim uzrokom srozavanja

⁴ P. Aretino, *Lettere. Libro Primo*, ur. F. Erspamer, Ugo Guanda Editore, Parma, 1995., 88. pismo, 13. siječnja 1537., str. 192. Slobodan prijevod autorice teksta, ovdje i u nastavku, uz napomenu da od cijelog Aretinovog opusa prevedeno je na hrvatski tek manji dio traktata *Sei giornate*, odnosno prvi dan *Ragionamenta*, u: G. Boccaccio – P. Aretino, *Samostanske golicave priče*, prev. J. Belan i M. Maras, Naprijed, Zagreb, 1985.

⁵ U komediji se konkretnije upućuje na sve što su muškarci trebali poduzeti da bi uspjeli sresti voljenu ženu, za koju bi ponekada čak riskirali i život: “Fu tempo già che si penava dieci anni averne una parola, e per farle accettare una lettera bisognava fino a le negromanzie, e a la fine conchiudersi il parentado, era forza aggrapparsi per qualche tetto con pericolo di fiaccarsi il collo, ovvero starsi un di e una mezza notte in qualche cella fredda nel cor del verno, o sotto un monte di fieno quando arde il mondo di caldo; e [...] un non niente ti ruinava del tutto” (*Cort.*, II, 10, 119).

⁶ *Cortigiana*, II, 10, 119.

⁷ Posljedica rata dugotrajna su razdoblja gladi, zbog čega su žene bile primorane baviti se prostitucijom, što je potvrđeno i po popisu stanovništva u kojem je zabilježen porast prostitucije u Veneciji istovremeno s raznim konfliktima, među kojima i rat Lige konjaka (1526. – 1529.). Usp. L. Zorzi, *L’attore, la commedia, il drammaturgo*, Einaudi, Torino, 1990., str. 26; G. Padoan, *Momenti del Rinascimento veneto*, Antenore, Padova, 1978., str. 143–144, 250–252.

⁸ A. Beolco (Ruzante), *Parlamento de Ruzante che iera vegnù de campo*, u: *Teatro*, ur. L. Zorzi, Einaudi, Torino, 1967., treći prizor, stihovi 58 i 66, str. 533. Vidi E. A. Nicholson, “Il teatro: immagini di lei”, u: G. Duby – M. Perrot, *Storia delle donne in Occidente. Dal Rinascimento all’età moderna*, ur. N. Zemon Davis i A. Farge, Laterza, Roma-Bari, 2009., str. 303; E. Lovarini, *Studi sul Ruzante e la letteratura pavana*, ur. G. Folena, Antenore, Padova, 1965., str. 293.

društva. Strah od bijede potpiruju ratovi i glad koji poput lančane reakcije dovode do izopačenosti i prostitucije. Prevladavaju tako makijavelistička načela prema kojima je prostitutka spremna na sve, uključujući nezakonite radnje, kako bi stekla materijalnu korist.

U svojim djelima Aretino ne osuđuje izravno izopačenost bludnica nego moralno srozavanje koje one predstavljaju. Pokvareni ženski likovi alegorija su krize u razdoblju obuzetog zaradom, stoga se obmane prostitutki figurativno odnose na prevare moćnika koji ih osmišljavaju kako bi se osigurali u prilično nesigurnim vremenima.

1.2. Izopačenost prostitutki

Prostitutke su apsolutne protagonistkinje Aretinova traktata, poznatijeg pod naslovom *Sei giornate*, izvorno podijeljenog u *Ragionamento* (*Razgovori*, 1534.) i *Dialogo* (*Dijalog*, 1536.)⁹. Središte radnje trećeg dana *Ragionamenta* čine ispovijesti glavne junakinje Nanne koja se prisjeća svoje bludne prošlosti i zamki koje je smještala svojim klijentima. Takvo razlaganje o prostituciji nastupa nakon razmatranja ostalih uvjeta u kojima je žena mogla biti “zatočena”, odnosno u samostanu ili unutar bračnog života. Nanna smatra da je svakoj ženi najunosnije baviti se prostitucijom što joj omogućava samostalno upravljanje vlastitim novcem¹⁰. Takva financijska samostalnost bila je uskraćena ženama koje se nisu bavile prostitucijom i koje su, zbog nepostojanja tržišta rada za žene, ovisile o muškarcima. Skromnom zaradom od šivanja i mirazom raspolagali su očevi ili muževi¹¹.

Bez nadzora svodnika ili ostalih izrabljivača, bludnice su same mogle upravljati vlastitim prihodima koji bi u zreloj dobi, kao što sugeriraju Aretinova djela, često iščeznuli. Stoga, prostitutka je u potpunosti usmjerena na gomilanje materijalne imovine jer strahuje od smrti u jađu i bijedi¹². Aretino ponavlja isti obrazac u komediji *La Talanta* (1542.), u kojem kurtizana otkriva koliko je nesiguran zanat ograničen na mlađu dob: “come la fronte comincia a incresparsi, le borse si serrano e gli amori si

⁹ Naslov *Sei giornate* (Šest dana) proizlazi od podijele svakog dijela traktata u tri dana i pojavljuje se s Aquilecchinim izdanjem traktata iz 1975. (i u ostalim kasnijim izdanjima). Vidi P. Aretino, *Sei giornate*, ur. G. Aquilecchia, Laterza, Roma – Bari, 1980.

¹⁰ P. Aretino, *Ragionamento della Nanna e della Antonia*, u: *Opere di Pietro Aretino e di Anton Francesco Doni*, sv. II, ur. C. Cordié, Riccardo Ricciardi, Milano – Napoli, 1976., *Ragionamento*, treći dan, str. 199.

¹¹ Usp. O. Hufton, “Istruzione, lavoro e povertà”, u: *Monaca, moglie, serva, cortigiana: Vita e immagine delle donne tra Rinascimento e Controriforma*, ur. S. F. Matthews-Grieco i S. Brevaglieri, Morgana, Firenze, 2001., str. 71–81.

¹² P. Aretino, *Ragionamento*, cit., treći dan, str. 178.

freddano” (“s prvim borama na čelu, novčanici se zatvaraju, a ljubavi hlade”)¹³. Poput Nanne, i Talanta je primorana od malena brinuti za budućnost i osigurati imetak za dane kada više ne bude u stanju trgovati svojim tijelom. Stoga, Aretino je usredotočen na njihovu opravdanu pohlepu za novcem i gramzivost zbog koje: “non ti darieno un bicchier d’acqua se ti vedesser transire [morire]” (“umirućem ne bi pružile ni čašu vode”)¹⁴. Osim škrtosti, na taj se način ističe zloba i sebičnost bludnica. Takve negativne osobine bile su još očiglednije u moćnika, kako je autor navodio u svojim pismima, jer je požuda za novcem okaljala svakoga i natjerala “čovjeka na odurno i sramotno bogaćenje”¹⁵.

Unatoč tomu što se ženstvena pohlepa u Aretinovu opusu pojavljuje češće, naglašeno je da je ona zasigurno manje neugodna kao ženska osobina u odnosu na muškarce:

[...] gli uomini vogliono farci più avari di loro; tu puoi contar col naso le donne che per aver denari tradischino le rocche, le città, i padroni, i signori [...] ma si anoverano ben con le dita, anzi con la penna, *quelli* che l’accoccano [colpiscono], hanno accoccato e accoccerebbono ai Padri santi [...].

([...] muškarci nas žele prikazati pohlepnijima od sebe samih; *nosom* možete prebrojati žene koje bi izdale tvrđave, gradove, gospodare, vlastelu zbog novca [...] ali lako je prebrojati prstima, dapače perom, one muškarce koji pogađaju, pogodili su i pogodili bi Svete očeve [...])¹⁶.

Iz ovog tumačenja proizlazi da je broj žena koje bi svojom pohlepom mogle prouzročiti opipljivu štetu toliko oskudan da ih je nepotrebno prebrojati na prstima jedne ruke, već bi bio dovoljan i sam “nos”. Naprotiv, isti je nedostatak doveden do krajnosti kada je riječ o muškarcima na istaknutim funkcijama, koji ne prezaju ni pred čim kako bi nagomilali materijalnu dobit.

Obmane bludnica djeluju zanemarivima u usporedbi s obmanama muškaraca. Stoga, prema ovom načelu, spisateljjev portret poremećene naravi bludnica, samo u najmanjem omjeru oslikava razinu korupcije visokopozicioniranih muškaraca. U jednom pismu upućenom Bembu, Aretino obrazlaže uvrede koje dominiraju njegovim djelima kao sredstvo za razotkrivanje podlosti “velikana”: “Bisognami fare sì che le voci dei miei scritti rompino il sonno de l’altrui avarizia” (“Moram se potruditi da moji

¹³ P. Aretino, *La Talanta*, u: *Tutto il teatro*, cit., I, 1, str. 278.

¹⁴ P. Aretino, *Ragionamento*, prvi dan, str. 240.

¹⁵ U navedenom pismu općenito kritizira pohlepu: “[...] quella avarizia che precipita e rovina la bontà e la fede, di quella avarizia che *spinge e induce l’uomo al guadagno brutto e vituperoso*”. P. Aretino, *Il secondo libro delle lettere. Parte seconda*, ur. F. Nicolini, Laterza, Bari, 1916., 780. pismo, 18. kolovoza 1542., str. 246.

¹⁶ P. Aretino, *Dialogo della Nanna e della Pippa*, u: *Opere di Pietro Aretino e di Anton Francesco Doni*, cit., *Dialogo*, drugi dan, str. 333. Moj kurziv ovdje i u nastavku teksta.

rukopisi ometaju snove pohlepkih”¹⁷. Prema tome, njegove riječi usmjerene su na razotkrivanje najgorih prevara moćnika koje autor, radi predostrožnosti, ipak izravno ne proziva već ih opisuje kroz ispovijesti bijednih prostitutki. Posebice, u prvom danu *Dialoga* usredotočen je na spletkarenja bludnica osmišljenih kako bi od klijenata izvukle više darova i novaca. Predstavljene su tako kao vješte glumice koje usvajaju umijeće pretvaranja: “studia le finzioni e le adulazioni che ti ho detto perché sono i ricami del sapersi mantenere” (“nauči se glumiti i laskati jer to je temelj samouzdržavanja”)¹⁸. Inverzijom termina, Nanna ponovno ističe važnost spletkarenja, proširujući je na muški spol i poglavito na patvorenost najviših društvenih slojeva te poručuje da “velikani teže laskanju i glumatanju”¹⁹. Pretvaranje je sredstvo preživljavanja čime se opravdavaju nedjela prostitutki, jer one se ipak nekako moraju uzdržavati, no ne opravdavaju nedjela moćnika.

Upravo prostitutke simbolički lišavaju najimućnije ljude njihovog imetka, one domišljato spletkare kako bi od svojih izrabljivača prisvojile čim više imovine. Tako je Nanna prikazana kao kleptomanka koja ne krađe samo ono što joj je potrebno ili što si ne može priuštiti, već sve što uspijeva otuđiti svojem klijentu:

[...] niuno poté mai fare che non ci lasciasse o guanti o cinte o scuffia dalla notte, perché ogni cosa fa per una puttana [...] una nocciuola, una ciriegia, una cima di finocchio, fino a un picciuolo di pera.

([...] nikada nitko nije otišao a da nije ostavio rukavice ili pojas ili noćnu kapicu, jer kurvi sve vrijedi [...] orah, trešnja, vrh komorača, sve do stabljike kruške)²⁰.

Prostitutkine sitne krađe dokazuju njezinu želju da se iskupi za pretrpljena poniženja prepuštajući se poput pukog predmeta, istovjetnog ukradenima. I kasnije se ustraje na potrebi za posjedovanjem svega na što se naiđe jer “svaka stvar stvara vrijednost”²¹.

Nannine ispovijesti obiluju i skupocjenim ciljevima, koji itekako premašuju dogovorenu cijenu spolnog odnosa: “se egli ha catenine al braccio o anelli in dito [...]”

¹⁷ U tom djelu teksta autor govori o pohlepi koja vlada među moćnicima koji su ujedno i oholi, a konkretno spominje “l’alterezza dei grandi”. P. Aretino, *Il secondo libro delle lettere. Parte prima*, ur. F. Nicolini, Laterza, Bari, 1916., 400. pismo, 9. kolovoza 1538., str. 87. Cfr. M. Cottino-Jones, *Introduzione a Pietro Aretino*, Laterza, Roma-Bari, 1993., str. 37–38.

¹⁸ *Dialogo*, prvi dan, str. 228. Moj kurziv u oba citata.

¹⁹ “Adulazione e finzione sono la pincia [predilezione] dei grandi”. *Dialogo*, prvi dan, str. 227.

²⁰ *Ragionamento*, treći dan, str. 159.

²¹ Konkretnije: “Né ti credere che camiscia, né scuffia, né capello, né spada, né bagattella niuna che mi rimanesse in casa si vedesse mai più: perché ogni cosa è robba, e perciò ogni cosa fa robba”. *Ragionamento*, treći dan, str. 170.

svalsciatelo de le gioie” (“ima li narukvicu ili prsten, oduzmite mu ih”)²². Najpoželjniji predmet krađe ipak je novac, na koji se prostitutke namjere odmah pri prvom susretu s klijentom, kao što proizlazi iz Nanninog pripovijedanja: “mi accorgo di dieci scudi che egli ha in borsa, e gliene avrei potuti torre la notte” (“vidim da u torbi ima deset škuda, mogla sam mu ih oteti noću”)²³. Ovakva metoda krađe od imućnih iscrpno je obrađena u komediji *Il Filosofo* (*Filozof*, 1546.) u kojoj dotična bludnica nadmašuje prostitutku iz *Sei giornate* jer uspijeva opljačkati trgovca bez da mu se tjelesno prepusti.

1.3. Tullia u *Filosofu* vs Fiordaliso u *Decameronu*

U komediji *Il Filosofo*, zloglasna prostitutka Tullia gospodinu iz Perugie želi pokrasti sav novac koji ima kod sebe. Prije krađe naglašena je bludničina domišljatost u kovanju obmana. Sluškinja Liza u monologu ocrtava njezine podle osobine i zaključuje da joj nema premca: “costei tende la trappola a chinche sia [...] Io n’ho visto de le scaltrite a i miei di, e honne intese de le lor malizie; ma niuna mai agiunse a la minima de le sue” (“svakome bi mogla smjestiti [...] Vidjela sam lukavih žena, čula sam priče o njihovoj zlobi, ali nijedna joj nije ni blizu”)²⁴.

Tullijine obmane uspoređuju se s obmanama glavne junakinje *Sei giornate*, koja je u komediji predstavljena kao njezin uzor: “In mal per me ci avrei studiato la Nanna, se non sapessi imitarla” (“Loše bih prošla da nisam učila od Nanne, da je nisam znala oponašati”)²⁵. Ista jukstapozicija između dva književna lika ponovno se pojavljuje tijekom radnje kako bi se dokazalo da je Tullia postala vrlo vješta u obmanjivanju svojih klijenata “čitajući Pippu i Antoniju”, odnosno *Ragionamento* u kojem je Antonija sugovornica te prva dva dana *Dialoga* u kojem se Nanna obraća svojoj kćeri Pippi. U odnosu na navedena djela, Tullia je smatrala da su Nannine “lukavštine, nezgrapnosti kojima se obmanjuju samo budale”²⁶. Uvođenjem novoga lika, Aretino ga predstavlja kao evoluciju prostitutki opisanih u prethodnim traktatima koji se mogu uvrstiti među najiscrpnijim renesansnim djelima o prostituciji. Tullijina obmana zapravo nije opisana u prethodno navedenim djelima već je preuzeta iz pete novele drugog dana Boccacciova *Decamerona*²⁷. Preuzimanje je izričito izjavljeno u *Prologu* komedije: “ho udito recitare

²² *Dialogo*, prvi dan, str. 214.

²³ *Ragionamento*, treći dan, str. 164.

²⁴ P. Aretino, *Filosofo*, u *Tutto il teatro*, cit., II, 7, str. 394.

²⁵ *Filosofo*, II, 3, 390.

²⁶ U izvorniku: “ella [Tullia] leggendo la Pippa e l’Antonia stima le astuzie di lei [Nanna] goffezze da ingannare babbioni” (*Filosofo*, II, 7, 394).

²⁷ Osim navedene novele, u istoj komediji nalazimo i druge analogije s *Decameron*, gdje je vidljivo da su pojedine radnje preuzete iz sedme i osme novele sedmog dana. Vidi E. Perito, “Il Decamerone nel Filosofo di P. Aretino”, u: *Rassegna critica della letteratura italiana*, VI, 1901.,

in foggia di comedia la baia del perugino Andreuccio in sul Centonovelle” (“čuo sam recitirati u obliku komedije šalu o Peručaninu Andreucciu u Centonovellama”)²⁸. Iz ovog pojašnjenja vidljivo je da pisac ne prepisuje tuđe radnje i drsko ih predstavlja kao svoje nego otkriva vlastiti izvor, čime se opire postupcima renesansnih dramaturga koji su u prolozima paradoksalno najavljivali scenske novitete, a zapravo su prepravljali latinske komedije ili Boccacciove novele. U usporedbi sa svojim suvremenicima, Aretinova prerada djela iz 14. stoljeća još je izraženija upravo odlukom da liku u komediji ne nadjene ime Andreuccio, kao u noveli *Decamerona*, nego da ga nazove Boccaccio. Na taj način Boccaccio je dvaput “pokraden”: kao lik, od prostitutke koja otuđuje njegov novac, i kao autor, od Aretina koji prisvaja njegovu novelu i njegovo ime.

U početnom dijelu komedije autor ubacuje razgovore koji ocrtavaju tračerski karakter žena te uključuje, kao sporedne ženske likove hotelijerku Bettu koja sa svojom prijateljicom Meom ogovara goste koji odsjedaju u njezinoj kući u Napulju, među kojima i bogatog Peručanina²⁹. Žene prve stupaju na pozornicu, a ta zgoda je temeljna jer tumači kako je Mea prostitutki Tulliji prenijela detalje o Boccacciovu životu, što će joj kasnije omogućiti da se pretvara da mu je sestra. Susret prostitutke i trgovca u komediji prati Boccacciovu novelu, što proizlazi iz analogije s odlomkom iz *Decamerona* u kojem prostitutka Fiordaliso simulira uzbuđenje zbog susreta s bratom:

[...] essa incontro gli da tre gradi discese con le braccia aperte, et avvinghiatogli il collo [...] poi lagrimando gli baciò la fronte [...] Andreuccio, io sono molto certa che *tu ti meravigli* e delle carezze le quali io ti fo, e delle mie *lagrime* [...] ma tu udirai tosto cosa la qual ti farà forse meravigliare, sì come è che io sia tua *sorella*; e dicoti che, poi che Iddio m’ha fatta tanta grazia che io anzi la morte ho veduto alcuno de’ miei ratelli (come che io desideri di vedervi tutti), io non *morrò* a quella ora, che io consolata non *muoja*.

(“Poleti mu niz tri stepenice raskriljenih ruku u susret, obisnu mu se o vrat [...] zatim ga kroz suze poljubi u čelo [...] Andreuccio, sigurna sam da *se čudiš* i mojim milovanjima i mojim *suzama* [...] ali sada ćeš čuti nešto čemu ćeš se možda još više začuditi, a to je da sam ja tvoja *sestra*; i kažem ti, pošto mi je Bog iskazao tu milost

str. 18; G. Patrizi, “Aretino e Boccaccio”, u: *Pietro Aretino nel Cinquecentenario della nascita*, sv. I, cit., str. 149–157.

²⁸ *Filosofo*, Prolog, 377.

²⁹ MEA: Or dimmi, come la fai tu con le tue stanze a pigione?

BETTA: Me la trabatto così così, e pur ieri ne pigliò una un compratore di belle pietra d’annella: che [...] sta molto bene indaniato, e lo so peroché a ogni parola ne sguaina fuori de la manica un borsetto di quegli.

Kako proizlazi iz dijaloga, u jednoj sobi odsjeo je “trgovac draguljima: koji [...] je vrlo imućan” (*Filosofo*, I, 1, 379). Dok u *Decameronu* Peručanin stiže u Napulj kao trgovac konjima, Aretino ga pretvara u kupca dragulja, čime završna podvala, koja je zajednička obojici autora, postaje značajnijom jer glavni lik dolazi u posjed dragocjenog prstena.

da prije smrti vidim bar jednoga od svoje braće (kao što bih željela sve vas vidjeti), da neću *umrijeti* neutješana kada mi *smrtna ura* dođe”³⁰.

Na isti način kao što je prikazano u *Decameronu*, prostitutka u komediji ga grli, plače i govori da će, nakon što ga je upoznala, moći, kad joj dođe vrijeme, mirno umrijeti: “Né de lo svenirmi io, né del diluvio del *pianto*, mentre vi abbraccio e bacio, non dovete miga *meravigliarvi*; ché ciò favvi la vostra *sorella*, che, *moia* quando si sia, *morrà* beata, da che l’ha pur visto una volta, uh! Uh!” (“Ni mojoj nesvjestici, ni potopu *suza*, dok vas grlim i ljubim, nemojte se *čuditi*; jer to čini vaša *sestra*, koja kad *umre*, *umrijet* će blažena, jer vas je jednom ipak vidjela, uh!”)³¹.

No, Aretino je znatno reducirao diskurzivni dio pripovijedanja, s namjerom da se reakcija žene koja ne može govoriti jer je preplavljena osjećajima učini istinitijom. Naime, Tullia ide ususret Boccacciju mucajući riječi u jecajima i ponavljajući bratovo ime³². Dramaturg naglašenije opisuje scenu susreta, ističući glumačku darovitost žene koja svim silama nastoji steći veću vjerodostojnost neophodnu kako bi nesretnika navela da ostane u njezinoj kući i kako bi mu iznudila sav novac.

U razgovoru između prostitutke i Perudanina pojavljuje se aluzija na odsutnog muža, koja je u oba djela poslužila različitim funkcijama. Fiordaliso u *Decameronu* spominje odsutnog muža kako bi je nesretnik smatrao poštenom³³. U *Filosofu* ova je referenca učinkovitije iskorištena u zapletu, naime, prostitutka je otkrila da postoji novčić koji je Boccacciov otac prepолоvio i dao svojoj djeci. Tullia se pretvara da njezin dio ima njezin suprug i steče, čak i u nedostatku konkretnih dokaza, povjerenje svojeg tobožnjeg brata: “Se il mio marito, che tornarà domattina, ci fosse adesso, col mostrarvi la metà d’un *carlino pappale*, ve lo testimoniarei” (“Da je moj muž ovdje, koji će se sutra ujutro vratiti, pokazao bi vam, kao dokaz, *polovicu novčića*”)³⁴.

Drugi dio susreta usredotočen je na pitanja upućena Perudaninu o njegovoj rodbini, kao što proizlazi iz naznake u Boccacciovu tekstu: “ella cominciò distintamente a domandare di tutti i suoi parenti nominatamente, alla quale di tutti Andreuccio rispose” (“stade ga posebno ispitivati o svim njegovim rođacima poimence, a Andreuccio joj o svima odgovori”)³⁵. Aretino tome posvećuje gotovo čitav prizor u kojem mladić kratko odgovara na svako ženino pitanje, što proizlazi iz sljedećeg primjera:

³⁰ G. Boccaccio, *Il Decameron*, ur. L. Giavardi, Lucchi, Milano, 1968., II, 5, str. 105–106 (citirani hrvatski prijevod Jerke Belan i Mate Marasa). Moj kurziv ovdje i u nastavku teksta.

³¹ *Filosofo*, II, 14, 398.

³² TULLIA: Bo...bo...ca...a...accio mi... mio.... ca...caro [...] (*Filosofo*, II, 14, 398).

³³ “Di vero tu cenerai con esso meco, e perché mio *marito non ci sia*, di che forte mi grava, io ti saprò bene, secondo donna fare un poco d’onore”. G. Boccaccio, *Decameron*, cit., II, 5, str. 108.

³⁴ *Filosofo*, II, 14, 398.

³⁵ G. Boccaccio, *Decameron*, cit., II, 5, str. 107–108 (citirani hrvatski prijevod Jerke Belan i Mate Marasa, ovdje i u nastavku).

TULLIA: Come sta madonna Cencia?

BOCCACCIO: Mantiensi più ch'ella può.

TULLIA: E Panta mia cognata? [...].

(TULLIA: Kako je gospođa Cencia?

BOCCACCIO: Drži se kako može.

TULLIA: A Panta moja šogorica? [...])³⁶.

Nakon što je iscrpila sve podatke o Boccacciu, Tullia ga ispituje o rodnome gradu, Perugi³⁷. Ovu razmjenu ne nalazimo u noveli, čime se njihov razgovor doima spontanijim, dakle i ta promjena doprinosi tome da tekst komedije bude donekle "izvornijim".

Uočljivije razlike teksta u odnosu na *Decameron* pojavljuju se i u prizoru pada mladića u napuljsku kloaku. Za razliku od Fiordaliso koja se ne pojavljuje na prozoru kad je Perudanin zazove, već šalje svoje sluškinje da govore u njezino ime, Tullia se ne skriva, nego hini da ga ne poznaje. U dijalogu s Boccacciom, ona poriče svaku riječ nesretne žrtve i čak smatra netočnima njihova imena:

TULLIA: Chi picchia là giù?

BOCCACCIO: Sono io.

TULLIA: Non si dice: sono io. [...]

BOCCACCIO: Madonna Tullia.

TULLIA: Non si dice: Madonna Tullia.

BOCCACCIO: Il vostro fratello.

TULLIA: Non si dice: il vostro fratello.

BOCCACCIO: Il Boccaccio.

TULLIA: Non si dice: Il Boccaccio [...].

(TULLIA: Tko kuca?

BOCCACCIO: Ja sam.

TULLIA: Ne kaže se: ja sam. [...]

³⁶ *Filosofo*, II, 14, 398.

³⁷ "È pur vero che il papa ci fa la rocca in Perugia? [...] E che i Baglioni non ci sono?" (*Filosofo*, II, 14, 399).

BOCCACCIO: Madona Tullia.

TULLIA: Ne kaže se: Madona Tullia.

BOCCACCIO: Vaš brat.

TULLIA: Ne kaže se: vaš brat.

BOCCACCIO: Boccaccio.

TULLIA: Ne kaže se: Boccaccio [...])³⁸.

Poricanje svega što Boccaccio govori dovodi do nelogičnog razgovora čime se tekst izrazito udaljava od novele³⁹. Ipak, najznačajnija razlika u odnosu na *Decameron* Aretinov je izbor da više prostora posveti liku bludnice. Zanimanje za glavni ženski lik također se odražava u odabiru njezina imena. Umjesto imena Fiordaliso, čime bi veza s izvornim tekstom bila očiglednija, preimenovao ju je u Tullia. Ova promjena čini se konkretno vođena željom da je publika poistovjeti s Tullijom d'Aragona⁴⁰, jednom od brojnih bogatih kurtizana koje su pljačkale svoje klijente zahtijevajući da ih uzdržavaju.

Likovi dvaju djela na krađu reagiraju oprečno, Andreuccio zaplače jer je “izgubio pet stotina fiorina i sestru!”⁴¹, dok je Boccaccio manje naivan i izravno optužuje Tulliju nazivajući je “krmačom” jer osim što ga je prevarila predstavljajući se kao njegova sestra i stoga po iznimno osjetljivom pitanju, lišila ga je pet stotina “zlatnih dukata od zlata”⁴². Ponavljajući riječ “zlato” naglašavaju se razmjeri pretrpljenog gubitka, a krađe se generaliziraju kao uobičajene pojave jer: “ogni arte è ladreria: in chi vende, in chi compra, in chi baratta, in chi mercata, in chi scrive, in chi legge, in chi serve, in chi è servito” (“svaki je zanat lopovluk: onih koji prodaju, onih koji kupuju, onih koji razmjenjuju, onih koji trguju, onih koji pišu, onih koji čitaju, onih koji služe, onih koji su

³⁸ *Filosofo*, III, 8, 404.

³⁹ Usp. G. Ferroni, *Le voci dell'istrione. Pietro Aretino e la dissoluzione del teatro*, cit., str. 314.

⁴⁰ Aretino je ozbiljno diskreditirao rimsku kurtizanu u raznim djelima, kao što će se ustanoviti u nastavku a naročito u drugom poglavlju ove knjige.

⁴¹ “Di che egli piangendo, come colui che chiara vedea la sua disavventura, cominciò a dire: Oimè lasso, in come picciol tempo ho io perduti cinquecento fiorini et una sorella!” G. Boccaccio, *Decameron*, cit., II, 5, str. 109.

⁴² BOCCACCIO: [...] tradito da una *scrofa* sladra pessima, oltre l'avermi lasciato truffare dal suo farmisi sorella CCCCC ducati d'oro in oro, hammi tratto a gambe levate in un cesso, qual mi vedi in camiscia, e intonicato (*Filosofo*, III, 10, 405).

posluženi”)⁴³. Ovo tumačenje o krađama, koje obično ostvaruju trgovci, ali i spisatelji, kulminira kritikom upućenom moćnicima koji “ne krađu nego pljačkaju”⁴⁴.

U komediji, kao i u noveli, u prvom planu je pohlepa za novcem, do te mjere da se spolni život bludnice ne spominje, već je cijeli komad usredotočen na njezine prijevare. Isto tako u djelu *Sei giornate*, unatoč tomu što su prostitutke i kurtizane u središtu pozornosti, erotski prizori su rijetki, u tekstu se pojavljuju samo kao sredstvo stjecanja više klijenata, a time i veće zarade.

1.4. Ženska seksualnost

Prostitutke koje se pojavljuju u *Sei giornate* priznaju kako ne poznaju seksualne užitke uspoređujući se s osobama koje previše jedu ili piju i stoga više ne mogu biti ni gladne ni žedne kao ni uživati tijekom obroka⁴⁵. No, svjesne su da njihova zarada ovisi o učestalosti spolnih odnosa, pa su, kako bi privukle što više muškaraca, primorane podrediti se svakojakim zahtjevima svojih klijenata: “noi siam menate e rimenate per tutti i versi e di di e di notte; e chi non consente a tutte le sporcarie che si sa pensare, si mor di stento” (“izvrtane smo i okretane na sve načine i danju i noću, a tko ne dopušta svakojake nezamislive svinjarije, umrijet će od gladi”)⁴⁶. Plaćeni seks dovodi do toga da se autor usredotočuje više na novac nego na sam čin, smatrajući ga samo sredstvom kojim su žene preživljavale. Premda se u slučaju prostitutki seksu pridaje manja važnost, autor svejedno obrađuje tu temu u svome traktatu, predstavljajući ga kao prirodni čin koji stoga nikoga ne bi smio sablazniti⁴⁷. Ovo upućivanje omogućuje autoru da brani slobodu izražavanja koja je trebala dozvoliti svakome da imenuje spolne organe i radnje bez imalo srama: “per che conto noi ci aviamo a vergognare di mentovare quello che la natura non s’è vergognata di fare” (“zašto se stidimo spomenuti ono čega se priroda nije stidjela učiniti”)⁴⁸. Iz istog razloga, eksplicitan i vulgaran jezik kojim se Aretino služio u nekoliko svojih rukopisa, a posebno u svojoj pjesničkoj zbirci *Sonetti*

⁴³ *Filosofo*, III, 10, 406.

⁴⁴ “[...] solo i signori, che non rubano ma saccheggiano” (*Filosofo*, III, 10, 406).

⁴⁵ Kako ističe Nanna u traktatu: “[...] chi sempre beve non ha mai troppa sete; e rade volte ha fame chi sta sempre a tavola [...] e ti giuro [...] che la lussuria è la minor voglia che elle abbino” (“[...] tko uvijek pije, nikad nije previše žedan; i rijetko tko je gladan ako je uvijek za stolom [...] i kunem se, [...] požuda je najmanja želja koju imaju”). *Ragionamento*, treći dan, str. 174.

⁴⁶ *Dialogo*, prvi dan, str. 237.

⁴⁷ Vidi M. Ciavolella, “La produzione erotica di Pietro Aretino”, u: *Pietro Aretino nel Cinquecentenario della nascita*, sv. I, cit., str. 49-66.

⁴⁸ *Dialogo*, treći dan, str. 373.

Lussuriosi (Razvratni soneti)⁴⁹, također nije trebao izazvati skandale. Djelo je nastalo nakon zatvaranja gravera Marcantonija Raimondija kojeg su crkvene vlasti optužile za razvrat jer je na bakru reproducirao šesnaest erotskih crteža slikara Giulija Romana⁵⁰. Ove su gravure izazvale značajnu kontroverzu nakon objavljivanja 1524. godine, čime su pornografske slike postale dostupne široj javnosti. To je zapravo i razlog zbog kojeg od dvojice slikara nije zatvoren tvorac slika, nego onaj koji ih je pripremao za tisak. Kad je Raimondi oslobođen, Aretino je odlučio pretočiti u stihove upravo one slike koje su izazvale toliku sablazan. U svojih šesnaest soneta autor posebno nepristojnim rječnikom opisuje položaje koje ljubavnici zauzimaju tijekom snošaja.

Dok se u *Sei giornate* žene prepuštaju sklonostima muškaraca, poglavito kada je riječ o prostitutkama, u zbirci *Sonetti Lussuriosi* glavne junakinje su te koje biraju koje će položaje zauzeti kako bi iskušale različite vrste penetracija⁵¹. Njihove seksualne sklonosti očituju se naročito u prvih šest soneta, u kojima žene aktivno sudjeluju u dijalozima sa svojim partnerima, koristeći se istim opscenim jezikom⁵². Čak i u sonetima u kojima muškarac ima nadmoćnu poziciju, posljednja riječ uvijek je ženina, namećući svoje seksualne sklonosti⁵³. U desetom sonetu upravo ona zahtijeva analni snošaj, dok se njezin partner opire jer to smatra neprirodnim odnosom, svojstvenim za sodomiju⁵⁴.

⁴⁹ Kritičari još nisu utvrdili godinu nastanka zbirke *Sonetti Lussuriosi*, neki izučavatelji smještaju je u 1524., drugi u 1525. godinu. Usp. P. Larivaille, "Sulla datazione dei *Sonetti lussuriosi* di Pietro Aretino", u: *Pietro Aretino nel Cinquecentenario della nascita. Atti del Convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28 settembre-1 ottobre 1992), Toronto (23-24 ottobre 1992), Los Angeles (27-29 ottobre 1992)*, sv. II, ur. M. Lettieri, S. Bancheri i R. Buranello, Salerno Editrice, Roma, 1995., str. 609–616; G. Innamorati, *Studi e note critiche. Tradizione e invenzione in Pietro Aretino*, cit., str. 159.

⁵⁰ Vidi P. Procaccioli, "Dai *Modi* ai *Sonetti Lussuriosi*. Il 'Capriccio' dell'immagine e lo scandalo della parola", u: *Italianistica. Rivista di letteratura italiana*, XXXVIII, 2, 2009., str. 228. E. Francescon, "I *modi* del vizio. Avventure del corpo tra morale e lussuria nel Rinascimento", u: *Pornografia. Contro il potere della morte*, ur. F. Bazzani, Editrice Clinamen, Firenze, 2007., str. 77, 99–103.

⁵¹ Od raznih primjera, navodimo ih samo nekoliko kako bismo konkretizirali dinamiku kojom se objašnjavaju različite pozicije: "Posami questa gamba in su la spalla", "appunta i piedi al muro [...]" ("Položi ovu nogu na moje rame", "prisloni stopala uza zid [...]"). P. Aretino, *Sonetti Lussuriosi e dubbi amorosi*, ur. D. Sala, Demetra, Bussolengo 1996., sonet IV, str. 16; sonet XIII, str. 27.

⁵² U nekoliko soneta žena prva i bez okolišanja traži od muškarca da je uzme: "Questo cazzo vogl'io". P. Aretino, *Sonetti Lussuriosi*, cit., sonet III, stih 1, str. 15.

⁵³ P. Aretino, *Sonetti Lussuriosi*, cit., soneti VIII – XV, str. 21–30.

⁵⁴ Sonet započinje izričitim ženinim zahtjevom "Io 'l voglio in cul" ("Želim ga u guzicu"). Muškarac odbija riječima: "Tu mi perdonerai, / o Donna, non voglio far questo peccato [...]" ("Oprostiti ćeš mi / o Ženo, ne mogu tako zgriješiti [...]"). P. Aretino, *Sonetti Lussuriosi*, cit., sonet X, str. 23.

To neće biti jedini takav zahtjev kojim se, prema Celiji R. Daileader, odražava jedan od najčešćih prohtjeva koji prostitutkama nameću njihovi klijenti⁵⁵.

Aretino daje glas ženi i dodjeljuje joj ulogu sudionice u seksualnom užitku, a taj prikaz neće biti samo antitetičan tradicionalnoj lirici, već i njegovu izvoru nadahnuća, to jest Raimondijevim gravurama.

Na šesnaest slika vidljivo je da muškarac ima vodeću ulogu, dok je žena uglavnom pasivna. Samo u tri gravure (u četvrtoj, sedmoj i desetoj) primjećuje se slabašno sudjelovanje žene koje se može protumačiti jedino iz pokreta ženinih ruku ispruženih prema muškarcu⁵⁶. Stoga valja primijetiti kako književnik, tumačeći različite prizore, prevrće žensku "statičnost" koja se nazire iz gravura. Štoviše, u mnogim stihovima preokreće i uloge do te mjere da žena više ne mora zadovoljiti muškarca, već je on taj koji se pokorava preciznim uputama i zahtjevima, seksualno zadovoljavajući onu koja se naizgled čini njegovom klijenticom.

Književnik, koji je u zbirci *Sonetti Lussuriosi* i u *Sei giornate* dokazao da je vrstan opisivač eksplicitnih erotskih scena u stihovima i prozi, ne zadržava se međutim na tim aspektima kada razmatra žene prisiljene na prostituciju.

U ovim i drugim djelima, naglasak, dakle, nije na trgovini seksom, već na nemoralu prostitutka. Slične negativne konotacije posebno će se odnositi na lik kurtizane, koja konkretnije simbolizira pokvarenost (i izopačenost) svojih klijenata, važnih dvorjana i drugih moćnika.

⁵⁵ Vidi C. R. Daileader, "Back Door Sex: Renaissance Gynsodomy, Aretino, and Exotic", u: *ELH*, 69, 2, 2002., str. 326.

⁵⁶ Usp. P. Procaccioli, "Dai *Modi* ai *Sonetti Lussuriosi*. Il 'Capriccio' dell'immagine e lo scandalo della parola", cit., str. 230. Piero Lorenzoni, analizirajući gravure, primjećuje ne samo nedostatak ženine inicijative, već i njezin "nedostatak oduševljenja", što naglašava Aretinovo udaljavanje od izvora. P. Lorenzoni, *Erotismo e pornografia nella letteratura italiana*, Il Formichiere, Milano, 1976., str. 38.

2. KURTIZANA

2.1. Uloga kurtizane

Kurtizana odnosno obrazovana prostitutka koja muškarce zabavlja glazbom, poezijom i tjelesnim užicima, utjecajna je figura u renesansnom kulturnom životu jer, izuzev nekoliko pripadnica visokoga staleža, ostale žene nisu postizale takvu razinu samostalnosti i ugleda¹. Prije priznanja koje su kurtizane stekle u Italiji krajem petnaestog stoljeća, prostitutke se nisu tolerirale, već su živjele u odvojenim područjima izvan grada, noseći znakove raspoznavanja, poput žutog rupčića ili čak zvečke koja im je visjela s kapuljače, kako se ih se ne bi pomiješalo s poštenim ženama². Takva distinkcija početkom šesnaestog stoljeća više nije postojala, tada su kurtizane zbog skupocjene odjeće izgledale poput visokopozicioniranih dama pa su lako mogle proći kao “plemkinje”³.

Pojam kurtizana potječe od izraza “curiales” zbog običaja da se te žene okružuju pripadnicima rimske kurije, a prema drugim izvorima možda se odnosi na dvorsko okruženje, koje je u to vrijeme bilo važno mjesto susreta⁴. Međutim, Aretino u drugom danu *Dialoga* izvodi naziv ovih dobrostojećih bludnica od dvorjana (tj. “cortigiani”), koji su bili njihovi najrevniji klijenti⁵.

Nisu se sve kurtizane proslavile, stoga se pojavljuju dodatni nazivi kako bi se razlikovao stupanj prestiža. Između ostalih, navest ćemo samo dvije krajnosti “cortigiane da lume o da candela” (“kurtizane uz svjetiljku ili svijeću”) koje si nisu mogle priuštiti

¹ Usp. R. Casagrande di Villaviera (ur.), *Le cortigiane veneziane nel Cinquecento*, Longaresi & C., Milano, 1965., str. 144; A. Barzaghi, *Donne o cortigiane: la prostituzione a Venezia documenti di costume dal XVI al XVIII secolo*, Bertani Editore, Verona, 1980., str. 9.

² Vidi R. Canosa – I. Colonnello, *Storia della prostituzione in Italia. Dal Quattrocento alla fine del Settecento*, Sapere 2000, Roma, 1989., str. 224–225.

³ P. Larivaille, *La vita quotidiana delle cortigiane nell’Italia del Rinascimento. Roma e Venezia nei secoli XV e XVI*, Rizzoli, Milano, 1987., str. 55.

⁴ O tome vidi R. De Maio, *Donna e Rinascimento. L’inizio della rivoluzione*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1995., str. 233–234; R. Canosa - I. Colonnello, *Storia della prostituzione in Italia*, cit., str. 44.

⁵ U *Dijalogu* Nanna smatra da su dvorjani loše utjecali na kurtizane: “le puttane d’oggi si simigliano ai cortigiani [...] Se eglino ci hanno dato il nome è di necessità che ci abbino anco dato il viso”. *Dialogo*, drugi dan, str. 302–303.

poslugu, te imućniju “la cortigiana onesta” (“poštenu kurtizanu”)⁶. Pridjev odabran za potonju klasu kurtizana odnosio se na njihovu otmjenost i izobrazbu, stoga pojam poštenja prelazi iz moralnog u ekonomsko-kulturni okvir kako bi opisao obrazovanu i imućnu prostitutku.

Gradovi u kojima kurtizane stječu najprestižnije položaje su Rim, sjedište papinske kurije, i Venecija, najveća luka na Sredozemlju⁷. Rim je idealan grad za prostituciju zbog prisutnosti mnogih bogatih neženja, poput svećenika, kardinala i hodočasnika. Sve do 1521. godine, u razdoblju pontifikata Lava X., Rim je bio vrlo popustljiv prema kurtizanama koje su se mogle doseliti čak u gradskim četvrtima gdje su živjele plemićke obitelji⁸.

Širenje prostitucije i prisutnost kurtizana u najuglednijim dijelovima Rima potkrjepljuje popis stanovništva (kojim je registrirano šest tisuća osamsto prostitutki)⁹, ali i raznim katalogima koji kruže gradom i sadrže popis njihovih imena i pripadajuće kvalitete. Među njima svakako je najpoznatiji *Ragionamento del Zoppino*, prozni dijalog koji neki izučavatelji pripisuju Aretinu s obzirom na to da tema i stil podsjećaju na toskanskog pisca, ali i zato što je u razdoblju od 1539. do 1584. objavljivan kao dodatak traktatu *Sei giornate*¹⁰. Međutim, prema francuskom kritičaru Guillaumeu Apollinaireu, ovi pokazatelji nisu dovoljni da se utvrdi Aretinovo autorstvo i on iznosi pretpostavku da ono možda pripada španjolskom piscu Franciscu Delicadu, koji je dugo živio u Italiji i napisao je *Retrato de la Loçana Andalus*, djelo o životu jedne od mnogih kurtizana prisutnih u Rimu. No, drugi znanstvenici, poput Maria Cignognanija, ne smatraju vjerojatnim da bi se strani pisac mogao izražavati na tako visokoj razini toskanskog i u tekst čak unositi nijanse rimskih i venecijanskih izraza pa zato vjeruju da bi djelo moglo pripadati nekom talijanskom spisatelju, možda jednom od mnogih sljedbenika Pietra Aretina¹¹. Unatoč dvojabama o autorstvu djela, *Ragionamento del Zoppino* nam pruža dragocjen popis kurtizana prisutnih u Rimu početkom 16. stoljeća.

⁶ F. Delicado, *La Lozana Andalus*, ur. L. Orioli, Adelphi, Milano, 1970., prvi dio, svezak XX, str. 87–88.

⁷ Usp. G. Padoan, *Rinascimento in controtuce. Poeti, pittori, cortigiane e teatranti sul palcoscenico rinascimentale*, Longo Editore, Ravenna, 1994., str. 181.

⁸ Usp. G. Servadio, *Il Rinascimento allo specchio*, Salani, Milano 2007., str. 51–53.

⁹ Međutim, tako pozamašnom broju možda je razlog što su sve neudane žene starije od dvadeset pet godina bilježene kao prostitutke. O tome vidi E. S. Cohen, “Camilla La magra, prostituta romana”, u: *Rinascimento al femminile*, ur. O. Niccoli, Laterza, Roma-Bari, 1991., str. 177; G. Servadio, *Il Rinascimento allo specchio*, cit., str. 51.

¹⁰ Vidi M. Cicognani, “Prefazione al *Ragionamento del Zoppino*”, u: F. Delicado, *Ragionamento del Zoppino fatto frate, e Lodovico, puttaniere, dove contiensi la vita e genealogia di tutte le Cortigiane di Roma*, Longaresi & C., Milano, 1969., str. 9.

¹¹ Usp. S. Alexandrian, *Storia della letteratura erotica*, Rusconi, Milano, 1990., str. 76; M. Cicognani, *Prefazione al Ragionamento del Zoppino*, cit., str. 9–11.

Prostituciji u Veneciji pridonosi bogatstvo grada, kao što pokazuje popis stanovništva iz 1509. u kojem je zabilježeno jedanaest tisuća šest stotina pedeset i četiri “femene da partito”, što se tumačilo prostitutkama¹². Kurtizane prisutne u Veneciji razvrstane su prema različitim cjenicima, koji su u to vrijeme služili kao svojevrsni turistički vodiči kako bi klijente uputili o “robu” dostupnu na tržištu. U tom kontekstu najpoznatiji je primjer *La tariffa delle puttane di Venegia* (1535.), dijalog u stihovima između stranca i mletačkog gospodina koji mu priopćava cijene stotinjak kurtizana¹³. Ovo se djelo, kao i ostali cjenici, vjerojatno tajno prodavalo i tiskalo jer ga vlada Republike nije odobraval¹⁴. Anonimni autor *Tariffe* definira sebe Aretinovim sljedbenikom, stoga tekst najvjerojatnije potječe iz erotske produkcije koju je naš književnik započeo u Mletačkoj Republici¹⁵, gradu s većom tolerancijom prema seksualnosti, u kojem su nastajali razni raskalašeni rukopisi¹⁶.

Mletačke vlasti prepoznale su da zahvaljujući kurtizanama rastu prihodi jer su svojom slavom privlačile bogate strance, stoga su se donosili strogi zakoni koji su ih štitili općenito u društvu a također i od svodnika¹⁷. U Rimu, međutim, njihova prisutnost nije uvijek bila dobrodošla te se u nekoliko navrata pokušalo stati na kraj prostituciji, posebice 1521. sa strogim Hadrijanom VI., koji je preuzeo pontifikat nakon smrti pape Lava X. Pontifikat Klementa VII., nakon 1523. godine, kurtizanama je ponovo pružio prosperitetno razdoblje, ali njihovi su životi bili ugroženi zbog nedostatka zaštite vladajućih. Bez svrsishodne podrške, bile su prisiljene same pronaći zaštitu, okružiti se slugama kako bi se zaštitile od nasilja i pljački, neizbježnih s obzirom na njihov imetak¹⁸. Kurtizane su tako dominirale Venecijom dulje od reformiranog papinskog sjedišta, koje je tijekom godina nametnulo razne mjere obuzdavanja prostitucije i kazne protiv

¹² U. Stefanutti, “Cortigiane in Venezia d’altri tempi. Aspetti medici e sociali”, u: *Rassegna medica Convivium Sanitatis*, 3, 1958., str. 2.

¹³ Vidi *La tariffa delle puttane di Venegia*, u: A. Barzaghi, *Donne o cortigiane: la prostituzione a Venezia documenti di costume dal XVI al XVIII secolo*, Bertani Editore, Verona, 1980. Drugi popularni katalog koji je kružio gradom je *Catalogo de tutte le principale et più honorate cortigiane di Venetia* (1565) gdje se nalazi popis čak dvjestotinjak kurtizana. Usp. *Catalogo de tutte le principal et più honorate cortigiane di Venetia*, u: R. Casagrande di Villaviera (ur.), *Le cortigiane veneziane nel Cinquecento*, cit., str. 275–293.

¹⁴ Usp. A. Barzaghi, *Donne o cortigiane*, cit., str. 155.

¹⁵ Vidi L. Dalla Man, *Un discepolo di Pietro Aretino. Lorenzo Venier e i suoi poemetti osceni. Contributo alla storia del costume veneziano nella prima metà del secolo decimosesto*, Premiata Tipografia Nazionale E. Lavagna & F., Ravenna, 1913., str. 95, 116–120.

¹⁶ Usp. A. Barzaghi, *Donne o cortigiane*, cit., str. 29; R. B. Waddington, *Il satiro di Aretino*, cit., str. 42.

¹⁷ Vidi R. Casagrande di Villaviera (ur.), *Le cortigiane veneziane*, cit., str. 20.

¹⁸ Usp. G. Servadio, *Il Rinascimento allo specchio*, cit., str. 55.

njih¹⁹. Jaz između položaja kurtizana u dva grada Aretino će u svojem opusu iskoristiti za pokretanje žučne polemike protiv Rima, grada u kojem je dugo živio, ali koji ga je i duboko razočarao. Udaljavanje od Rima postaje neizbježnim zbog previše neprijatelja koje je stekao svojim kritikama²⁰. Nakon što se konačno preselio u Veneciju, autor svojim perom osuđuje rimsku korupciju.

2.2. Jaz između rimskih i mletačkih kurtizana

Rim dobiva glavnu ulogu u mnogim Aretinovim djelima, u kojima se autor prilično kritički prisjeća svojeg boravka u gradu od 1517. do 1525. godine kada je umalo izgubio život od ruke atentatora, Achillea Della Volte, koji ga je ozbiljno ozlijedio napavši ga dva puta bodežom²¹. Pokušaj ubojstva prolazi nekažnjeno pa je Aretino nakon oporavka primoran potražiti utočište i zaštitu u Veneciji²². U zamjenu obećava promicati moć Serenissime i izbjegavati, u svojoj satiri, napadati Mlečane i njihove kurtizane²³. Zbog toga u svojim djelima veliča Veneciju koja također predstavlja idealno mjesto za njegovu karijeru zahvaljujući razvijenoj tiskarskoj industriji u gradu²⁴. Aretino ovdje objavljuje gotovo sva svoja djela, ali mjesto radnje smješta drugamo jer u suštini uvijek sadržavaju oštru moralnu i društvenu kritiku²⁵.

La Cortigiana iz 1525. jedina je komedija napisana u Rimu, otuda se pojavljuju razna upućivanja na prostituciju, a posebno na tadašnje kurtizane prisutne u Vječnom gradu. Komedija čak završava pozivom publici da se okupi na mostu "Ponte Sixto", poznatom okupljalištu prostitutki (*Cort.*, 1525., V, 22, 152). Izdanje komedije iz 1534., prepravljeno i objavljeno nakon pretrpljenih uvreda, sadrži izraženije reference na prostituciju i na sveprisutnu korupciju u gradu.

Komedija *La Talanta* također je smještena u Rimu, a radnja je fokusirana na kurtizanu koja nije povijesno identificirana, ali bi ipak mogla utjeloviti kombinaciju

¹⁹ O tome vidi R. Canosa, *Sessualità e inquisizione in Italia tra Cinquecento e Seicento*, Sapere 2000, Roma, 1994., str. 167; P. Larivaille, *La vita quotidiana delle cortigiane nell'Italia del Rinascimento*, cit., str. 208–209.

²⁰ Usp. G. Aquilecchia, *Nuove schede di italianistica*, Salerno Editrice, Roma, 1994., str. 82.

²¹ Usp. P. Larivaille, *Pietro Aretino*, Salerno Editrice, Roma, 1997., str. 115–119.

²² Vidi P. Larivaille, *Pietro Aretino fra Rinascimento e Manierismo*, cit., str. 35; E. Francescon, "I modi del vizio. Avventure del corpo tra morale e lussuria nel Rinascimento", cit., p. 101.

²³ Vidi P. Larivaille, *Pietro Aretino fra Rinascimento e Manierismo*, cit., str. 103.

²⁴ Usp. F. M. Bertolo, *Aretino e la stampa. Strategie di autopromozione a Venezia nel Cinquecento*, Salerno Editrice, Roma, 2003., str. 16.

²⁵ Djela *La Cortigiana* i *La Talanta* smještena su u Rimu, *Il Marescalco* u Mantovi, a *Lo Ipocrito* u Milanu.

poroka i mana rimskih prostitutki. Dok autor posvećuje čitav niz izraza kojima čitateljima/gledateljima otkriva perverznu i okrutnu narav rimskih kurtizana, ne propušta priliku istaknuti jaz koji vlada između njih i venecijanskih kurtizana. Kad u komediji sluga priupita jednog lika što misli o venecijanskim i rimskim kurtizanima, ovaj kaže da je razlika među njima goleva i uspoređuje ih s raznim vrstama talijanskih vina, poistovjećujući venecijanske kurtizane s najvrjednijim sortama:

FORA: *Ecci punto di varietà da le cortigiane di Venezia e quelle di Roma?*

PONZIO: *Quanto dal Salerno, al Mangiaguerra e dal Greco al Corso [...]*

(FORA: *Po čemu se razlikuju venecijanske kurtizane od onih u Rimu?*

PONZIO: *Kao Salerno od Mangiaguerra te Greco od Corsa [...]*)²⁶.

U svojim djelima, a posebno u *Sei giornate*, Aretino imenuje i opisuje nekoliko kurtizana koje su stvarno postojale. Među njima najviše prostora posvećeno je kurtizanima Lucreziji Porzia i Tulliji d'Aragona.

Aretino često govori o rimskoj kurtizani Lucreziji Porzia služeći se nadimkom *Madrema-non-vuole* koji je stekla u adolescenciji kada se opirala majčinih klijentima²⁷. Usprkos svojem ugledu i važnosti, u prvoj verziji *Cortigiane* pojavljuje se među kurtizanima čiji je klijent sluga Rosso, koji je zgrožen njima: “N’ho gustato un migliaro e de Lorenzina, *Madrema-non-vuole*, e de l’altre favorite e non ci trovai mai altro altro che farfalloni [sputi catarrosi] che fariano stomacare un brigantino” (“Prošao sam ih na tisuće, kao Lorenzinu, *Madremu-non vuole* i ostale miljenice, ali uvijek sam nailazio samo na odvratne ispljuvke, koji bi se gadili i ništariji”)²⁸. Bijedni sluga pojavljuje se kao klijent tako čuvene kurtizane kako bi se umanjila važnost žene, koja je u stvarnosti prihvaćala samo nekoliko klijenata visokog staleža.

Slijedeći isti tretman koji joj je posvetio u komediji, Aretino u *Ragionamentu* ismijava Madremine pokušaje da prisvoji ugledno ime “Lucrezije Porzije, rimske patricije”, kako bi naglasila svoju lažnu pripadnost plemstvu²⁹. Kritika je posebno upućena onima koje su se uglednim prezimenima izdavale za kćeri vojvoda i kardinala.

²⁶ *Talanta*, II, 2, 297.

²⁷ Godine 1521. Lucrezia Porzia bila je jedna od najčuvenijih kurtizana u Rimu. Prema popisu stanovništva iz 1526., kada je njezina slava bila na izmaku, imala je čak šest članova posluge koji su živjeli s njom u raskošnom domu. Usp. P. Larivaille, *La vita quotidiana delle cortigiane nell’Italia del Rinascimento*, cit., str. 124–125.

²⁸ *Cortigiana* 1525., III, 9, 116.

²⁹ “*Madrema si sottoscrive Lucrezia Porzia, patrizia romana, e suggella le lettere con un segno grande grande. Né ti credere che i bei titoli che si danno da loro stesse le faccia migliori: anzi sono sì senza amore, sì senza carità e sì senza pietà*”. *Ragionamento*, treći dan, str. 185.

Premda je nije izravno imenovao, Tullia d'Aragona³⁰, koja se dičila svojim slavnim podrijetlom, mogla bi se svrstati u ovu kategoriju. Aretino ističe činjenicu da je njezina majka bila prostitutka poput nje, ali premda joj je klijent bio kardinal Luigi d'Aragona, bilo je nezamislivo sigurno ustanoviti njezino očinstvo. U traktatu *Ragionamento del Zoppino* njezina je taština ismijana zbog ozloglašnosti njezine majke: "Or dice costei che questa sua figliola è figlia del cardinal di Aragona: credo certo che la mula del Cardinale dovette cacare in casa sua" ("Ona sad kaže da je njezina kći kardinalova kći: mislim da se zasigurno kardinalova mazga posrala u njezinoj kući")³¹. Tullia je u *Dialogu* zapamćena po svojoj raskošnoj odjeći i nakitu³² koji svjedoče o značaju stečenome u Rimu, istovremeno ističući njezin neuspjeh u Veneciji, odakle je otišla nakon trogodišnjeg boravka (od 1534. do 1537.) ne stekavši željeno bogatstvo, već "s dvadeset para škrinja punih kamenja"³³. U Veneciji se nije proslavila, vjerojatno i zbog Aretinova klevetanja, koji je nije poštedio svojom satirom³⁴. Međutim, u traktatu se ženina nepopularnost opravdava time što je neugledna uzmu li se u obzir otmjeni ukusi posjetitelja kurtizana u gradu: "i Viniziani hanno il gusto fatto a lor modo; e voglino culo e tette e robbe sode, morbide, e di quindici o sedeci anni e fino in venti, e non de le petrarchescarie" ("Mlečani imaju poseban ukus; žele čvrste, mekane guzice i sise, od petnaest ili šesnaest godina do dvadeset, a ne petrarkeskarije")³⁵. Kurtizana je ponižena sa stajališta estetike, uskraćena joj je mogućnost da bude privlačna "tržištu", naime zbog

³⁰ Tullia d'Aragona, rođena između 1505. i 1510., bila je kurtizana u Rimu do 1531., a kasnije je živjela po raznim talijanskim gradovima poput Venecije i Firence. O tome vidi P. Larivaille, *La vita quotidiana delle cortigiane nell'Italia del Rinascimento*, cit., str. 125.

³¹ F. Delicado, *Ragionamento del Zoppino fatto frate, e Lodovico, puttaniere, dove contiensi la vita e genealogia di tutte le Cortigiane di Roma*, cit., str. 45. Slobodan prijevod autorice teksta, ovdje i u nastavku (ako nije drugačije navedeno).

³² "Quando senti o vedi che la signora Tullia e la signora Beatricicca sfoggi di razzi [gioielli], di spalliere, di gioie e di vestimenti, mostrane allegrezza" ("Kad čujete ili vidite da gospođa Tullia i gospođa Beatricicca pokazuju dragulje, špalire, nakit i odjeću, pokažite radost"). *Dialogo*, prvi dan, str. 275.

³³ U izvorniku: "la signora che ne tornò l'altro dì non ci ha saputo stare [...] se ne è tornata qui con venti paia di forzieri pieni di sassi". *Dialogo*, prvi dan, str. 242.

³⁴ Usp. R. Casagrande di Villaviera (ur.), *Le cortigiane veneziane nel Cinquecento*, cit., str. 219. Osim Pietra Aretina, svoje su neodobravanje javno izrazili i drugi pisci, među kojima i Agnolo Firenzuola. Vidi J. L. Hairston, "Tullia d'Aragona", u: *Encyclopedia of Women in the Renaissance. Italy, France and England*, ur. D. Robin, A. R. Larsen i C. Levin, ABC-CLIO, California, 2007., str. 16.

³⁵ *Dialogo*, prvi dan, str. 242. U jednom pismu, autor ponovno ističe superiornu ljepotu Venecijanki: "E che visi ci si bascia e che carni ci si tocca!" ("A kakva lica ljubimo i kakvo meso dodirujemo!"). P. Aretino, *Lettere. Libro Primo*, cit., 249. pismo, 25. studenog 1537., str. 514.

njezine zrele dobi tijelo joj je izgubilo gipkost³⁶. Naposljetku, osramoćena je referencom na “petrarchescarie”, odnosno na njeno oponašanje Petrarkinih stihova, što nije zadivilo Mlečane, navikle na otmjeniju kulturu.

Premda Aretino ismijava rimske prostitutke, mletačke kurtizane poštedio je uvreda, a posebno uzdiže Angelu del Moro, zvanu Zaffetta³⁷. U autorovu pismu iz 1537. godine smatra je prilično udaljenom od pokvarenosti koja vlada među prostitutkama: “Voi non essercitate l’astuzia, anima de l’arte cortigiana, col mezzo dei tradimenti [...]” (“Vi ne služite se lukavstvima, srži umijeća svake kurtizane, prevarama [...]”)³⁸. Osim toga u pismu iznosi da se mletačka kurtizana nije služila obmanama kako bi privukla više klijenata:

Voi, usando la modestia in ogni affare, togliete ciò che vi si dà senza saccheggiar quel che non vi si dona [...] Non son dal vostro animo cotali ingannuzzi [...] La bugia, l’invidia e la maladigenza, quinto elemento de le cortigiane, non vi tengono in continuo moto l’animo e la lingua.

(Vi, skromno u svakom pogledu, uzimate ono što vam pripada, ne otimajući ono što vam ne pripada [...] Takvo što nije vam u prirodi [...] Laž, zavist i ogovaranja, peti element kurtizana, ne pokreću vaš um i jezik)³⁹.

Angela je u potpunoj opreci naspram rimskih kurtizana opisanih u Aretinovu djelu zbog čega “prezire one koji proučavaju Nannine i Pippine misli vodilje” i zapravo ne pribjegava prijevarama opisanim u *Sei giornate*⁴⁰. Ovakvim opisom Aretino opravdava zašto je nije oblatio unatoč njezinu “zanatu”, čime je postala iznimkom u negativnom prikazu ostalih kurtizana opisanih u njegovim djelima.

Pisac je živio u svom venecijanskom domu istovremeno s mnogo konkubina, a među kojima razni izučavatelji ubrajaju i Zaffettu⁴¹. Teško je ustanoviti je li žena doista

³⁶ Tullia stiže u Veneciju 1534. kada je zasigurno već zašla u tridesete godine, svojedobno se smatralo da ženi u tim godinama nastupa tjelesno propadanje, kao što također proizlazi iz djela *Ragionamento* u kojem je Nanna, s tek trideset pet godina, opisana kao “predivna starica” (“bellissima vecchia”). *Ragionamento*, prvi dan, str. 96.

³⁷ Stručnjaci smatraju da nadimak venecijanske kurtizane potječe od zanimanja njezina očuha koji je bio “zaffo”, odnosno policajac. C. Marchi, *L’Aretino*, Rizzoli, Milano, 1980., str. 118.

³⁸ P. Aretino, *Lettere. Libro Primo*, cit., 293. pismo, 15. prosinca 1537., str. 609.

³⁹ *Ibid.*, str. 609–611.

⁴⁰ “I vostri corrucchi s’adiranno a tempo, né vi curate d’esser chiamata maestra di lusinghe, né di tenere in lungo, avendo in odio quelle che studiano i punti de la Nanna e de la Pippa. Voi non mettete la sospensione dove ella non è, convertendo in gelosia chi non ci pensava [...]” (*Ibid.*, str. 609).

⁴¹ Vidi C. Marchi, *L’Aretino*, cit., str. 69.

bila jedna od autorovih ljubavnica, no poznato je da ga je često posjećivala, o čemu svjedoče razna pisma. Aretino, 1547. godine, upućuje pismo svome prijatelju Tizianu kojim poziva slikara na večeru te ga obavještava da će banketu prisustvovati “nekoliko fazana”, zajedno s njim i “gospođom Angelom Zaffetom”⁴². Godinu kasnije pisac joj je poslao pismo, hvaleći je jer je “obuzdala svoj raskalašen život”, što ukazuje na to da je Zaffetta već 1548. napustila karijeru kurtizane. Prema autoru ženin povratak čednom načinu života potvrđuje da je poštena i dodatni je razlog za odavanje priznanja⁴³. Ova pisma dokazuju da autor koji se prikazivao ogorčenim i zgroženim pokvarenošću kurtizana, zapravo cijeni društvo Angele del Moro, toliko da je čak uključuje u druženja sa slavnim ličnostima⁴⁴. U *Dialogu* posvećuje joj hvalospjev u formi madrigala, u kojemu je predstavlja kao anđeosko stvorenje, pozivajući se i na njezino ime, na onog “Anđela na zemlji”, koji, u jasnoj maniri stilnovizma pruža spokoj svakome kome je gleda: “se concesso a lor fosse il suo viso, / fòra lo inferno un nuovo paradiso” (“sam pogled na njezino lice / pakao pretvara u raj”)⁴⁵.

Zaffetta je svakako autorova omiljena kurtizana, naime on laska mletačkim kurtizanama i općenito ih izuzima iz svoje oštre satire (s obzirom na zaštitu koju su uživale u Veneciji bilo bi nepromišljeno vrijeđati ih)⁴⁶. U *Letterama* mletačke kurtizane skroz odmiče od zlobe kojom su se isticale rimske prostitutke: “qui [a Venezia] non regna la crudeltà de le meretrici, qui non si ruba, qui non si sforza e qui non si amazza” (“ovdje [u Veneciji] ne kraljuje pakost bludnica, ovdje nema krađa, ubojstava”)⁴⁷. Aretino opravdava takva odstupanja tvrdnjom da su se kurtizane u Veneciji bolje ponašale zahvaljujući izvanrednim kvalitetama Mlečana koji su zbog svog bogatstva i plemenitog uma predstavljeni kao najbolji klijenti:

⁴² Konkretnije: “Un paio di fagiani e non so che altro vi aspettano a cena, insieme con la Signora Angiola Zaffetta e io”. P. Aretino, *Lettere. Libro Quarto*, ur. P. Procaccioli, Salerno Editrice, Roma, 2000., 314. pismo, prosinac 1547., str. 198.

⁴³ “[...] Venite adunque doman da sera a cena con la eternità dei vostri antichi avvocati: con Tiziano, col Sansovino e con meno; cioè perchè in loro è raddoppiata l’amorevolezza in tanto, in quanto voi avete mutata la vita licenziosa in continente”. P. Aretino, *Lettere. Libro Quinto*, ur. P. Procaccioli, Salerno Editrice, Roma, 2001., str. 119.

⁴⁴ Aretino poziva Zaffettu također u posjet gradonačelniku Trevisa. P. Aretino, *Lettere. Libro Quinto*, cit., 369. pismo, listopad 1549., str. 291.

⁴⁵ “L’esser prive del Cielo / non solo oggi i tormenti / de le mal nate genti: / sapete voi che doglia / l’alme dannate sera? *Il non poter mirar l’Angela in terra* [...]”. *Dialogo*, treći dan, str. 419.

⁴⁶ Usp. G. Apollinaire, “Il Divino Aretino”, u: P. Aretino, *Sonetti lussuriosi e pasquinate*, Newton Editori, Roma, 1980., str. 22, 24; G. Aquilecchia, *Nuove schede di italianistica*, cit., str. 95.

⁴⁷ P. Aretino, *Lettere. Libro Primo*, cit., 20. pismo, str. 29.

Son iddii e padroni del tutto e i più bei giovani e i più begli uomini e i più bei vecchi del mondo [...] e benché sieno altieri per aver di che essere, son la bontà ritratta al naturale.

(Oni su bogovi i gospodari svega i najljepši mladići i najljepši ljudi i najljepši starci na svijetu [...] i premda su oholi, s razlogom, oni su utjelovljenje prirodne dobrote)⁴⁸.

Vodeći se tom kritikom, Nanna na isti način upozorava na rimske klijente koji su odviše nasilni: “Figlia, se tu ti diletta di mangiar pane e prevatura [formaggio], e punte di spade e di picche per insalata condita ne le belle *bravate* [...] impacciati seco” (“Kćeri, ako voliš jesti kruh i sir, te imati salatu začinjenu s vrhovima mača i koplja [...] družu se s njima”)⁴⁹. Nasilje Rimljana, koje je i pisac iskusio 1525. kada je ranjen bodežom, opravdava izopačenost prostitutki koje u takvom okruženju moraju uzvraćati podjednako okrutno. Kurtizane u Rimu postaju, prema Aretinovim djelima, odrazom pokvarenosti svojih klijenata, koji su zauzimali najviše položaje u gradu. Autor također ismijava rimske kurtizane jer izigravaju vješte pjesnikinje, šepureći se svojim tobožnjim obrazovanjem koje se i u ovom slučaju temelji na “glumatanju”.

2.3. Hinjena izobrazba kurtizana

Kako bi se razlikovale od prostitutki, kurtizane su se morale istaknuti u stvaralačkim vještinama, od glazbe do književnosti, morale su biti snalažljive zabavljačice jer su njihovi domovi postali istinskim okupljalištima za intelektualce⁵⁰. Glavna junakinja *Sei giornate* ustraje na tome da kurtizane moraju naučiti sudjelovati u raspravama s najobrazovanijim klijentima koji se “hrane rasuđivanjem i čavrljanjem” stoga bitno je pokazati znanje, biti vrsna govornica i uvijek odgovarati umjesno kako proizlazi iz preporuke: “*sappi favellare, rispondi a proposito*”⁵¹.

Matteo Bandello u *Novelama* također naglašava važnost rječitosti te posebno hvali konverzacijske vještine Isabelle de Luna, nadaleko poznate španjolske kurtizane u Rimu:

⁴⁸ *Dialogo*, prvi dan, str. 242.

⁴⁹ *Dialogo*, prvi dan, str. 244. Moj kurziv ovdje i u nastavku teksta.

⁵⁰ Usp. G. Servadio, *Il Rinascimento allo specchio*, cit., str. 54.

⁵¹ “Ecco un signore ti richiede: e io ti mando o tu vai, tanto è. Qui ti conviene dar del buono, perché sono avvezzi con gran donne, e più si pascano di ragionamenti e di chiacchiere che d'altro. Sappi favellare, rispondi a proposito, non iscappare trasandando di palo in frasca [...] non ti recar là da goffa né da civetta, ma gentilmente”. *Dialogo*, prvi dan, str. 222.

È piacevolissima, affabile, arguta e in dare a' tempi suoi le *risposte a ciò che si ragiona, prontissima*. Parla molto bene l'italiano [...] è mordace di lingua e non guarda in viso a nessuno, ma dà con le sue *pungenti parole* mazzate da orbo.

(Vrlo je ugodna, susretljiva, duhovita i *vrlo spretno sudjeluje u raspravama*. Vrlo dobro govori talijanski [...] britka je jezika i ne gleda nikoga u oči, ali svojim *oštrim riječima* zadaje teške udarce)⁵².

Nasuprot drskosti i britkom jeziku Isabelle de Luna, Nanna u *Dialogu* ističe da se kurtizana ipak mora držati određenih granica i ne govoriti ako se to od nje ne traži: “se altri non ti domanda, fa' che non venga da te il ciarlare” (“ako te nitko ništa ne pita, nemoj brbljati”)⁵³. Takva primjedba upućuje na to da je kurtizana, iako obrazovana i bogata, naposljetku tek prostitutka koja je morala udovoljiti svojem klijentu te je njezino pretjerano uplitanje moglo smetati. Savjet da se ne govori previše dovodi do toga da se čak i kurtizanino obrazovanje smatralo prijestupom⁵⁴. Previsoka obrazovanost žena često se u prošlosti tumačila jasnim znakom ženske amoralnosti na koju se, posljedično, gledalo podozrivo⁵⁵. Aretino ovo stajalište naglašava također u svojoj komediji *Marescalco (Dvorski upravitelj, 1533.)*, temeljenoj na šali koju je organizirao vojvoda od Mantove koji se pretvara da želi da mu se potkivač vjenča iako je on zapravo bio homoseksualac. Kad glavni lik komedije otkriva da njegova buduća supruga, osim što je “vrlo učena”, još je i “pjesnikinja”, doživljava tu vijest kao nedopustivu manu i zadržava se poduže na tom nedostatku pitajući u nevjerici: “ona sklada?”. Otkriće da je “taj madrigal koji se pjevao [...] njezina skladba” postaje za potkivača pokazatelj njezine razuzdane naravi koja će neizbježno naštetiti ugledu supružnika⁵⁶.

⁵² M. Bandello, *Novelle*, ur. G. G. Ferrero, UTET, Torino, 1974., druga knjiga, novela LI, str. 649–650.

⁵³ *Dialogo*, prvi dan, str. 212.

⁵⁴ Usp. G. Servadio, *Il Rinascimento allo specchio*, cit., str. 164, 267.

⁵⁵ O tome vidi L. Giannetti, *Lelia's Kiss. Imagining Gender, Sex, and Marriage in Italian Renaissance Comedy*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London, 2009., str. 65.

⁵⁶ CAVALIERE: [...] *quel madricale che si canta* nuovamente ne l'aria di Marchetto, è sua composizione [...]

MARESCALCO: Adunque ella è dotta?

CONTE: *Dottissima*.

MARESCALCO: E *poetessa*?

CAVALIERE: Ella è come tu odi.

MARESCALCO: Io son chiaro; io le sento, io le veggio; ella compone? Come le donne si danno a far canzoni, i mariti cominciano andar gravi dinanzi [...]. P. Aretino, *Marescalco*, u: *Tutto il teatro*, cit., V, 2, 72.

Pitanje izobrazbe žena obrađeno je također u drugim djelima tog razdoblja, kao što je *Libro del Cortegiano* (Dvoranin, 1528.) Baldassarea Castiglionea, u kojem se smatra da žene na dvoru moraju biti dovoljno obrazovane da bi mogle sudjelovati u raspravama i da povremeno odvrćaju “zahvalnim i poštenim rasuđivanjem, u skladu s mjestom, trenutkom i sugovornikom”⁵⁷. Međutim, ženama je uskraćen pristup višoj razini obrazovanja temeljenog na osnovama “književnosti, glazbe, slikarstva”⁵⁸. Debata prisutna u traktatu dovodi do zaključka da je žensko obrazovanje prihvatljivo samo do određenih granica koje je, međutim, kurtizana znatno prekoračila. Prostitucija se sama po sebi doživljava kao devijantnost, ali sloboda i naročito obrazovanje koje su uživale kurtizane, bez plemićkih privilegija ili zaštite bračnog druga, ustupak je u 16. stoljeću kojim se nedvojbeno učvrstio stereotip da su žene intelektualke nečasne⁵⁹. Između raznih vještina, pretpostavljalo se da kurtizana zna svirati barem jedno glazbalo, kao što se u *Dialogu* iščitava iz Nanninih riječi: “smusica un versolino da te imparato per burla, trempella il manecordo [monocordo], stronca il liuto” (“uglazbi stih naučen iz šale, sviraj jednožični instrument, prebiri po lutnji”)⁶⁰. Među glazbenim instrumentima onaj koji simbolizira ulogu i izobrazbu kurtizane je lutnja, koja se dugo poistovjećivala s njezinim likom⁶¹. U *Ragionamentu*, znati dobro svirati lutnju predstavlja osnovu svakoj kurtizani: “Mi venne in fantasia di tempellare il liuto, non perché ne avessi voglia, ma per parere di dilettermi delle virtù” (“Počela sam maštati o sviranju lutnje, ne zato što me se hoće, nego da se naslađujem svojim vrlinama”)⁶². Tekst aludira na potrebu da svaka kurtizana ustrajno iskazuje svoj umjetnički senzibilitet, ne samo zabavljajući klijente glazbom, već i uvažavajući tuđe skladbe: “E se si sona o canta, tieni sempre tese le orecchie al suono e al canto, lodando i maestri de l’uno e de l’altro” (“I ako netko svira ili pjeva, uvijek pažljivo slušaj sviranje i pjevanje, te pohvali one koji su vješti u oba”)⁶³. Stoga, u *Dialogu* se smatra ključnim da se kurtizane okruže muškarcima koji će ih “oplemeniti” svojim znanjem:

Accarezzagli, ragiona con loro; e per parere che tu ami le virtù, chiedegli un sonetto, uno strambotto [...] e quando te gli danno, basciagli e ringraziagli non altrimenti che tu avessi ricevuto gioie.

⁵⁷ “Parmi convenirsi sopra ogni altra cosa una certa affabilità piacevole, per la qual sappia gentilmente intertenere ogni sorte d’uomo con *ragionamenti grati ed onesti*, ed accommodati al tempo e loco ed alla qualità di quella persona con cui parlerà [...]”. B. Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, ur. E. Bonora, Mursia, Milano, 1984., III, V, str. 212.

⁵⁸ B. Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, cit., III, IX, str. 216.

⁵⁹ Usp. J. Gibson, “The Logic of Chastity: Women, Sex, and History of Philosophy in the Early Modern Period”, u: *Hypatia*, 21, 4, 2006., str. 12.

⁶⁰ *Dialogo*, prvi dan, str. 276–277.

⁶¹ Usp. G. Servadio, *Il Rinascimento allo specchio*, cit., str. 181.

⁶² *Ragionamento*, treći dan, str. 169.

⁶³ *Dialogo*, prvi dan, str. 222.

(“Miluj ih, promišljaj s njima; hini da cijeniš njihove vrline, zamoli ih za sonet, strambotto [...] i tada poljubi ih i zahvali kao da si dragulje primila”)⁶⁴.

U ovim odlomcima duboka je spoznaja da su kurtizane, da bi se proslavile, neprestano morale obogaćivati svoje znanje, oslanjajući se i na znanje ljudi s kojima su se družile. Isti dojam ponovno proizlazi iz Bandellove novele, u kojoj je izobrazba kurtizana bila ključna za stjecanje “najuzvišenijih umova svijeta” u red svojih klijenata⁶⁵.

Aretinijanski traktat naglašava važnost poznavanja književnosti što se također trebalo odraziti iz književnih djela koja su kanile pročitati poput *Canzoniere* i *Decamerona*, ali i remek-djela Ludovica Ariosta: “fa vista di leggere il Furioso, il Petrarca e il Cento, che terrai sempre in tavola” (“pretvaraj se da čitaš Bijesnog Orlanda, Petrarca i Centu, držeći ih uvijek na stolu”)⁶⁶. Nanna nekoliko puta podsjeća na cilj da kurtizane izgrade prividni ugled intelektualki i posebno zamjera onima koje su težile da se predstavljaju kao velike pjesnikinje. Kurtizana Lucrezia Porzia ismijana je nadimkom “petrarchesca” zbog zahtjeva da je se smatra obrazovanom samo zato što je Petrarkine stihove naučila napamet⁶⁷. Hinjena nadarenost žene također se spominje u *Ragionamento del Zoppino*: “ha tutto il Petrarca e ’l Boccaccio a mente, e infiniti e bei versi latini di Virgilio e d’Orazio e d’Ovidio, e di mille altri autori” (“zna napamet Petrarca i Boccaccija, i bezbroj divnih latinskih stihova od Vergilija i Horacija i Ovidija, i na tisuće drugih autora”)⁶⁸. Kurtizana, učeći sve napamet, predstavlja znanje koja se temelji na mehaničkoj reprodukciji najčjuvenijih djela iz prošlosti, ne predlažući ništa izvornog. Ova kritika podsjeća na onu upućenu oponašateljima koji su često prozivani u Aretinovima djelima⁶⁹.

Osim toga, Madremino licemjerje naglašeno je njezinim govorom nalik toskanskom, odanog teorijama o jeziku iz šesnaestog stoljeća. Ismijavajući kurtizanin način govora, autor želi osuditi općenito loš običaj posezanja za arhaičnim terminima neprimjerenim svakodnevnom jeziku. U traktatu Antonia tvrdi da ju je jednom prilikom izravno opomenula Madremina majka, koja je podržavala korištenje “novog govora” (koji je slijedio model firentinskog govora iz četrnaestog stoljeća) kojeg je njezina kći

⁶⁴ *Dialogo*, prvi dan, str. 226.

⁶⁵ “Ma qual donne praticano più diversità di cervelli de le cortigiane de la corte di Roma? Quivi communemente concorrono tutti i belli e i più elevati ingegni del mondo, essendo Roma commune patria di tutti [...]”. M. Bandello, *Novelle*, cit., druga knjiga, novela LI, str. 648.

⁶⁶ *Dialogo*, prvi dan, str. 277.

⁶⁷ *Ragionamento*, drugi dan, str. 127.

⁶⁸ *Ragionamento del Zoppino*, cit., str. 42.

⁶⁹ Usp. A. Stäuble, “Parlar per lettera”. *Il pedante nella commedia del Cinquecento e altri saggi sul teatro rinascimentale*, Bulzoni, Roma, 1991., str. 113, 115; P. Cherchi, *Polimatia di riuso. Mezzo secolo di plagio (1539-1589)*, Bulzoni, Roma, 1998., str. 19–20.

postala “učiteljicom”⁷⁰. Stoga, navodi se svojevrsni popis riječi kojima se služi kurtizana jer ih smatra prikladnijima: “La sua Madrema, dico, la quale si fa beffe di ognuno che non favella alla usanza [...] dice che si ha da dire ‘balcone’ e non ‘finestra’ [...]” (“Njezina Madrema, koja ismijava sve koji ne govore tradicionalno [...] kaže da se mora reći ‘balkon’, a ne ‘prozor’ [...]”)⁷¹. Prvog dana *Dialoga* Nanna savjetuje svojoj kćeri da se ne izražava umjetno i da svako jezično pitanje ostavi “Madremi”⁷² pritom konkretno upućuje na Lucreziju i na elitne kurtizane. U komediji *La Cortigiana*, sluga izjavljuje da je posjetiteljima kurtizana poput “Madreme-non-vuole ili Lorenzine” najveći problem predstavljao jezik, s obzirom na to da su one koristile složene i arhaične izraze koje niti učeni Toskanci nisu razumjeli⁷³. Autor se služi likom kurtizane kako bi ocrnio petrarkiste i one koji su se izražavali umjetnim toskanskim govorom iz četrnaestog stoljeća. S tim u vezi, dvorjanin Messer Maco je u komediji ponižen jer je prepisao nekoliko Petrarkinih stihova posvetivši ih kurtizani⁷⁴. Aretino je osuđivao običaj posvećivanja poezije nedostojnim kurtizanama poput rimskih, smatrajući ga štetnim jer su se time još više proslavile pa tako stekle i nove klijente⁷⁵. Autor posebno reagira na odabir svojeg prijatelja Speronea Speronija da svoj traktat *Dialogo d’Amore* smjesti u dnevnu sobu kurtizane Tullije d’Aragona, postavljajući je kao jedinu žensku sugovornicu⁷⁶. Stoga, u jednom pismu izražava svoje neslaganje s neprimjerenim značajem koji se pridaje jednostavnoj prostitutki, koja će, zbog dobivene uloge u djelu, dovesti u zabludu poštene i “čedne”

⁷⁰ U izvorniku: “parlando io con la mamma di Madrema-non-vole, fui ripresa da lei [...] Perché dice che si è trovato un favellar nuovo: e la sua figlia ne è la maestra”. *Ragionamento*, drugi dan, str. 136.

⁷¹ U tekstu se popis termina nastavlja još dugo u nizu, a nabrajaju se primjerice i “*viso* e non *faccia*; *cuore*, e non *core*; [...] *percuore*, e non *picchia* [...]”. *Ibid.*

⁷² “[...] e ti prego, figliuola mia, che non eschi de la favella che ti insegnò mammata, lasciando lo “in cotal guisa” e il “tantoso” a le *Madreme*”. *Dialogo*, prvi dan, str. 224.

⁷³ “E bon per il mio padrone, ch’è mezzo dottore, ché *mai mai mai intenderebbe il favellare di questa terra*. Ma s’io sapessi leggere bene, mi farei con questa orazione cortigiano inanzi al mio messer Maco de Coe da Siena: *O Madreama-non-vuole, o Lorenzina* [...]” (*Cortigiana* 1525., I, 7, 72).

⁷⁴ “[...] ha composto alcuni versi i più ladri che s’udissero mai” (*Cortigiana*, II, 11, 120).

⁷⁵ Nekoliko je pjesnika svoja djela posvetilo i kurtizanama, među njima valja istaknuti Girolama Muzia i Bernarda Tassa. Osobito je ovaj potonji svojim perom hvalio i branio Tulliju d’Aragona. Usp. G. Padoan, *Rinascimento in controluce*, cit., str. 189; G. Servadio, *Il Rinascimento allo specchio*, cit., str. 122.

⁷⁶ U *Dialogo d’Amore*, napisanom 1537., a objavljenom 1542., Tullia se bavi raznim temama poput ljubavi i ljubomore, odnosno naizgled nepovezanim osjećajima za javnu ženu. S. Speroni, *Dialogo d’Amore*, u: *Trattatisti del Cinquecento*, sv. I, ur. M. Pozzi, Riccardo Ricciardi, Milano-Napoli, 1978., str. 512. Usp. J. L. Smarr, “A Dialogue of Dialogues: Tullia d’Aragona and Sperone Speroni”, u: *MNL*, 113, 1, 1998., str. 204–208; J. L. Hairston, “Tullia d’Aragona”, cit., str. 28–29.

žene kojima će postati uzor⁷⁷. Aretinu je, najvjerojatnije, zasmetao i prijateljjev izbor da u svom traktatu definira kurtizanu kao “signora Tullia divina” (“božanstvena gospođa Tullia”), što podsjeća na ariostovski naziv “Divino” (Božanstven) kojim se Aretino kitio⁷⁸. Aretinovo neodobravanje ne jenjava niti kada otkriva da je prva verzija *Dialoga d’Amore* sadržavala razne pohvale upućene njemu, a neke od njih izustila je upravo kurtizana. Naime, Tullijin lik uspoređuje veličanstvenost Aretinovih stihova s Tizianovim slikama, diveći se obojici i smatrajući njihove sonete i portrete “savršenstvom”⁷⁹.

Naravno, kurtizana (kao povijesna ličnost) nije mogla odobravati hvalospjeve iz *Dialogo d’Amore* upućene stihovima Pietra Aretina, s obzirom na to da je pisac otvoreno iskazivao odbojnost prema njoj. Aretino je omalovažavao vrijednost (i izobrazbu) Tullije d’Aragona i u komediji *La Talanta* u kojoj sluga tvrdi da se prečesto preuveličava educiranost kurtizana, a posebno vještine “kraljice Tuliје”. Ženu se svrstava među kurtizane koje su stekle ugled samo “kimanjem glavom” i izgovorenim besmislicama⁸⁰. Na taj način autor ismijava Tullijinu pretencioznost i želju da je smatraju slavnom pjesnikinjom, a ne običnom kurtizanom. Tullia d’Aragona zapravo je samu sebe prozvala darovitom pjesnikinjom i s namjerom da zaobiđe zakone kojima se sredinom 16. stoljeća pokušao obnoviti društveni poredak, prisiljavajući kurtizane da nose znakove raspoznavanja kako bi bile prepoznate kao prostitutke. Godine 1547. Tullia se pismom obratila Cosimu de’ Mediciju tražeći od njega da bude isključena iz uredbe prema kojoj su prostitutke bile prisiljene nositi vrlo debeli i grubi veo. Da bi svoju pjesničku vrijednost učinila opipljivom (i riješila se stigme prostitutke) iste je godine objavila knjigu *Rime* (1547.) i posvetila je upravo Gospodaru Firence koji joj

⁷⁷ Konkretnije: “Tullia ha guadagnato un tesoro, che per sempre spenderlo mai non iscemarà, e l’impudicizia sua, per si fatto onore, può meritamente essere invidiata e da le più pudiche e da le più fortunate”. P. Aretino, *Lettere. Libro Primo*, cit., 139. pismo, 6. lipnja 1537., str. 295.

⁷⁸ U *Bijesnom Orlandu*, Ariosto spominje “il flagello / de’ principi, il divin Pietro Aretino” (“za knezove / Ovdje je i bič – Pietro Aretino”, prijevod Danka Angjelinića.). L. Ariosto, *Orlando Furioso*, II. knjiga, ur. G. Paparelli, Rizzoli, Milano, 2006., XLVI. pjevanje, 14, stihovi 3–4, str. 1570. S. Speroni, *Dialogo d’Amore*, cit., str. 513, 535. Za studiju o središnjoj ulozi kurtizane u traktatu, vidi R. Buranello, “Figura meretricis: Tullia d’Aragona in Sperone Speroni’s *Dialogo d’amore*”, u: *The Prostitute in Italian Society, Art and Literature*, ur. R. Lampugnani, *Spunti e Ricerche*, sv. 15, 2000., str. 53–63.

⁷⁹ U izvorniku: “Lo Aretino non ritragge le cose men bene in parole che Tiziano in colori; e ho veduto de’ suoi sonetti fatti da lui d’alcuni ritratti di Tiziano, e non è facile il giudicare se li sonetti son nati dalli ritratti o li ritratti da loro; certo ambidui insieme, cioè il sonetto e il ritratto, sono *cosa perfetta*: questo dà voce al ritratto, quello all’incontro di carne e d’ossa veste il sonetto. E credo che l’essere dipinto da Tiziano e lodato dall’Aretino sia una nuova regenerazione degli uomini, li quali non possono essere di così poco valore da sé che ne’ colori e ne’ versi di questi due non divenghino gentilissime e carissime cose”. Speroni je taj dio kasnije izmijenio te u potpunosti izostavio Aretina. S. Speroni, *Dialogo d’Amore*, cit., str. 548.

⁸⁰ “[...] vaglio più due lor parole senza sesto che quanti detti isquisiti, *dimenando il capo e cadendo tutta di vezzi, stircaccia la reina Tullia*” (*Talanta*, II, 7, 302).

je dopustio da ne nosi ponižavajući veo⁸¹. Tullia je uspjela osnovati salon-akademiju u Firenci, gdje su uglavnom zalazili književnici, no nije postigla željenu slavu, pa čak ni diskretno pjesničko priznanje⁸². Najgora joj je uvreda nanesena u *La tariffa delle puttane di Venegia* u kojem je ismijana što se usudila prozvati se pjesnikinjom, dok su joj stihovi dopuštali samo da opere “pišajući izvor Elikone” (simbol pjesničkog nadahnuća)⁸³.

U *Talanti* je Tullijina izobrazba, kao i mnogih drugih kurtizana, prisutna kao sredstvo za omamljivanje i prevaru muškaraca: “Sappi che le ribalde si danno a grattar lo arpicordo [...] per assassinar meglio altrui, e guai per chi vuole udire come elleno san ben sonare, ben favellare e bene ismusicare” (“Znaj da te bezbožnice predano prebiru po čemalu [...] kako bi bolje uništile druge, a jao onome tko želi čuti kako mogu dobro svirati, govoriti i sve dobro uglazbiti”)⁸⁴.

Obrazovana kurtizana smatra se prijestupnicom ne samo zato što su njezine intelektualne sposobnosti premašivale razinu odobrenu ženama, već i zato što se, vjerovalo da ih zloupotrebljavaju za profit, kao što je vidljivo iz prethodnih primjera. Hineći da posjeduju izvanredne intelektualne sposobnosti, kurtizane su tražile veću zaradu, čime su, indirektno, pljačkale svoje klijente⁸⁵.

2.4. *Meretrix* aretinijanske komedije

Običaj da se kurtizane postavljaju na pozornicu u komedijama šesnaestog stoljeća potječe iz klasične tradicije, a posebno iz dva antitetička prototipa prostitutki koje su predstavili Tit Makcije Plaut i Publije Terencije Afer⁸⁶.

Plaut posvećuje malo prostora slobodnim djevojkama i udanim ženama, a mnogo se više usredotočuje na sluškinje i prostitutke, ističući njihove niske moralne vrijednosti⁸⁷. Rimski komediograf vrtilo svoje radnje oko lika bludnice u čak deset od

⁸¹ Usp. R. Casagrande di Villaviera (ur.), *Le cortigiane veneziane nel Cinquecento*, cit., str. 228.

⁸² Usp. G. Servadio, *Il Rinascimento allo specchio*, cit., str. 175.

⁸³ “Tulia d’Aragona [...] lava pisciando il Fonte d’Helicon”. *La tariffa delle puttane di Venegia*, cit., str. 175–176.

⁸⁴ *Talanta*, II, 2, 297.

⁸⁵ I u ovom slučaju Aretino posebno ponižava dvije rimske kurtizane, Lucreziju Porziju i Tulliju d’Aragona, no njegova je kritika uvijek ograničena i ne dotiče venecijanske kurtizane.

⁸⁶ U rimskim komedijama pojavljuje se izraz “meretrix”, dok je u djelima 16. stoljeća pisanim na narodnom jeziku (volgare) sve do današnjih prijevoda rašireniji izraz kurtizana (“cortigiana”). F. Della Corte, “Personaggi femminili in Plauto”, u: *Dioniso*, 43, 1969., str. 496.

⁸⁷ Vidi G. Chiarini, *Introduzione a Plauto*, Laterza, Roma-Bari, 1991., str. 27, 54; F. Della Corte, “Personaggi femminili in Plauto”, cit., str. 492–493.

dvadeset i jedne komedije koja mu se pripisuje, često prikazujući njezinu najokrutniju stranu⁸⁸. Negativnost kojom Plaut opisuje prostitutke u skladu je s Aretinovima načinom predstavljanja istih, to jest, kao žene spremne na bilo kakvu nepodopštinu kako bi više zaradile.

S druge strane, osobine Terencijeve prostitutke, glavne junakinje u čak pet od šest sačuvanih komedija, u srži su pozitivne. Luciano Perelli smatra da Terencijeve kurtizane imaju drugačiju ulogu zbog autorova izbora da u komediju preslika grčku heteru, koja je uživala povlašteni položaj, a ne rimsku prostitutku na koju se Plaut fokusira. Naime, kurtizane Terencijevih komedija svjesne su svojeg položaja i osjećaju grizodušje što se ne mogu predati samo jednom muškarcu poput časnih žena⁸⁹.

Dio fabule obrađene u komediji *La Talanta* preuzet je iz Terencijeva *Eunuha*⁹⁰. Dok se kurtizana Taida iz *Eunuha* odlučuje žrtvovati kako bi zaštitila djevojku koju želi otkupiti iz ropstva, Talantu zanima samo vlastiti probitak. Aretino je preinačio Taidine plemenite namjere naglašavajući u svom djelu njezine okorjele sebične i profilerske osobine. Stoga, može se ustvrditi da, premda je suštinski preuzeo Terencijevu radnju, Aretino je u liku Talante utkao negativni prikaz Plautove bludnice.

Talanta je jedina Aretinova komedija u kojoj je kurtizana glavni lik koji ujedno nosi naslov komedije i oko kojeg se vrti čitava radnja. Žena iskazuje potrebu da pridobije što više klijenata kako bi osigurala bolju buduću egzistenciju. Druga mogućnost za izlaz iz bijede bio je brak s bogatim udvaračem, stoga, sluškinja savjetuje kurtizani da ozbiljno razmotri namjere najodanijeg klijenta Orfinija. Međutim, Talanta se koleba, zbog svojeg zanata sumnja u tuđe osjećaje. Ona smatra da se muškarac, kao i svi njezini klijenti, može s njom povezati samo sa stajališta spolnog odnosa: "Orfinio ama non me, ma il suo trastullo, e spende non in mio pro, ma in suo piacere" ("Orfinio ne voli mene, nego svoj užitak, i ne troši za mene, već za svoje zadovoljstvo")⁹¹. Talanta iznosi surovu i nemilosrdnu logiku svake prostitutke koja se smije vezati jedino za novac, a ne samo za jednog klijenta kako ne bi pretrpjela teške financijske gubitke.

Vodeći se pretvaranjem svojstvenim za kurtizane, Talanta počinje igrati ulogu kako bi uvjerila Orfinija da ima prednost pred ostalim klijentima. Pokušava mu

⁸⁸ U raznim Plautovim komedijama bludnica igra marginalnu ulogu, među kojima valja istaknuti *Menehmi*, u kojem je kurtizana Erotija ljubavnica glavnog lika koji je obasipa darovima koje je otuđio svojoj ženi. Usp. T. M. Plaut, *Le commedie*, sv. I, ur. G. Augello, UTET, Torino, 1972.; T. M. Plaut, *Le commedie*, sv. II i III, ur. G. Augello, UTET, Torino, 1968. i 1976.

⁸⁹ Usp. L. Perelli, *Il teatro rivoluzionario di Terenzio*, La Nuova Italia, Firenze, 1973., str. 41–42.

⁹⁰ A. P. Terencije, *Eunuchus*, u *Commedie*, ur. O. Bianco, UTET, Torino, 1993. Usp. M. Cottino-Jones, *Introduzione a Pietro Aretino*, cit., str. 110–111.

⁹¹ *Talanta*, I, 1, 278.

nametnuti osjećaj krivnje kada nešto zahtijeva, uključujući i neka tobožnja ustupanja koja je već učinila zbog njega:

[...] ma se mi fusse lecito il rimproverarvi quanti amici ho persi, quanti presenti ho rifiutati, e quanti romori ho avuti per conto vostro, ne verria pietade a i sassi.

([...] ali kad bih vam barem smjela predbaciti koliko sam prijatelja izgubila, koliko darova sam odbila i koliko sam žalbi snosila u vaše ime, čak bi se i kamenje smilovalo)⁹².

Žena tvrdi da se žrtvovala za njega i time navodi klijenta da se osjeća dužnim poklanjati joj nove darove, kako bi nadoknadila pretrpljene gubitke. Talanta hini zahvalnost svom ljubavniku, no odmah nakon toga njezina se hinjena naklonost pretvara u podsmijeh i nasamo sa sluškinjom ismijava njegovu naivnost, pokazujući joj nove dragulje koje je dobila. Poput glumice, kurtizana vješto igra svoju ulogu i izvedbu završava udaljenim naklonom i poziva svoju sluškinju da joj se pridruži u toj hinjenoj gesti poštovanja⁹³.

Talanta pokazuje veliku spretnost u manipuliranju muškim likovima, navodeći Orfinija da joj oprost i opravda sve njezine nedostatke⁹⁴. Slijedom toga, muškarac je ne smatra odgovornom za razne izdaje, već glavnim krivcima smatra njezine posjetitelje koji bi je trebali izbjegavati i prepustiti mu isključivo pravo na taj odnos. Jedan od Talantinih klijenata pokušava ga uvjeriti u besmislenost takvog zahtjeva s obzirom na to da prostitutku nije moguće posjedovati:

Il voler che una cosa pubblica diventi privata, onde non ci abbi a fare altri che voi, è di maggior vanità che non saria la stoltizia di colui che non volesse che il sole spuntasse fuori con più d'un raggio, e che quel poi illuminasse solamente lui.

(Htjeti da javna stvar postane privatna, tako da joj drugi nemaju pristupa, pokazuje veću taštinu od ludosti nekoga tko ne želi da sunce izađe drugima nego samo njemu)⁹⁵.

Osjećajući nepoštovanje, Orfinio se bori za svoju čast, a Talanta koristi priliku i preuzima ulogu žrtve u toj situaciji, dok nasamo još jednom ismijava glupost klijenta.

Na kraju komedije, zbog scenskih događaja izvan njezine kontrole, kurtizana ostaje bez financijske podrške svojih stalnih klijenata i bez dvoje članova posluge.

⁹² *Talanta*, I, 13, 292. Za odnos među kurtizane i njenih klijenata vidi M. Cottino-Jones, *Introduzione a Pietro Aretino*, cit., str. 110–112.

⁹³ *Talanta*, I, 15, 294.

⁹⁴ Kao što ističe Giulio Ferroni, u komediji kurtizana vrši apsolutnu kontrolu nad ostalim likovima. Usp. G. Ferroni, *Le voci dell'istrione. Pietro Aretino e la dissoluzione del teatro*, cit., str. 217–218.

⁹⁵ *Talanta*, II, 12, 306.

Prisiljena tražiti udobniji i praktičniji izvor uzdržavanja, na koncu se odlučuje na brak s Orfinijem kako bi se “u jednom potezu riješila prijezira i grijeha”⁹⁶. Čovjek kojeg je prethodno ismijavala i ponižavala postaje pogodan izbor za kurtizanu. U tom trenutku udvarači priznaju nadmoć muškog sugovornika i više se ne obraćaju kurtizani već samo Orfiniju, obećavajući da više neće vidjeti ženu: “il mio messere e io ti lasciamo ogni ragione che per noi si pretende in Talanta” (“moj gospodar i ja prepuštamo ti svako pravo na Talantu”)⁹⁷. Christopher Cairns smatra da iza lika Talante koja se povlači iz prostitucije, mogla bi stajati kritika skandaloznog braka između rimske kurtizane Angele Greca i grofa Ercolea Rangonea, pripadnika plemićke obitelji iz Modene⁹⁸. Autor se u raznim djelima prisjeća zajednice između kurtizane i Ercolea Rangonea, uključujući i *Dialogo* gdje je opomenuta što se predala jednom muškarcu, a da ništa nije zaradila⁹⁹. Na isti način Talanta riskira da izgubi sve zbog Orfinijeva zahtjeva da bude njezin jedini klijent, a kada to i postane, nakon što drugi odustanu, ženi je potrebno njegovo stalno, a ne više povremeno održavanje. Epilog kao da se poklapa s pojavom veće represije nad prostitucijom upravo u povijesnom razdoblju u kojem je komedija nastala. Već 1539. kurtizanama je bilo zabranjeno odlaziti na misu istovremeno s uglednim ženama, osobito na blagdane¹⁰⁰. Dekreti za sprječavanje nemoralnog ponašanja tijekom godina su porasli, a 1550. godine Vijeće desetorice odlučuje protjerati iz Venecije prostitutke koje su tamo poslovale manje od dvije godine, a ostalima zabranjuje prisustvovati vjerskim obredima¹⁰¹. Za kažnjavanje “zločina protiv morala” poduzimale su se različite mjere koje su ovisile o kazni, kao primjerice javno bičevanje, zatvaranje ili prognanstvo¹⁰². Ako su u Veneciji zastrašujuće odredbe bile uglavnom podnošljive, u Rimu, papinskom

⁹⁶ “È una bella entrata l’uscir in un colpo di biasimo e di peccato, liberandosi dal tuttavia esser obligata ad aprire e a serrar gli occhi a posta d’altri” (*Talanta*, V, 13, 361).

⁹⁷ *Talanta*, V, 24, 369.

⁹⁸ Cairns je smatrao primjerenim u liku Talante potražiti stvarnu kurtizanu jer je autor nadahnuće za svoja djela crpio iz svakodnevnice. Vidi C. Cairns, “Pietro Aretino e la scena: testo, recita e stampa nella preistoria della commedia dell’arte”, u: *Pietro Aretino nel Cinquecentenario della nascita*, cit., str. 969.

⁹⁹ “[...] non ti lasciare metter suso da quelli che ti si sbracano per tenerti a posta loro; e non gli dar fede, sien pur grandi e ricchi quanto fanno: perché la rabbia de lo amore e la smania de la gelosia gli mette suso [...] e questo ti pò giurare *Angela Greca* [...]”. *Dialogo*, prvi dan, str. 274–275.

¹⁰⁰ Usp. C. Marchi, *L’Aretino*, cit., str. 121; A. Barzaghi, *Donne o cortigiane*, cit., str. 22–23.

¹⁰¹ Usp. R. Casagrande di Villaviera (ur.), *Le cortigiane veneziane nel Cinquecento*, cit., str. 103, 127–129; L. Giannetti, *Devianza di Gender nella commedia e nella cultura del Cinquecento italiano*, u: *Acta Histriae*, 15, 2, 2007., str. 400–401.

¹⁰² R. Casagrande di Villaviera (ur.), *Le cortigiane veneziane nel Cinquecento*, cit., str. 90. Represija nad prostitutkama i tobožnjim vješticama tijekom protureformacije vratila je žene u podređeni položaj na snazi prije renesanse. G. Servadio, *Il Rinascimento allo specchio*, cit., str. 25.

gradu, represija je bila još veća. Priličan broj prostitutki protjeran je iz Vječnog grada, a mnogobrojne su opljačkane i ubijene. Naposljetku, ne mogavši ih sve protjerati iz grada, Pio V. odlučio ih je izolirati u posebnu četvrt, u svojevrsni geto, nazvan Ortaccio, kako bi se očuvao moral u najuglednijim dijelovima grada. Kurtizane su se tako morale pokoravati istim pravilima kao i prostitutke, a da nisu mogle računati na blagostanje kojim su se dičile, dok ih je Crkva zastrašivala s namjerom da ih natjera da napuste prostituciju¹⁰³. Zbog promijenjenih uvjeta, kurtizane su donosile drugačije odluke, mnoge su odabrale brak iz koristoljublja. Osim Angele Greca također i Tullia d'Aragona je udajom izbjegla pokoravanje strogim zakonima protiv prostitucije, premda je ovo rješenje ipak nije u potpunosti spasilo loše reputacije zbog njezine bludne prošlosti¹⁰⁴. Stoga, ako je lik Talante zbilja temeljen na nekoj postojećoj kurtizani, tada bi ona mogla predstavljati Tulliju d'Aragona, uzimajući u obzir i napade koje joj autor upućuje u nekoliko djela. Nadalje, za razliku od Angele Greca, Tullia je, kao što je ranije napomenuto, konkretno imenovana (i ponižena) u komediji¹⁰⁵. Međutim, jedina sigurna i nepobitna poveznica jest ona prema kojoj je lik Talante prepravljen prema predlošku Terencijeve bludnice Taide.

2.4.1. Talanta vs Terencijeva Taída

Aretino spominje Terencijeva *Eunuha* u prvom činu komedije *La Talanta*, međutim poriče otuđivanje: “Io che non son Fedria di Taide, se ben paio, perché anche egli non è di Terenzio” (“Ja koji nisam Taidin Fedria, premda se čini da jesam, jer ni on nije Terencijev”)¹⁰⁶. U ovom odlomku toskanski pisac neizravno podsjeća na predložak za svoju dramu i istovremeno optužuje rimskog komediografa za njegovu podložnost grčkim uzorima¹⁰⁷. Terencije je, kao što je potvrđeno u *Prologu* latinskoj komediji, svoju fabulu i lik bludnice utemeljio na Menandrovu *Eunuhu*¹⁰⁸.

¹⁰³ Vidi P. Larivaille, *La vita quotidiana delle cortigiane nell'Italia del Rinascimento*, cit., str. 183, 192–195; E. S. Cohen, “Honor and Gender in the Streets of Early Modern Rome”, u: *Journal of Interdisciplinary History*, XXII, 4, 1992., str. 611.

¹⁰⁴ Godine 1543. Tullia se u Sieni vjenčala s mnogo starijim čovjekom, Silvestrom Guicciardijem. Usp. R. Casagrande di Villaviera (ur.), *Le cortigiane veneziane*, cit., str. 227–228.

¹⁰⁵ Usp. *Talanta*, II, 7, 302.

¹⁰⁶ *Talanta*, I, 14, 293.

¹⁰⁷ G. Ferroni, *Le voci dell'istrione*, cit., str. 220–221.

¹⁰⁸ A. P. Terencije, *Eunuchus*, cit., *Prolog*, str. 423. Usp. F. Della Corte, *Personaggi femminili in Plauto*, cit., str. 494–496.

Aretinova komedija u formi parodije iskrivljuje svoj književni uzor i izjavom “ja koji nisam Taidin Fedria” kojom ponovno potvrđuje odmak od izvora¹⁰⁹. U *Talanti*, Aretino u raznim dijelovima preuzima Terencijev zaplet, ali prikazu kurtizana pristupa na potpuno suprotan način, s obzirom na to da, u navedenim komedijama, žene traže od udvarača da se odvoje od njih na nekoliko dana iz drugačijeg razloga: Taida želi obitelji vratiti sluškinju koju će joj podariti vojnik, dok Talanta brine jedino o vlastitoj zaradi i o obećanju dvoje klijenata koji će joj, darujući joj saracenskog paža¹¹⁰ i ropkinju, podići ugled i prestiž.

Dvije žene suočene su sa sličnim izborom, ali reaguju potpuno drugačije. Nakon što je spriječila svojeg ljubavnika Fedriju da uđe u njezin dom, Taida žali zbog izbora na koji je bila primorana, dok Talanta ostaje ravnodušna. U oba slučaja, dvojica su klijenta uvrijeđena zbog odbijanja: međutim, Orfinijeva reakcija je snažnija jer smatra da je takvo ponašanje blisko onome svih prostitutki, koje ne poznaju ništa osim laži i hinjenja¹¹¹. Kritiku na zlobu kurtizana u aretinijanskoj komediji proširuje jedan od slugu, Pizio, koji prostitutke predstavlja i kao propast obitelji jer da ih nema “žene bi sa svojim muževima ručale, večerale, spavale, među njima ne bi bilo ni razdora, ni svade, ni ljubomore [...]”¹¹². Nakon niza negativnih strana prostitucije, Pizio izričito izjavljuje da je prisiljen prekinuti raspravu koja bi zauzela previše prostora: “de gli omicidi, de le bestemmie, legittima prole del puttanesimo, non favello” (“o ubojstvima, o bogohuljenju, zakonitim potomcima kurvarenja, ne govorim”)¹¹³. Takav prekid u izlaganju nužan je zbog obilja šteta uzrokovanih prostitucijom, jer u suprotnome rasprava bi se pretjerano odužila; daljnje nabranje nije previše relevantno za scenski tempo komedije, već bi bilo i beskorisno ponavljanje, s obzirom na to da ih je pisac prethodno temeljito analizirao u *Sei giornate*. No, dvije komedije ne razlikuju se samo po prikazu kurtizana, nego i po pozornosti, a time i prostoru koji im je posvećen. Dok se Taida pojavljuje tek u drugom prizoru prvog čina, Talanta dobiva glavnu ulogu već od prve replike u komediji i aktivno sudjeluje u velikom broju prizora, očito većem od onih u kojima se pojavljuje *Eunuho*va bludnica: u prvom činu Talanta je prisutna u pet prizora, Taida samo u jednom. Učestalost kojom sudjeluju u dijalozima opet je drugačija: sedamdeset sedam replika u Aretinovoj

¹⁰⁹ *Talanta* I, 14, 293.

¹¹⁰ Kurtizane su smatrale dopadljivim imati Maura za paža jer je zahvaljujući tamnom tenu isticao njihovu blijedu put. O tome vidi G. Servadio, *Il Rinascimento allo specchio*, cit., str. 103.

¹¹¹ “Va’ e fiditi di meritrici tu, va’ e credi a le loro apparenze, e mentre con un sospiro finto tutte languide e tutte tenere ti getton le braccia al collo, tienle per tue, peroché il bascio che la loro fraude in cotal atto ti stampa in bocca, ne fa fede” (*Talanta*, I, 7, 284).

¹¹² PIZIO: Oh, come saria bello il mondo se ‘l meschino non fusse soggetto a la ingordigia e a la malvagità de le cortigiane [...] Se le taccagne non fussero [...] *le mogliere avriano i loro mariti a desinare, a cena e a dormire, onde tra loro non saria rancore, né rissa, né gelosia* e senza mai sentirsi torcere un pelo, le veste e le gioie non gli uscivano mai dai forzieri, se non quando se ne volessero ornare” (*Talanta*, I, 11, 289). Vidi G. Ferroni, *Le voci dell’istrione*, cit., str. 243.

¹¹³ *Talanta*, I, 12, 289.

komediji i samo dvadeset dvije u Terencijevoj¹¹⁴. U drugom činu Talantina prisutnost svodi se na samo tri prizora, s ukupno dvadeset i četiri intervencije¹¹⁵, dok je Taida potpuno odsutna. U trećem činu dominantna pozicija Aretinove kurtizane ponovno raste i prisutna je u sedam prizora, s trideset i četiri replike, dok se Taida pojavljuje samo jednom u prizoru¹¹⁶. Unatoč tomu što nosi temeljnu funkciju u komediji, Talanta nestaje pred kraj trećeg čina, bez logičnog objašnjenja. Ekscentrična kurtizana mora ostaviti prostora za razrješenje ostalih zapleta koji se odvijaju u komediji, da bi se pojavila samo jednom u sedmom prizoru četvrtog čina, u kojem u jedanaest replika oplakuje nestanak svojih darova¹¹⁷. Četvrti čin je, dakle, jedini u kojem se Taida pojavljuje na pozornici češće nego Talanta. Naime, Terencijeva prostitutka pojavljuje se ovdje u dva prizora s dvostruko više replika, dvadeset i dvije. Odsutnost Talante je opravdana složenošću Aretinova komada, usredotočenog na druga tri para ljubavnika, od kojih dva uključuju paža i robinju koje su kurtizani darovali njezini najvjerniji klijenti¹¹⁸. Dakle, Talantina priča je zanemarena zbog golemog broja zapleta koji supostoje u predstavi, a ne zato jer je žena izgubila na važnosti. Kad se kurtizana ponovno pojavi u trinaestom prizoru petog čina, Aretino je prikazuje zbunjenom novim događajima. Naime, kada joj poznanik pripovijeda o otkriću stvarnog identiteta dvoje slugu koje je držala kod kuće, kurtizana kaže: “ne razumijem vas” (“non la intendo”). Ne čudi što kurtizana ne može pratiti razvoj situacije jer je radnja skroz zamršena. U ovom dijelu Aretino se odmiče od Terencijeve fabule i ponavlja temu prerusavanja biseksualnih blizanaca po uzoru na *Calandriju* (1521.) Bernarda Dovizija da Bibbiene¹¹⁹. Tako saznajemo da su Saracen i robinja koji su darovani kurtizani zapravo blizanci koji su se, međutim, pretvarali da su suprotnog spola, a uz to jedno od njih dvoje obojilo je kožu kako bi imalo tamniji ten¹²⁰. Preinaka spola i transvestizam blizanaca nisu potkrijepljeni preciznom motivacijom koja bi opravdala taj izbor čime radnja postaje još subverzivnija u odnosu na klasičnu izvornu temu¹²¹. Zamjena osoba zbog prisutnosti blizanaca na pozornici vrlo je česta u

¹¹⁴ *Talanta*, I, 1, 8, 13, 14, 15, str. 277–278, 285–286, 290–294; *Eunuchus*, I, 2, str. 427.

¹¹⁵ *Talanta*, II, 8, 14, 15, str. 302, 307–309.

¹¹⁶ *Talanta* III, 6, 7, 13, 15–17, 24, str. 316–317, 323–326, 332; *Eunuchus*, III, 2, str. 467–471.

¹¹⁷ *Talanta*, IV, 7, 338. *Eunuchus*, IV, 6, 7, str. 499–509.

¹¹⁸ Usp. G. Ferroni, *Le voci dell'istrione*, cit., str. 222–223.

¹¹⁹ B. Dovizi (Bibbiena), *La Calandria*, u: *Commedie del Cinquecento*, sv. I, ur. I. Sanesi, Laterza, Bari, 1912.

¹²⁰ “Un miracolo mi è paruto, poi che la polvere mescolata con l’acqua in due lavatine ha fatto rimaner di neve il moro [...] il garzoncello che ci credevamo che fusse la schiava, è generis femininibus et non masculinorum, arum” (*Tal.*, V, 14-15, 362-363).

¹²¹ S druge strane, u *Calandriji* je poznato da se Santilla mora prerusiti najprije kako bi se spasila od Turaka, a zatim jer je posvojena kao muškarac, dok njezin blizanac Lidio odijeva žensku odjeću kako bi se susretao s voljenom ženom kako njezin muž ne bi nešto posumnjao. Usp. G. Ferroni, *Il testo e la scena. Saggi sul teatro del Cinquecento*, Bulzoni, Roma, 1980., str. 59–63,

komedijama šesnaestog stoljeća koje se temelje na Plautovoj komediji *Menecmi*, u kojoj se dva identična brata susreću u istom gradu, stvarajući kaos među likovima¹²². Dok su drugi autori cijelu komediju vrtjeli oko blizanaca, Aretino preuzima temu i spaja je s nekoliko priča koje se isprepliću u istom komadu, pokazujući da je sposoban razviti vrlo zamršene zaplete u samo nekoliko scena.

Što se tiče Talantine reakcije, valja naglasiti da, slušajući slugine riječi koji se grči da joj priopći više detalja, kurtizana ostaje u tolikoj nevjerici da je uvjerenjena kako je čovjek očito pijan. Samo je opijenost mogla opravdati tako zbunjujuće pripovijedanje kakvo je upravo slušala. Čak i nakon što se uvjerila da je priča vjerodostojna, kurtizana i dalje nailazi na poteškoće u shvaćanju promjena koje su se dogodile, što se vidi iz izraza “ne znam kako ću izaći na kraj” (“non so venirne a capo”)¹²³. Giulio Ferroni smatra da je kurtizanina nesposobnost da razumije i kontrolira kraj predstave znak pretjeranog “rašćlanjivanja” fabule u usporedbi s rimskom komedijom¹²⁴. Aretino, naime, iskrivljuje i zapliće Terencijev obrazac u kojem se pojavljuje samo jedan par mladih ljubavnika, utrostručivši ga u svojoj komediji. Osim toga, priča je zamršena i zbog povećeg broja bludničnih udvarača; dok Taida ima samo dva klijenta, oko Talante se vrti čak četiri muškarca. Ove izmjene još jednom jasno ukazuju na to koliko toskanski komediograf pazi da ne “pokrada”¹²⁵ tuđa djela, već deklariranjem vlastitog izvora i iskrivljavanjem radnje kritizira neoriginalnost suvremenih komediografa.

Odluka da se lik koji je u početnim činovima imao “redateljsku funkciju”¹²⁶, dovede do osjećaja nemoći može se motivirati namjerom da se Terencijev zaplet dovede do subverzivnog obrata, koji je trebao biti evidentan i publici.

Taj se “preokret” prije svega može odraziti na liku Talante koja iz aktivne pozicije u različitim dijalogima, prelazi, osobito u posljednja dva čina, u ulogu “šutnje”¹²⁷. Dok se ostali likovi vesele otkriću pravog identiteta Saracena i ropkinje, koji su se konačno

85–98; W. Schleiner, “Male Cross-Dressing and Transvestitism in Renaissance romances”, u: *The Sixteenth Century Journal*, 19, 4, 1988., str. 610.

¹²² T. M. Plaut, *I due Menecmi*, ur. C. Carena, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1983. Za zamjenu blizanaca u Aretinovoj komediji vidi R. Matković – M. Damiani, “La riscrittura del doppio plautino. La messinscena dell’identità perduta nella commedia aretiniana”, u: *Tabula*, 11, 2013., str. 173-179.

¹²³ *Talanta*, V, 14, 362.

¹²⁴ G. Ferroni, *Le voci dell’istrione*, cit., str. 221.

¹²⁵ Otvorenu polemiku protiv oponašatelja nalazimo u *Letterama* gdje ih autor naziva “kradljivcima” s obzirom na to da su preuzimali radnju ili čitave odlomke iz drugih djela, predstavljajući se kao autori istih. Termin koji se još pojavljuje u djelu je “furare” (tj. ukrasti). P. Aretino, *Lettere. Libro Primo*, cit., 156. pismo, 25. lipnja 1537., str. 324–325.

¹²⁶ G. Ferroni, *Le voci dell’istrione*, cit., str. 223.

¹²⁷ M. Cottino-Jones, *Introduzione a Pietro Aretino*, cit., str. 113.

sjedinili s obitelji, Talanta se samo prisjeća da je zbog novih događaja izgubila dvoje slugu¹²⁸. Njezina su zapažanja gotovo u potpunosti zanemarena, a njezino sudjelovanje svedeno na poneki letimičan komentar o velikodušnosti likova koji joj naposljetku nude skromnu naknadu za pretrpljeni gubitak¹²⁹.

U petom činu, usprkos tome što se kurtizana čini neupućenom u nove događaje, valja primijetiti njezinu prisutnost u čak četiri prizora, s ukupno dvadeset i četiri replike. Za razliku od Taide koja napušta radnju u drugom prizoru petog čina, Talanta se pojavljuje, premda sporadično, sve do završetka predstave¹³⁰.

Promotrimo li razvoj događaja u cjelini, možemo zaključiti da Talanta, usprkos tomu što se ne pojavljuje na pozornici, i dalje djeluje kao pokretač radnje. Nije slučajno da saracenski paž i robinja koje je primila na dar od svojih klijenata čine drugi dio priče.

Iz ove analize i usporedbe dvaju djela primjećuje se koliko je Aretino više pozornosti usmjerio na ženski lik, u tolikoj mjeri da se ne može površno ustvrditi da je njegova bludnica jednostavno preuzeta iz klasičnog predloška. Ravnodušna i nesebična Terencijeva kurtizana nije mogla poslužiti kao kritika suvremenog društva koja se zrcali u Talantinoj koristoljubivoj i profilerskoj osobnosti. Uzmemo li u obzir mjesto radnje komedije, Talantu možemo definirati kao predstavnicu korupcije i simbol aretinijanske kritike usmjerene na osudu poroka i oportunizma koji su vladali Rimom.

¹²⁸ “E tristo per Talanta [...] per gli schiavi, che ion on riavrò più” (*Talanta*, V, 16, 363).

¹²⁹ TINCA: Peroché sarà di nostra fama, credito e reputazione, voglio che Talanta abbia indietro quel tanto che il putto e la putta ci costò [...]

TALANTA: Non si poteva aspettar altro da un personaggio tale (*Talanta*, V, 24, 369).

¹³⁰ *Talanta*, V, 13, 14, 16, 24, str. 361-364, 369; *Eunuchus*, V, 1, 2, str. 511-519.

3. SVODNICA I NJEZINA METAMORFOZA U VJEŠTICU

3.1. Uloga svodnice

Lik svodnice postiže velik uspjeh u renesansnim kazališnim djelima¹, a komedija koja se najviše fokusira upravo na ovaj lik je *La Lena* (1535.) Ludovica Ariosta². Svodnica Lena, čije ime nosi naslov djela, fizički nije previše prisutna na sceni, ali njezinu središnju ulogu diktira činjenica da je ona uporišna točka svih događaja. Njezina funkcija usporediva je s Talantinom koja, kao što je rečeno, igra sličnu ulogu u istoimenoj komediji te neizravno postaje svodnicom svojim mladim slugama i naposljetku dobiva naknadu za njihovo oslobađanje. Lena je prisiljena na podvođenje uglavnom zbog vlastitih financijskih poteškoća, koje je prvo tjeraju na prostituciju, a zatim da se okuša u ulozi svodnice³.

Pietro Aretino, upravo poput Ariosta, svodništvo povezuje s niskim društvenim položajem žena kao što proizlazi iz Aluiginih riječi koja u *Cortigiani* izjavljuje da je u mladosti bila primorana na prostituciju kako bi se uzdržavala, dok je kasnije zbog tjelesnog propadanja bila prisiljena posredovati u ljubavnim susretima i time kvariti poštene mlade djevojke. Takav spoj prostitucije i svodništva posebno je naglašen trećeg dana *Dialoga*, kada im se pripisuje isto podrijetlo: “madonna Lussuria gli è madre, e

¹ U klasičnoj komediji lik svodnice nije uživao istu slavu. Plaut u svoja djela ubacuje mnoge svodnike koji kontroliraju prostitutke, no ženski ekvivalent, nazvan *leaena*, pojavljuje se samo u djelima *Asinaria* i *Cistellaria* u kojima svodnice traže naknadu za djevojke koje drže kod kuće. G. Chiarini, *Introduzione a Plauto*, cit., str. 54.

² L. Ariosto, *La Lena*, u: *La letteratura italiana, Storia e testi, Opere minori*, sv. 20, ur. C. Segre, Riccardo Ricciardi, Milano-Napoli, 1954. Vidi P. Larivaille, “*L’Ariosto da La Cassaria a La Lena. Per un’analisi narratologica della trama comica*”, u: *La semiotica e il doppio teatrale*, ur. G. Ferroni, Linguori, Napoli, 1984., str. 126.

³ Muž je taj koji tjera ženu da nudi svoje seksualne usluge stanodavcu u zamjeni za najam stana, kao što proizlazi iz nekoliko scena trećeg čina: “non è già usanza che [le mogli] si vendano, / Ma darle ad uso par che pur si toleri” (*Lena*, III, 2, 374). Zbog ponižavajućeg tretmana kojem je podvrgnuta, i zbog svih dodatnih usluga za koje nije plaćena, Lena odlučuje organizirati spojeve za kćer stanodavca ne samo zbog novca nego i iz osvete: “d’esser pagata mi delibero / Per ogni via, sia lecita o non lecita” (II, 2, 368). Usp. R. Alonge, “La riscoperta rinascimentale del teatro”, u: *Storia del teatro moderno e contemporaneo. La nascita del teatro moderno Cinquecento-Seicento*, Einaudi, Torino, 2000., str. 72, 76.

messer Bordello padre” (“gospa Požuda im je majka, a gospon Bordel otac”)⁴. Prirodan slijed prostituciji stoga je podvođenje, nije slučajno da se o tome govori posljednjeg dana traktata, kao zaključak raspravi o prostituciji⁵.

Svodnica u *Dialogu* nosi ulogu posrednice između prostitutki i klijenata, udanih žena i ljubavnika, ali podvodi i neudane: “a colui mena una cortigiana, a costui una vedova, a questo una maritata e a quello una donzella” (“onome dovodi kurtizanu, ovome udovicu, ovome udatu ženu, a onomu djevojku”)⁶. Istovjetnu ulogu preuzima svodnica Raffaella u *Dialogo de la bella creanza delle donne* (1539.) Alessandra Piccolominija. Potonja svodnica potiče udane žene da prevare svoje muževe koji su ih zanemarili, smatrajući svojom misijom “savjetovati mlade djevojke” kako se jednog dana ne bi pokajale: “se non si piglia qualche piacer modestamente, quando altri è giovane, si viene in tal disperazione in vecchiezza” (“ne uživa li se u mladosti makar skromno, u starosti se očajava”)⁷. Istu nit vodilju pronalazimo u *Cortigiani*, u riječima svodnice Aluigie koja kaže: “mi son data a consigliar le giovani acciò che non sien sì pazze, che vogliano che la vecchiezza rimproveri a la carne” (“savještovala sam mlade žene da ne budu lude, ako žele da starost prekorava putenost”)⁸. Aluigia tako uvjerava pekarovu suprugu da ode u krevet s dvorjaninom u nakani da oponaša njegovu voljenu plemenitu ženu. Kada muškarac otkriva prevaru, svodnica se ne kaje, već pokušava muškarca uvjeriti da će mu, u budućnosti, pronaći drugi, pogodniji ljubavni susret⁹.

Domišljatost kojom svodnica navodi žene na prevaru prikazana je i u *Prologu* djela *Marescalco* u kojem glumac, koji predstavlja komediju, preuzima ulogu svodnice koja mora uvjeriti ženu da prevari supruga. Kako bi ostvario svoj cilj, glumac objašnjava da bi se, u ulozi svodnice, pojavio na ženinom pragu bos i u dronjcima kako bi mu se ona sažalila. Stekavši njezino povjerenje, hvalio bi njezinu ljepotu, smatrajući je potraćenom pored muža koji je ne zna cijeniti. Odmah zatim, kako bi je naveo na prevaru, otkrio bi joj da njezina ljepota nije prošla nezapaženo u očima ludo zaljubljenog mladića:

⁴ U idućem odlomku njihovo se “srodstvo” ističe smatrajući da je svodništvo “kći kurve”: “io credo che la ruffianaria sia figliuola de la puttanaria, o vero che la puttanaria sia uscita del ventre a la ruffianaria”. *Dialogo*, treći dan, str. 356.

⁵ Svodnica je prostitutkama često dovodila klijente, a svojim snažnim utjecajem mogla im je povisiti prihode. Usp. P. Larivaille, *La vita quotidiana delle cortigiane nell'Italia del Rinascimento*, cit., str. 166.

⁶ *Dialogo*, treći dan, str. 366. Slobodan prijevod autorice teksta, ovdje i u nastavku (ako nije drugačije navedeno).

⁷ Kad svodnica otkriva Margheriti tko se zanima za nju, ona se pristaje prepustiti ljubavniku iza suprugovih leđa. A. Piccolomini, *Dialogo de la bella creanza delle donne*, u: *Trattati del Cinquecento sulla donna*, ur. G. Zonta, Laterza, Bari, 1913., str. 10, 63–65.

⁸ *Cortigiana*, III, 6, 132.

⁹ “Signore, perché sete sì gentil cosetta, voglio darvi altro che Livia [...]” (Gospodine, budući da ste tako milo stvorenje, dat ću vam bolju od Livije [...]). *Cortigiana*, V, 25, 178.

Se io fossi una roffiana [...] le entrerei ne le sue bellezze, ché tutte gongolano ne lo udire lodare i loro begli occhi, le loro belle mani e la lor gentil aria [...] tosto che io l'avessi vinta con le arme de le sue lodi, sospirando le direi: la vostra grazia ha mal concio il più leggiadro giovane, il più vago e il più ricco di questa città [...].

(Da sam ja svodnica [...] hvalio bih njezinu ljepotu, jer sve se ponose slušajući o svojim lijepim očima, rukama i izgledu [...] nakon što bih ju brzo pridobio pohvalama, s uzdahom bih rekao: vaša je ljupkost pogodila najdražesnijeg, najbogatijeg mladića u gradu [...])¹⁰.

Poistovjetivši se sa svodnicom, navedeni glumac svoju obmanu ne opravdava financijskim poteškoćama, kao u slučaju Aluigie i ostalih svodnica, već se jednostavno prikazuje njegova najbezočnija i najsebičnija strana.

Dok se u drugim komedijama, poput Bibbienove *Calandrije*, žene obično prerusavaju, veličajući prednosti koje bi mogle steći kao muškarci¹¹, u ovom *Prologu* događa se suprotno, odnosno muškarac se pretvara da pripada suprotnom spolu, pokazujući se daleko bezosjećajnijim i okrutnijim od uloga koje inače pokrivaju ženski likovi. Međutim, Aretinov prikaz ne ograničava se na ponovno preuzimanje klasične uloge svodnice, već poprima sva obilježja vještice.

3.2. Tamna strana magije

U renesansnim komedijama magija se često pojavljuje kao “sredstvo za ismijavanje budala i neukih” i služi za smišljanje prijevara i obmana, što proizlazi iz lika negromanta¹². Ariostova komedija *Il Negromante*¹³ u potpunosti se vrti oko ovog mističnog i pokvarenog lika, u kojoj se glavni junak, Iachelino, pretvara da je vješt mađioničar kako bi prevario mnoge naivčine:

Sarebbe lungo a contar quanti nobili,
quanti plebei, quante donne, quanti uomini,
ha giuntati [ingannati] e rubati, quante povere

¹⁰ Marescalco, *Prolog*, str. 24.

¹¹ Santilla u muškoj odjeći hvali slobodu koja pripada muškarcima: “Assai è manifesto quanto sia miglior la fortuna degli uomini che quella delle donne” (“Sasvim je očito kako muškarci imaju veću sreću od žena”). B. Dovizi (Bibbiena), *La Calandria*, cit., II, 1, str. 25.

¹² A. Greco, *L'istituzione del teatro comico nel Rinascimento*, Liguori, Napoli, 1976., str. 285.

¹³ Komedija *Il Negromante*, započeta je 1509. godine, dovršena 1520., a kasnije ponovo prepravljena. Vidi G. Coluccia, *L'Esperienza Teatrale di Ludovico Ariosto*, Manni, Lecce, 2001., str. 164.

case ha disfatte, quante d'adulterii

contaminate [...].

(Dugo bi trajalo kad bih nabrojao koliko je plemića, / koliko plebejaca, koliko žena, koliko muškaraca, / prevario i pokrao, koliko jadnih / kuća razorio, kolike je preljubom / uprljao)¹⁴.

Ariosto se svijetom čarolije ponajviše koristi u *Bijesnom Orlando*, u kojem se ključni prevrati događaju zbog nadrealnih pojava¹⁵. U Aretinovim komedijama prisutno je nekoliko dodirnih točaka s magijom iz *Bijesnoga Orlando*, također kao odavanje počasti Ariostu koji je, kao što je ranije napomenuto, citirao Pietra Aretina u svojem spjevu. Kada u komediji *Lo Ipocrito* (1542.) stanoviti lik Brizio susreće svojeg dvojnika (blizanca), događaj uspoređuje “s čarobnim vrtom iz Orlando”¹⁶. S druge strane, u *Marescalcu* spjev se smatra toliko prijestupničkim da bi mogao loše utjecati na žene upravo zbog prisutnosti previše magičnih elemenata: “l'altr'iere due donzelle leggendo il Furioso là dove Ruggiero ebbe la posta de la fata Alcina [...].” (“prekjučer su dvije djeve čitale Bijesnoga Orlando, prizor u kojem je vila Alcina začarala Ruggiera [...].”) ¹⁷. Navedena scena odnosi se na sedmo pjevanje u kojem Alcina čarolijom zavodi

¹⁴ L. Ariosto, *Il Negromante*, u: *La letteratura italiana, Storia e testi, Opere minori*, cit., II, 1, 439. Unatoč tomu što je negromant glavni junak komedije, nakon trećeg čina se više ne pojavljuje na sceni. Vidi G. Ferroni, *Ariosto*, Salerno Editrice, Roma, 2008., str. 71.

¹⁵ Vidi A. Guidotti, *Il modello e la trasgressione: commedie del primo '500*, Bulzoni, Roma, 1983., str. 39–40; A. Vallone, “Pomponazzi, Ariosto e la magia”, u: *Italica. Journal of the American Association of Teachers of Italian*, 26, 3, Sep., 1949., str. 202.

¹⁶ “Son tutto sottosopra, pensando a la manifattura di questi scambia-persone [...] Se non che io sono in buon senno, direi che questo non fusse Milano, ma il giardino de gli incanti d'Orlando [...] Sto a vedere se la presunzione sua vorrà essere me”. P. Aretino, *Lo Ipocrito*, u: *Tutto il teatro*, cit., IV, 10, 241. Za detaljniju analizu motiva dvojnika vidi M. Čale i L. Čale Feldman, *U kanonu. Studije o dvojništvu*, Disput, Zagreb, 2008., str. 9–12 i *passim*.

¹⁷ *Marescalco*, V, 2, 72. Vežano za djela koja su mogla loše utjecati na žene, smatralo se da je potrebno izbjegavati i Boccacciov *Decameron* kao što proizlazi iz traktata *Dialogo della institutione delle donne* (1545.) Lodovica Dolcea. Takva tumačenja o mogućim štetnostima književnosti nisu strana ni u kasnijim stoljećima. Morana Čale, proučavajući djela Niccoloa Tommasea nailazi na sličan motiv, ističući kako autor naglašava da “krhke umove treba odgajati da bi se čuvali od kvarenja, ponajprije od kvarenja čitanjem knjiga” jer određeni tekstovi skrivaju “potencijalnu opasnost” da kvare “čitatelj(ic)e”. L. Dolce, *Dialogo della institutione delle donne*, Gabriele Giolito de' Ferrari, Venezia 1560, str. 19. M. Čale, “Odgoj čitateljice”, u: M. Čale i L. Čale Feldman, *U kanonu. Studije o dvojništvu*, cit., str. 121–122. Usp. M. Sonnet, “L'educazione di una giovane”, u: *Storia delle donne in Occidente. Dal Rinascimento all'età moderna*, cit., str. 151.

Ruggera¹⁸. Njezine su vještine mnogo naprednije jer je kadra pretvoriti svoje bivše ljubavnike u “zvijer ili izvor, kamen ili drvo”¹⁹. Čini se da je i negromant autora iz Ferrare kadar mijenjati izgled ljudi: “De le donne e de gli uomini sa trasformar, sempre che vuole, in varii animali e volatili e quadrupedi” (“zna pretvarati žene i muškarce, kako mu se prohtje, u razne životinje i ptice i četveronošce”)²⁰. Kao što će se vidjeti u nastavku, slične se vještine pripisuju i aretinijanskoj vještici, koja se zna pretvarati u različite životinje: “si trasformava in gatta, in topo, in cane [...]” (“pretvarala bi se u mačku, miša, psa [...]”)²¹. Stara vještica koja stupa na renesansnu scenu može se stoga smatrati evolucijom lika negromanta. Glavna razlika među njima naročito je poistovjećivanje negromanta s magijom, za koju se suštinski smatra nositeljicom pozitivnih učinaka, dok se vještičarenje pojavljuje kao puki sinonim za smrt i uništenje.

Prvi traktat o vještičarenju s uputama kako prepoznati vještice i koji je zacijelo utjecao na njihov prikaz u književnosti bio je *Malleus maleficarum*²² Heinricha Krämera i Jacoba Sprengera. Godine 1484. dvojica njemačkih inkvizitora uspjela su od pape Inocenta VIII. dobiti papinsku bulu *Summis desiderantes affectibus* kojom je ovlastio njihovu misiju pronalaska zla i njegova uzroka²³. *Malleus* prepoznaje “sklonost žena” crnoj magiji, podupirući mizoginu sliku vještice drevne i srednjovjekovne kulture²⁴. Stereotip da je “svaka žena potencijalna vještica” kasnije se dodatno razvijao postavši,

¹⁸ “Per incanto Alcina gli lo lava / d’ogni antica amorosa sua ferita; / e di sé sola e del suo amor lo grava” (“Čaranja upliv Alcinin ubio / Staru mu ljubav i ljubit je presta; / Alcinin lik mu srce pridobio”, iz prijevoda Danka Angjelinovića). L. Ariosto, *Orlando Furioso*, cit., VII, 13, stihovi 3–5, str. 245.

¹⁹ U izvorniku: “O tu che sei per non usata via, / signor venuto all’isola fatale [...] avrai Alcina [...] ma certo sii di giunger tosto al passo / d’entrar o in fiera o in fonte o in legno o in sasso”. L. Ariosto, *Orlando Furioso*, cit., VI, 52, stihovi 1–2, 5, 7–8, str. 230.

²⁰ *Negromante*, I, 3, 432. Osim moći pretvaranja ljudi u životinje, pojedini negromanti iz renesansnih komedija također su kadri mijenjati ljudima spol kao u Bibbienovoj *Calandriji* (*Calandria* IV, 2, 63–64).

²¹ *Cortigiana*, 1525., II, 6, 94.

²² *Malleus maleficarum* tiskan je prvi put u Strasbourgu 1486., a od 1487. do 1520. doživio je četrnaest izdanja, što svjedoči o značajnoj nakladi rasprave. Vidi M. L. King, *Women of the Renaissance*, The University of Chicago Press, Chicago, 1991., str. 150.

²³ Usp. A. Verdiglione, “Introduzione”, u: H. Institor (Krämer) – J. Sprenger, *Il martello delle streghe. La sessualità femminile nel transfert degli inquisitori*, Spirali, Milano, 2003., str. 9.

²⁴ B. P. Levack, *La caccia alle streghe in Europa agli inizi dell’età moderna*, Laterza, Roma-Bari, 1999., str. 59–60; E. Gallo, *Il marchio della strega. Malleus Maleficarum, il manuale dell’Inquisizione sulla caccia alle streghe e le sue applicazioni*, Piemme, Casale Monferrato, 2005., str. 25–28.

osobito u šesnaestom stoljeću, žarištem istinske opsesije²⁵. Lov na vještice bio je ponukan krizom kršćanstva koja se pogoršala nakon reformacije²⁶. Katastrofe, bolesti, smrti i ratovi dodatno su potpirili nepovjerenje ljudi prema vjeri, iz ovakvog društvenog stanja proizašla je potreba da se pronade krivac, “žrtveno janje”²⁷. Idealan kandidat na koga svaliti opće nezadovoljstvo postala je vještica, koju se promatralo kao svojevrsnog antikrista, čija su čuda umjesto uskrsnuća donosila smrt, bolest, a nipošto ozdravljenje²⁸. Kako bi dokazali povezanost zla i ženskog lika, progonitelji su se oslanjali na tekstove Staroga zavjeta, a posebno na sotonsko iskušenje Eve. S obzirom na to da je prva žena spremno prihvatila savjete nečastivoga, vjerovalo se da je đavao i kasnije obmanjivao žene kako bi udovoljavale njegovim željama. Stoga se vještice smatralo pravim “oruđem” u službi đavla²⁹. Glavne osumnjičnice postale su starije žene: za njih se sumnjalo da su čarobnjaštvom nadoknađivale krhkost i slabost svojih tijela³⁰. No, kao što će se kasnije uspostaviti, nisu bile progone same starije žene, već i one atraktivne, a nadasve prostitutke; optuživalo ih se da se služe crnom magijom kako bi postale poželjnima i tako privukle što više klijenata.

3.3. Različita naličja aretinijanske vještice

Aretino u svoje komedije uvodi vještice, koje su često ostali likovi smatrali takvima te ih okrivljavali za svaki događaj ili neobičnost koja se pojavljuje u komediji. U *Filosofu* se neobično ponašanje lika Plataristotela opravdava uvjerenjem da je začaran, što proizlazi iz pitanja koja mu se postavljaju: “chi v’ha stregato? Con qual *femina* mangiaste iersera?” (“tko vas je začarao? S kojom ženom jučer večeraste?”)³¹. Ovaj napad odaje da se sva

²⁵ J. Sallmann, “Strega”, u: G. Duby – M. Perrot, *Storia delle donne in Occidente. Dal Rinascimento all’età moderna*, cit., str. 455, 457.

²⁶ *Ibid.*, str. 469.

²⁷ R. Girard, *Il capro espiatorio*, Adelphi, Milano, 1987., str. 70.

²⁸ Usp. E. Battisti, *L’antirinascimento*, Feltrinelli, Milano, 1962., str. 149.

²⁹ P. Lombardi, *Streghe, spettri e lupi mannari. L’“arte maledetta” in Europa tra Cinquecento e Seicento*, UTET, Torino, 2008., str. XIX; G. Bonomo, *Caccia alle streghe. La credenza nelle streghe dal sec. XIII al XIX con particolare riferimento all’Italia*, Palumbo, Palermo, 1985., str. 203–304.

³⁰ O tome vidi B. P. Levack, *La caccia alle streghe in Europa agli inizi dell’età moderna*, cit., str. 150–154; J. Sallmann, “Strega”, cit., str. 461. Osim što su bile mnogo krhkije od muškaraca, žene nisu imale njihove financijske i političke povlastice, stoga su bile dvostruko ranjivije. Girard smatra da su pogotovo starije osobe bile omiljene žrtve zlostavljača. Usp. M. E. Wiesner, *Women and Gender in Early Modern Europe*, Cambridge University Press, New York, 2000., str. 270; R. Girard, *Il capro espiatorio*, cit., str. 36–39.

³¹ *Filosofo*, II, 8, 430. Moj kurziv ovdje i u nastavku teksta.

krivnja odmah svalila na žene pa se, iz straha od optužbe, supruga navodno začaranog javno branila izjavom: “non mi pasco di strologarie” (“ne hranim se čaranjem”)³².

Mistična i jeziva figura vještice često se poistovjećuje sa starijom svodnicom, što je očigledno u primjeru lika Gemme u *Ipocritu*, koju uznemiravaju reakcije ljudi u njezinoj prisutnosti. Njezinu ozloglašenost posebno oslikava strah koji izaziva u djeci zastrašenoj glasinama koje o njoj kruže te u ženama koje je izbjegavaju kako ih ne bi smatrali vješticama jer su viđene u njezinom društvu³³. Iz ovog razmatranja očigledno je da ostali ljudi stvaraju predrasude da su određene žene vještice, u tolikoj mjeri da sluga u susretu s Gemmom izričito uzvikuje: “ma che strega veggo io” (“kakve li vještice vidim ja”)³⁴.

U drugom činu komedije stranac se neočekivano obraća svodnici za neki posao, ali se ubrzo predomišlja i žena razlog njegovog odlaska pripisuje glasinama: “mi accorgo ch'io spavento le parole ch'altri comincia a dirmi” (“shvaćam da izazivam strah čak i riječima koje drugi izgovaraju”)³⁵. No, Gemma nije ni po čemu neobična, već u nekoliko navrata otkriva da je zabrinuta za svoju financijsku situaciju pa se, ostavši bez prihoda, nada da će barem imati priliku obučavati mlade djevojke za obavljanje jednostavnih ženskih poslova:

Dieci bamboline mi bastano, a le quali insegnarò la Santa Croce; fatimi bene imparare a dire i proverbi, a infilare gli aghi, a contare il pane che va al forno [...] a rivestire i guanciali, a piegare i fazzoletti, e simili altre bagatelluzze.

(Dovoljno je deset lutkica, naučit ću ih kako se prekriziti; govoriti poslovice, povući konac u igle, brojiti kruh koji ide u pećnicu [...] pokrivati jastuke, savijati rupčice i slične druge sitnice)³⁶.

Međutim, kao što je već spomenuto, ženski likovi iz *Filosofo* i Gemma iz *Ipocrita* nipošto nisu povezani s magijom, dok se u *Marescalcu* pojavljuje navodno čarobnjaštvo

³² *Filosofo*, III, 2, 401. Osim termina “strologarie” u tekstu se pojavljuju i izrazi vezani za pojave koje se definiraju “stregaria di maliamento” (III, 9, 405) i “strologamenti” (IV, 2, 413).

³³ “[...] dove passo, i cani abbaiano, le oche gridano, le galline schiamazzano, i putti piangono e le donne fuggono” (*Ipocrito*, I, 7, 194).

³⁴ *Ipocrito*, I, 7, 193.

³⁵ *Ipocrito*, II, 16, 211.

³⁶ *Ibid.* Svodnica iz *Dialoga*, poput Gemme, pripovijeda o djevojkama koje valja podučavati, s obzirom na to da je htjela imati: “quindici o sedici bambine [...] insegnandogli a contare il pane che vien dal forno, a piegare i panni [...] a fare inchini, a portar le cose in tavola e a benedirle, a rispondere a madonna e a messere [...] a inginocchiarsi, a tenere lo ago in mano [...]” (“petnaest ili šesnaest djevojčica [...] naučiti ih brojiti kruh koji izlazi iz pećnice, slagati odjeću [...], pokloniti se, donositi stvari na stol i blagosloviti ga, odgovarati bogorodici i gospodi [...], kleknuti, držati iglu u ruci [...]”). *Dialogo*, treći dan, str. 415.

kojem pribjegava jedan ženski lik kako bi spriječio potkivačevo vjenčanje. Potonji se zapravo obraća svojoj Baliji (tj. Dojilji kojoj se ne spominje ime) i prijeti samoubojstvom ako mu starica ne pomogne “čarolijama”³⁷. Muškarac, siguran da su priče o njoj istinite, upita je nastaju li njezine čarolije “vještičarenjem ili negromacijom”, ali Balija, koja je jednostavno prisiljena simulirati okultne moći, oklijeva s odgovorom³⁸. Iz njezine šutnje naslućuju se neizrecive sposobnosti koje se podudaraju s njezinom slavom “stare vještice” kako je potkivač definira čak i kasnije tijekom komedije (*Mar.*, IV, 7, 67).

Podučavanje čarobnih formula i rituala razvidno je iz maštovitog dijaloga između njih dvoje koji, međutim, sugerira da je ono što je priopćeno samo sažeto ponavljanje onoga što ga je stara Balija pokušala naučiti. Čini se da se prava obuka odvijala izvan pozornice u zaštićenom prostoru, što konkretno proizlazi iz ženinoj poticanja da učini upravo ono što ga je naučila:

BALIA: Non c'è dubbio, toglì pur questa polvere e *fa' come io t'ho detto*. Ma dimmi, come farai tu le croci in terra che niuno se ne accorga?

MARESCALCO: Mi lascerò cader la berretta, e ricogliendola farò le croci così e così, e gitterò la polvere dietro, mentre li dirò ne l'orecchio le parole che mi avete insegnato.

BALIA: Or comincia, e non ti perdere, e fa' conto che io sia il duca.

MARESCALCO: Ti scongiuro per Tubia, / Che ne vada a la tua vita, / Del signore fantasia, / Perché moglie non mi dia [...].

(BALIA: Nema sumnje, ukloni ovu prašinu i učini *kako sam ti rekla*. Ali reci mi, kako ćeš ucertati križeve na zemlji a da nitko ne primijeti?)

MARESCALCO: Ispustit ću svoju kapu, a dok je podižem napravit ću križeve ovako i ovako, i baciti prah za njim, dok ću mu na uho šaptati riječi kojima ste me naučili.

BALIA: Sada počni, i nemoj zabrljati, i zamisli da sam ja vojvoda.

MARESCALCO: Preklinjem te za Tubiju, / Tvojim životom, / za Gospodinovu ideju, / Da mi suprugu ne prepusti [...]³⁹.

³⁷ “[...] se non m'insegnate qualche ricetta che levi de la fantasia al signore di darmi moglie, mi trarrò da la finestra, o vero mi segherò le vene de la gola” (*Marescalco*, II, 6, 46-47).

³⁸ “Orsù, come si faranno questi incanti? Per istreghe o per nigromanzie?” (*Marescalco*, II, 6, 47). Usp. M. Damiani, “La magia sulla scena italiana. L'immagine perturbante della strega nella commedia di Pietro Aretino”, u: *Il libro di Astolfo. Magico e fantastico nella lingua, nella letteratura e nella cultura italiane*, ur. Z. Kovačević i F. Righetti, Amarganta, Rieti, 2019., str. 37–38.

³⁹ *Marescalco*, II, 10, 49.

Ovu formulu prate mnoge druge koje se svode na komičan pokušaj prisjećanja ispravne obredne fraze, koju je, čini se, žena izmislila *ad hoc* samo kako bi spriječila potkivača da počini neku ludost⁴⁰. Balija nikada ne pokazuje stvarnu povezanost s okultizmom i ne doima se zlom, dapače, riskira da bude prikazana kao vještica kako bi spasila čovjeka kojeg je odgojila kao svojeg sina. Značajnije negativne konotacije ove figure razvidne su u Aluigi, koja je u *Cortigiani* predstavljena “vladaricom Rima”⁴¹. Postavljanje vještice na čelo Rima refleksno podrazumijeva osudu korumpiranosti središta katoličanstva, čiji je predstavnik žena. Aluigia priznaje da se bavi čaranjem također na invazivan način, kao što će se kasnije uspostaviti, nanoseći štetu drugima kako bi ostvarila svoje zadatke. Povezanost s okultizmom nužna je ženi kako bi uspjela od lakovjernika izvući novac i kako bi je smatrali manje ranjivom s obzirom na to da je ona bila stara udovica, kao što proizlazi iz razgovora s njezinim ispovjednikom⁴². Svodnica, opisana kao starija i usamljena žena koja crpi snagu iz magije, međutim, odgovara karakterizaciji vještica prisutnih u traktatima tog razdoblja.

Aretino u svojim djelima spominje pučko vjerovanje prema kojem su se vještice okupljale oko stabla oraha u Kampaniji, točnije u Beneventu kako bi slavile sabat. Vještice su stizale jašući razne životinje i predmete ili pretvarajući se u neku životinju kako je navedeno u prvom izdanju *Cortigiane* iz 1525., u kojoj su istaknute nadnaravne sposobnosti žene koja se “preobrazila u mačku, miša, psa i letjela iznad vode i vjetra do oraha u Beneventu”⁴³. U drugom izdanju komedije, objavljenom 1534., izmijenjen je završni dio te izjave s ciljem da se istakne da ženi nije bilo potrebno pretvoriti se u životinju da bi otišla na sabat, već bi joj bilo dovoljno služiti se fantastičnom figurom, “vilenjakom” i stanovitom “pomasti” kojom se mogla uzdizati “iznad vode i vjetra do stabla *oraha u Beneventu*”⁴⁴. Usporedbom tekstova dvaju izdanja, jasno je da je autor zadržao beneventski orah kao dodirnu točku, međutim iz konačne verzije uklonio je metamorfozu ženskoga lika. Štoviše, takvu preobrazbu pronašli smo također u stihovima koji su se odnosili na Ariostovu čarobnicu i negromanta u kojima se nipošto ne spominje sabat. Potonji se spominje međutim u *Sei giornate*, u kojem se ponovo upućuje na vještice i na njihove tobožnje moći ali iz drugačije perspektive. U *Dialogu*, svodnica se služi beneventskim orahom kao površnom isprikom da prikrije svoje greške

⁴⁰ Svaki put kada je formula kriva, Balija zamoli potkivača da ju ponovi:

BALIA: Al rovescio, infine tu inciampi [...] Or fatti da capo.

MARESCALCO: Ti scongiuro moglie ria / Che tu non entri in fantasia [...] (*Marescalco*, II, 10, 49).

⁴¹ Aluigia je definirana kao “una che governa Roma” (*Cortigiana*, II, 7, 115).

⁴² Aluigia traži od ispovjednika da služi mise za dušu njezina pokojnog muža, vidi *Cortigiana* 1525., III, 16, 122.

⁴³ “Si trasformava in gatta, in topo, in cane e andava sopra acqua e sopra vento a la *noce de Benevento*” (*Cortigiana*, 1525., II, 6, 94).

⁴⁴ “[...] è uno spirito fameliario [...] si chiama il folletto [...] e lasciami l’*unguento* che porta sopra l’acqua e sopra vento a la *noce di Benevento*” (*Cortigiana*, II, 7, 116).

i pripiše ih drugoj ženi: “gli feci credere che una strega mi aveva menata non solo a la *noce*, ma, senza bagnar mai i piedi, sotto i fiumi e sopra il mare” (“uvjerila sam ga da me vještica dovela ne samo do *oraha*, nego, bez da pokvasim noge, ispod rijeka i preko mora”)⁴⁵. Slična se formulacija nalazi u svjedočenju navodne vještice Matteuccie di Todi, koja tijekom suđenja 1428. godine tvrdi da je nekoliko puta sudjelovala u ritualu oko beneventskog *oraha* poput onoga iz gore navedenih djela, u kojima se opisuje običaj mazanja tijela određenim sastojcima recitirajući:

Unguento, unguento,
mandame ala *noce de Benevento*,
supra acqua et supra ad vento,
et supra ad omne maltempo.

(Pomasti, pomasti, / pošaljite me do *oraha u Beneventu*, / iznad vode i iznad vjetra, / i iznad oluje)⁴⁶.

Navedena formula je slična onoj koju nalazimo u *Cortigiani*:

[...] lasciami l'*unguento* che porta sopra l'acqua e sopra vento a la *noce di Benevento* (*Cortigiana*, II, 7, 116).

Takva korelacija pokazuje da je autor zacijelo prepisao, s nekoliko sitnih izmjena, neku vrstu narodne pjesmice koja je bila toliko poznata među pukom da su je optužene izrecitirale tijekom svojih priznanja kako bi prekinule mučenje. U komediji *Filosofo*, s druge strane, nalazimo referencu na lika koji tvrdi da je odveden na sastajalište vještica “*ispod vode* i uz vjetar”⁴⁷. Ironično navodeći riječ “*ispod*” (a ne *iznad*) “*vode*” Aretino osnažuje kritiku prema apsurdnim uvjerenjima o vješticama i njihovim ritualima.

Unatoč tomu što Aretino u traktatima i komedijama upućuje na čarobnjaštvo, Aluigia ostaje i dalje ženski lik najčvršće povezan s okultizmom. Ovako iscrpan prikaz vještice nije se ranije pojavljivao u talijanskoj književnosti, ali mnoge osobine koje Aretino navodi u *Cortigiani* odgovaraju onima prisutnima u španjolskim djelima: *El retrato de la Loçana Andalusica* Francisca Delicada i *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, kasnije popularnija kao *Celestina*, autora Ferdinanda de Rojasa.

⁴⁵ *Dialogo*, treći dan, str. 414.

⁴⁶ Ulomak svjedočanstva preuzet od: L. Muraro, *La Signora del gioco. Episodi di caccia alle streghe*, Feltrinelli, Milano, 1976., str. 172, 178.

⁴⁷ U izvorniku: “Al dispetto de la *noce*, dove anch'io insieme con alcuni stregoni credetti andare sotto l'*acqua* e sopra il vento” (*Filosofo*, II, 12, 396).

3.4. Aluigia vs Lozana i Celestina

Pojedini prizori *Cortigiane*, čije je uporište svodnica Aluigia, podsjećaju na one koje je opisao Francisco Delicado u dijalogu *Retrato de la Loçana Andalus*, pisanom na španjolskom jeziku 1524., a objavljenom u Veneciji 1528.⁴⁸. Radnja oba djela smještena je u Rimu koji je prikazan kao mjesto prepuno prostitutka i svodnica spremnih na svaku vrstu nepodopštine. Aluigia i Lozana dijele istu prošlost povezanu s prostitucijom, premda veliki dio *Retrata* pripovijeda o Lozaninim iskustvima kao kurtizane, za Aluigiu naprotiv imamo samo nekoliko referenca na prostituciju, kao što proizlazi iz izjave: “io ho scopati tutti i bordelli d’Italia, e al mio tempo non saria atta a scalzarmi Lorenzina né Beatrice” (“pomela sam sve bordele u Italiji i u moje vrijeme nisu mi bile do koljena ni Lorenzina ni Beatrice”)⁴⁹. U drugom izdanju komedije, međutim, svodnica nudi opširniji popis imena najpoznatijih kurtizana, tvrdeći da su joj sve one bile inferiorne: “Né Lorenzina, né Beatricicca, né Angioletta da Napoli, né Beatrice, né Madrema non vuole, né quella grande Imperia erano atte a scalzarmi al mio tempo” (“Ni Lorenzina, ni Beatricicca, ni Angioletta iz Napulja, ni Beatrice, ni Madrema non vuole, niti slavna Imperia u moje vrijeme nisu mi bile ni do koljena”)⁵⁰. Nakon čitavog života provedenog u blagostanju i udobnosti kurtizana, Aluigia i Lozana u starosti primorane su postati svodnicama zbog financijskih poteškoća u koje su zapale⁵¹. Osim prostitucije i svodništva, s *Cortigianom* ih povezuje i sposobnost pripremanja ljekovitih pripravaka i vraćanja, osobine zbog kojih se dvije žene blisko povezuju s čarobnjaštvom⁵².

⁴⁸ Španjolski svećenik i vikar Francesco Delicado (ili Delgrado) nastanio se u Rimu 1523., a zatim u Veneciji, gdje je 1528. objavio djelo *Retrato de la Loçana Andalus*, koje je, vjerojatno zbog dužnosti što je obnašao u crkvi, ostalo anonimno. Nakon što je objavljeno u prvoj polovici 16. stoljeća, djelo je brzo bilo zanemareno sve do sredine 19. stoljeća, dok prvi cjeloviti prijevod na talijanski jezik potječe tek iz 1927. godine. Usp. D. Gnoli, “*La Lozana Andalus* e le cortigiane nella Roma di Leone X”, u: *Nuova antologia*, 1412, 1931., str. 165; C. Perugini, “*La Lozana Andalus* e le sue traduzioni italiane”, u: *Estudios de traducción*, 2, 2012., str. 91–93.

⁴⁹ *Cortigiana* 1525., III, 6, 112.

⁵⁰ *Cortigiana*, III, 6, 132.

⁵¹ U *Lozani Andalus* izričito stoji da su se kurtizane u starosti mogle uzdržavati samo podvođenjem. Na isti način, Aluigia u *Cortigiani* ističe da je unatoč bogatstvu koje je stekla kao kurtizana, tijekom godina bila prisiljena prodati svu svoju imovinu i na koncu postati svodnica. F. Delicado, *La Lozana Andalus*, cit., prvi dio, XX, str. 90; treći dio, XLIV, str. 190. Usp. R. Canosa – I. Colonnello, *Storia della prostituzione in Italia*, cit., str. 178.

⁵² Lozana otkriva: “So togliere il malocchio con ogni sorta di esorcismi e scongiuri [...] so curare le indigestioni [...] e pronosticare l’avenire” (“Znam skidati uroke egzorcizmima i molitvama [...] Znam izliječiti probavne smetnje [...] i predvidjeti budućnost”). S druge strane, Aluigia ponavlja da su je mnogi tražili zbog “pomasti” koje je bila sposobna pripremiti, drugi zbog njezinih “čari”: “Chi vuole unguenti, chi polvere da spregnare, chi darmi lettere, chi imbasciate e chi malie [...]” (*Cortigiana*, III, 10, 142). F. Delicado, *La Lozana Andalus*, cit., treći dio, XLII, str. 181–182.

Osim toga Lozana često upućuje na obmane koje su smišljale kurtizane i ova osobina, umjesto da je približi *Cortigiani*, podsjeća na priče o Nanni iz *Ragionamenta* i *Dialoga*⁵³. Toskanski pisac, suprotno svojoj proklamiranoj težnji da otkrije svoj izvor, nikada ne spominje u svojim komedijama i traktatima španjolsko djelo ili njegova autora. U svakom slučaju, Aretino je zacijelo poznao Delicadovo djelo, s obzirom na to da je objavljeno već 1528., time bi se objasnile sličnosti s *Ragionamentom* i *Dialogom* koja su redom objavljena 1534. i 1536. godine ali ne i podudarnosti s komedijom. Prva verzija *Cortigiane* potječe iz 1525. godine, mnogo ranije od Delicadova djela, ali sličnosti između *Ločane* i Aretinove komedije mogle bi jednostavno biti motivirane preuzimanjem obje radnje iz mnogo poznatije *Celestine* (1502.), španjolske tragikomedije Fernanda de Rojasa⁵⁴. Aretinu je tragikomedija bila dostupna budući da ju je Alfonso Ordoñez preveo na talijanski već 1506. godine, a u Veneciji je dvanaest puta nanovo izdana od 1519. do 1551. godine⁵⁵. Ni potonje djelo Aretino nikada ne spominje čak iako su poveznice s *Cortigianom* ovdje mnogo opipljivije od onih koje proizlaze iz usporedbe s *Ločanom Andalusom*.

Prva zajednička točka uvjetovana je siromaštvom koje tjera žene da se uzdržavaju nečasnim “zanatima”, stoga Celestina postaje svodnicom i osim što iskorištava dvije prostitutke, kviri mlade djevojke obećanjem da će im nevinost povratiti magijom⁵⁶. Isto tako glavna junakinja *Cortigiane* primorana je postati svodnicom:

Vennemi poi una malattia [...] e diventai vecchia per le tante medicine, e cominciai a tenere camere locande, vendendo prima anelli, vesti e tutte le cose de la gioventù; dopo questo mi ridussi a lavare camiscie lavorate. E poi mi son data a consigiar le giovani.

⁵³ Usp. P. Procaccioli, “Per una lettura del *Ragionamento* e del *Dialogo* di Pietro Aretino”, u: *La rassegna della letteratura italiana*, XCI, 1, 1987., str. 57.

⁵⁴ Poveznicu između Lozane i Celestine potvrdili su razni izučavatelji poput Marija Cicognanija. Ovdje će se spomenuti samo popularniji naslov *Celestina*, ali djelo je nastalo s naslovom *Comedia de Calisto y Melibea*, koje je anonimno tiskano 1499. u Burgosu sa šesnaest činova. Kasnije ju je Fernando de Rojas preuzeo, preradio i proširio na dvadeset i jedan čin te objavio s naslovom *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (1502.). Usp. M. Cicognani, *Prefazione al Ragionamento del Zoppino*, cit., str. 10; P. Trovato, “Nota introduttiva”, u: P. Aretino, *Cortigiana* (1525.), Salerno Editrice, Roma, 2010., str. 34.

⁵⁵ Alfonso Ordoñez preveo je djelo na talijanski već 1506. i naslovio ga *Comedia di Calisto e Melibeo traduta di spagnol*, ali nije naveo ime autora. Talijanska izdanja nakon 1515. izlaze pod popularnijim naslovom *Celestina*. O tome vidi G. Padoan, *Momenti del Rinascimento veneto*, cit., str. 86–87; G. Ferracuti, “La Celestina di Fernando de Rojas”, u: *Profilo storico della letteratura spagnola*, ur. G. Ferracuti, Lulu Enterprises, London 2007., str. 91–92.

⁵⁶ “Vendeva il sangue innocente di quelle poverette, sangue che esse mettevano a rischio con gran leggerezza, fidandosi del restauro che la vecchia prometteva di fare” (“Prodavala je nevinu krv onih sirotica, krv koju su olako izlagale opasnosti, vjerujući da će ih starica obnoviti”). F. de Rojas, *La Celestina*, Rizzoli, Milano, 1958., I, str. 66.

(Razboljela sam se [...] i ostarjela zbog lijekova, i počela sam izdavati sobe, prodavati prstenje, odjeću i sve stvari iz mladosti, nakon toga spala sam na pranje odjeće. Zatim sam počela savjetovati djevojke)⁵⁷.

Aluigino “pranje odjeće” upućuje na Celestinu koja je bila pralja s izlikom da se približi mladim djevojkama kako bi im prenijela poruke raznih udvarača⁵⁸. Za razliku od Celestine i Aluigie koje kvare mlade ili udane žene, Lozana se prikazuje relativno poštenijom jer zarađuje samo na prostitutkama, odnosno na onima koje su uglavnom živjele od prodaje svojih tijela: još jedan razlog zašto se smatra da *Cortigiana* uglavnom proizlazi iz *Celestine*⁵⁹.

Nadalje, kod Aluigie i Celestine pojavljuje se veća korelacija s vještičarenjem počevši od opisa njihovih učiteljica i onoga što su im ostavile u naslijeđe: čarobne napitke, ali i sredstva i znanja za bolje snalaženje u svijetu okultnoga⁶⁰. U Aretinovu *Prologu*, Aluigina učiteljica, zvana Madonna Maggiorina, predstavljena je kao ona “koja krpa kosti po Rimu” zbog čega je glumac identificira kao “vješticu”, koja je tijekom pripovijedanja spaljena na lomači zbog niza zločina, poput trovanja čovjeka i čedomorstva⁶¹. Komediograf preuzima iz španjolskog teksta reference na snažan i junački karakter učiteljice koja je “poput zmaja prošla kroz vješala da *iskopa oči* obješenima i u ponoć poput ratnice po grobljima mrtvacima *čupala nokte*”:

[...] andava come una draga per le forche a *cavar gli occhi* a gli impiccati, e come una paladina per i cimiteri a *torre l'unghie de' morti* in su la bella mezza notte (*Cortigiana*, II, 7, 116-117).

U prijevodu *Celestine* Alfonsa Ordoñeza, pojavljuje se nekoliko podudarnosti s opisom učiteljice Claudine, koja je “bez boli i straha u ponoć išla od groblja do groblja” kako bi se dočepala “sedam zuba” izvađenih iz “obješenog čovjeka”:

⁵⁷ *Cortigiana*, III, 6, 132.

⁵⁸ F. de Rojas, *La Celestina*, cit., I, str. 67.

⁵⁹ D. Gnoli, “*La Lozana Andalusica* e le cortigiane nella Roma di Leone X”, cit., str. 166.

⁶⁰ Dio usporedbe *Cortigiane* i *Celestine* objavljen je, uz manje izmjene, u M. Damiani, “La magia sulla scena italiana. L’immagine perturbante della strega nella commedia di Pietro Aretino”, cit., str. 28–34.

⁶¹ “E una certa monna Maggiorana, che racconcia l’ossa per Roma [...] io l’ho per strega” (*Cort.*, *Prolog* 1525., 61–62). Žena se između ostalog ogriješila sljedećim grijesima: “Un pocchettino di veleno ch’ella diede al compare per amor de la comare [...] Fece gittare una puttina in fiume [...]” (“Malo otrova dala je kumu zbog ljubavi prema kumi [...] Dala je baciti djevojčicu u rijeku [...]”). *Cortigiana*, II, 7, 115.

Così andava senza pena né timore a mezza notte da cimitero in cimitero cercando apparecchi per nostr'arte [...] Secte *denti levò ad un* impichato con certe tenagliuzze [...] (*Celestina*, I)⁶².

Dok se u *Cortigiani* žena služila očima i noktima leševa, referenca na Rojasove “zube” može se pronaći u *Ragionamento del Zoppino*, koji se, kao što je prethodno napomenuto, pripisuje Aretinu. U potonjem djelu pojavljuje se običaj lutanja grobljima i krađe “zuba izvučenih iz trulih čeljusti obješenih ljudi”, slično, vještica-svodnica iz *Dialoga* “mrtvacima vadi zube, obješenima cipele”⁶³.

Postoje i druge sličnosti koje upućuju na Aretinovo preuzimanje određenih dijelova teksta iz *Celestine*, kao što proizlazi iz motiva alambika koji se u tragikomediji rabi isključivo za izradu primitivne kozmetike:

Aveva una stanza piena di *alambicchi*, di ampolline, di vasetti di creta, di vetro, di rame, di stagno, e di mille fogge diverse

(Imala je sobu punu *alambika*, ampula, glinenih posuda, staklenih, bakrenih, limenih posuda u tisuću različitih oblika. Pripremala je [...] bjelilo, i druge vodice za lice [...])⁶⁴.

Funkcija tog instrumenta proširena je u *Cortigiani*, gdje se “alambik” rabi također za ezoteriju, stvarajući napitak koji može oživjeti mrtve:

Lambichi da stillare erbe colte a la luna nuova, [...] una ampolla di lagrime d'amanti, olio da risuscitare... io *no'l vol vorrei dire*.

(Alambike za destilaciju bilja ubranog za mladoga mjeseca, [...] posuda puna suza, ulje za oživljavanje... *bolje da ne govorim*)⁶⁵.

Svodnica uvijek nešto prešućuje ili ostavlja neizgovorenim, što dovodi do toga da gledatelj ili čitatelj očito zamišljaju najjuvrnutije stvari. Time stvara tajanstveno ozračje neobičnim sastojcima kao što je “boca urina djevice” koji bi sve majke trebale piti na prazan želudac. Vještica posjeduje, upravo poput Celestine, i kozmetička sredstva, uključujući “vodicu za pranje pjega, pomasti za uklanjanje mrlja s lica” i “recepte za

⁶² *Celestinine* citate u prijevodu Alfonsa Ordoñeza prenosi P. Trovato, “*Nota introduttiva*”, u: P. Aretino, *Cortigiana* (1525.), cit., str. 35–36.

⁶³ “Quante per i sentieri ne ho vedute io cariche d'ossa di teste... di morti? Quante con tenagliuzze, forbicine o mollette empir le tasche de' *denti cavati dalle putrefatte mascelle d'impiccati?*” (*Ragionamento del Zoppino*, str. 20). U *Dialogo*: “La ruffiana la notte è come una nottola che non si ferma mai [...] coglie erbe, scongiura spiriti, *smascella morti, discalza impiccati* [...]”. *Dialogo*, treći dan, str. 368.

⁶⁴ *Celestina*, I, 68.

⁶⁵ *Cortigiana*, II, 7, 116.

pomlađivanje”. Isto tako spominju se sredstva kojima se žena može učiniti plodnom ili koje služe za pobačaj⁶⁶. Moguće je da su navedeni lijekovi povezani s činjenicom da su prve žene koje su optužene za čarobnjaštvo bile upravo narodne iscjeliteljice i primalje: okrivljene za smrt bolesnika, roditelja ili novorođenčadi⁶⁷.

Aluigia zatim nabraja razne čarobne sastojke, od kojih samo za pojedine otkriva čemu služe, kao što su: “*funne d’impiccati a torto*, polvere da uccider gelosi, incanti da fare impazzire, orazioni da far dormire” (“*uže obješenih nedužnih*, prah za ubijanje ljubomornih, čarolije za izluđivanje, molitve za uspavljivanje”) ⁶⁸. U prvom izdanju *Cortigine* navedeno je više sastojaka, od kojih su neki izbačeni u drugom izdanju. Osim “*užadi obješenih*” navode se: “*ossa di morti per tormenti et per tradimento, unghie de gufi, cuori d’avoltori, denti di lupi, grasso d’orso*” (“*kosti umrlih u mukama i zbog izdaje, pandže sove, srce lešinara, zubi vukova, salo medvjeda*”) ⁶⁹. Neki od ovih izraza pojavljuju se i u *Celestini*: među mnogim tvarima žena je upotrebljavala “*kosti*”, “*srce jelena*, zmijski jezik, prepeličje glave” i “*uže obješenih*” (*Celestina*, I, 69). Valja primijetiti da se u oba citata spominju kosti (premda u Aretina je riječ o ljudskim ostacima, a ne samo o životinjskim), dok se u *Cortigiani* umjesto “*srca jelena*”, pojavljuje “*srce lešinara*”. Užad obješenih iz *Celestine* pojavljuje se u obje verzije *Cortigiane*, ali Aretino naglašava da su ti ljudi “*nedužni*” te da su pogubljeni za nestvarne zločine. Razlike naspram španjolske tragikomedije navode nas do toga da autorove izmjene smatramo jasnim znakom njegovog pokušaja da se barem djelomično udalji od izvornog teksta s ciljem da izričitije optuži apsurdnost svih osuda za čarobnjaštvo.

Upravo izričitije upućivanje na okultno koje se pojavljuje u Aretinovoј komediji postaviti će temelje za širenje lika vještice na talijanskoј renesansnoј pozornici. U tom smislu dovoljno je prisjetiti se vještice-svodnice Artemone opisane u komediji *I tre tiranni* (1530.) Agostina Ricchija, koja dijeli mnogo osobina s likom Aluigije. S izdanjem *Cortigiane* iz 1525. Aretino postaje prvi talijanski pisac koji je razvio lik vještice-svodnice preuzete iz španjolskog djela. Stoga ne čudi što će kasnije njegova Aluigia nadahnuti mnoge komediografe. Veza s talijanskim djelom posebno se naslućuje jer se u *Prologu* komedije *I Tre tiranni* spominje Aretinovo britko pero koje nije pošteđjelo nikog⁷⁰. Za razliku od španjolskog izvornika i *Cortigiane*, svodnica Artemona nije ta koja navodi svoje magične sastojke, već stanoviti lik govori da je u kući “*vještice*” vidio alate kao što su “*alambiki* i *zvona*, staklene boce. Tu su *pećnice*, *police* i *peći*, *ćupovi*, *pljoske*,

⁶⁶ “Ella mi lascia [...] il *lattovaro da impregnare e da spregnare*, mi lascia un *fiasco d’orina vergine* [...] si bee a digiuno per la madre, ed è ottima a le marchesane [...] *acque da lavar lentigini, unzioni da levar macchie dal volto* [...] *ricette da far ringiovanire*” (*Cort.*, II, 7, 116).

⁶⁷ Usp. B. P. Levack, *La caccia alle streghe in Europa agli inizi dell’età moderna*, cit., str. 152–153; M. E. Wiesner, *Women and Gender in Early Modern Europe*, cit., str. 269.

⁶⁸ *Cortigiana*, II, 7, 116.

⁶⁹ *Cortigiana* 1525., II, 6, 93.

⁷⁰ “Aretino: a cui diè forza fulminare i nomi”. A. Ricchi, *I Tre Tiranni*, u: *Commedie del Cinquecento*, sv. I, ur. I. Sanesi, Laterza, Bari, 1912., *Prolog*, str. 170.

arabeke i trabekule [...] i druge čudne stvari”⁷¹, ali i životinjske iznutrice i dijelovi leševa: “ci vedrai d’augelli più membra; e più animali scorticati; e pelle e grassi e sangui come inchiostro; *unghie* e capei morti” (“vidjet ćeš ptičje udove i oderane životinje, kožu, mast, *nokte* i kosu”)⁷². Mnogi od ovih elemenata podudaraju se s onima koje navodi Aretino, kako bi se to dokazalo dovoljno je spomenuti da se u *Cortigiani* pojavljuju destilatori (*alambiki*), a osim raznih životinjskih ostataka nalazimo i “*nokte* mrtvacu” upravo kao u tekstu Agostina Ricchija (*Cort.*, II, 7, 117).

Ostale sličnosti s Aluigiom nalaze se i kod svodnice Agate iz *Cingane* (1540.) autora Gigija Artemija Giancarlija⁷³. Komedija započinje dugim monologom o zaduženjima zbog kojih je svodnica sazvana, koja podsjećaju na one prisutne u *Cortigiani*. Kao i Aluigia, Agata također organizira susrete i plaćena je kako bi pripremala kozmetičke preparate⁷⁴. I ovdje se smatra da se žena nije koristila svojim “*alambikom*” samo za pripremu primitivne kozmetike, jer je odlazila na groblje tražiti “zemlju mrtvacu za vještičarenje”⁷⁵. Kao i prethodno analizirane svodnice-vještice, Agata također hini da je kadra pripremiti čarobne napitke i navodi neke sastojke koje, međutim, ne pokušava nabaviti, već traži od klijentice da ih sama pribavi kako bi čarolija djelovala: “In prima bisogna che vu andé a tuor con le vostre man l’acqua de sette pille d’acqua santa [...] e della terra ch’abbia coverto sette morti” (“Najprije moraš svojim rukama uzeti svete vode iz sedam kamenica [...] i zemlje koja je pokrivala sedam mrtvacu”)⁷⁶. U oba se djela upućuje na čedomorstvo koje su počinile svodnice, zbog čega je učiteljica Aluigia “dala baciti djevojčicu u rijeku”⁷⁷, dok je u *Cingani* Agata čak optužena da je pojela djecu, kako proizlazi iz djetetovih riječi koje se uplaši kada je u blizini žene, uvjereno da ga stara vještica želi ubiti: “Voi mangiate pur li fanciulli e li forate il corpo” (“Čak i djecu jedete i tijelo im probadate”)⁷⁸. Istovjetan strah djece ne nalazimo u *Cortigiani* već u

⁷¹ “È vedi poi, d’intorno, mille fatte di *lambicchi* e *campane* da stillare, bocce di vetro le più contraffatte del mondo. Ivi fornaci, scaffè e stufe, orci, fiaschi, araballi e trabeccoli [...] e altre cose strane” (*Tre Tiranni*, I, 6, 204).

⁷² *Ibid.*

⁷³ Vidi P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, Einaudi, Torino, 1955., str. 588.

⁷⁴ G. A. Giancarli, *La Cingana*, appresso Agostino Bindoni, Venezia, 1550., I, 1, 6; II, 1, 21–22. Valja istaknuti da je Giancarli radio u Veneciji i prijateljjevao s Pietrom Aretinom. Vidi E. Sardellaro, “Forme, struttura e lingua delle commedie del Giancarli. Studi sulla lingua delle commedie venete del Cinquecento”, u: *Studi Linguistici e Filologici Online*, 6, 2008., str. 275, 306.

⁷⁵ “[...] mentre che la vecchia è occupata in quelle sue acque e *lambicchi*”; “[...] l’ho mandà a tuor della terra de morti per far stregarie” (*Cingana*, III, 5, 45; IV, 32, 81).

⁷⁶ *Cingana*, IV, 9, 69.

⁷⁷ *Cortigiana*, II, 7, 115.

⁷⁸ *Cingana*, I, 3, 7. Takvi jezoviti rituali poput jedenja beba ne nalaze se u *Cortigiani* niti u *Celestini*. Utjecaj možda proizlazi iz *Tre tiranni* Agostina Ricchija, u kojem se jedan lik izravno

drugoj Aretinovoj komediji, *Lo Ipocrito*, u kojoj svodnica Gemma priznaje da je u dječici izazvala strah samo prolazeći pored njih: “dove passo [...] i putti piangono” (“kud god prođem [...] djeca plaču”)⁷⁹. Ovakva reakcija otkriva, kao i u slučaju svodnice Agate, da su ove starije zloglasne žene optužene da štuju đavla žrtvujući dojenčad i njihovu nevinu krv⁸⁰.

U *Celestini* je, svodnica, kako bi potkrijepila svoj ugled vještice, često zazivala pomoć podzemlja⁸¹, čime je potvrdila blisku vezu vještice i đavla, koja je bila već prisutna u traktatima o čarobnjaštvu⁸². Usprkos tomu što Aluigia nikada ne zaziva đavla, ostali likovi smatraju je zbilja povezanom s njime te čak je nazivaju: “suocera de Sathanaso, avola de l’Aversiera [diavolessa] e madre de Antecristo!” (“svekrvom Sotone, pretkom Vražice i majkom Antikrista!”)⁸³.

U djelima u kojima se pojavljuje vještica-svodnica očigledno je da vještičarenje nije ključno za razrješenje radnje, jer se žena koju Celestina želi iskvariti svakako kani potajno sastati s muškarcem koji je zaljubljen u nju⁸⁴ i, slično tome, Aluigia uvjerava Tognu da prevari muža bez zastrašivanja. Međutim, nakon što je preljub otkriven, Togna se brani od optužbi okrivljujući svodnicu da ju je začarala: “Signore, questa strega vecchia mi ha strascinata in casa sua per i capegli con una agromanzia” (“Gospodaru, ova me stara vještica začarala i tako privukla u svoju kuću vučići me za kosu”)⁸⁵.

obraća svodnici ispitujući je: “Quant’è che non magnasti qualche putto?” (“Otkad nisi pojela dijete?”). *Tre tiranni*, III, 3, 242.

⁷⁹ *Ipocrito*, I, 7, 194.

⁸⁰ Za razmatranja o ritualima kanibalizma u obredima crnog sabata, vidi H. Institor (Krämer) – J. Sprenger, *Il martello delle streghe. La sessualità femminile nel transfert degli inquisitori*, Spirali, Milano, 2003., str. 127; M. E. Wiesner, *Women and Gender in Early Modern Europe*, cit., str. 266.

⁸¹ Io ti scongiuro, triste Plutone, signore delle profondità infernali [...] io, Celestina, la tua più nota ed umile cliente, ti scongiuro [...] vieni senza indugio a obbedire alla mia volontà” (Preklinjem te, zli Plutone, gospodaru pakla [...] Ja, Celestina, tvoja najvjernija i najskromnija sljedbenica, preklinjem te [...] dođi bez odlaganja i poslušaj moju volju”). *Celestina*, III, 106-107.

⁸² Usp. A. J. Cárdenas-Rotunno, “Rojas’s *Celestina* and *Claudina*: In Search of a Witch”, u: *Hispanic Review*, 69, 3, 2001., str. 284–285.

⁸³ *Cortigiana* 1525., II, 14, 99. U *Dialogu* se ponovo potvrđuje njihova bliska veza, kako bi zlo zavladao svaka se čarobnica morala koristiti uslugama “gospodina Satanassa njihova druga” (“messer Satanasso suo compare”). *Dialogo*, treći dan, str. 366. Vidi M. E. Wiesner., *Women and Gender in Early Modern Europe*, cit., str. 267–268.

⁸⁴ Za povezanost s okultnim kao zapravo nebitnim čimbenikom njezine uloge svodnice, vidi E. Sánchez, “Magic in *La Celestina*”, u: *Hispanic Review*, 46, 4, 1978., str. 482, 485.

⁸⁵ *Cortigiana*, V, 20, 174.

Kako proizlazi iz svih navedenih djela, svodnice obznanjaju da se bave vještičarenjem samo kako bi pridobile povjerenje, a samim time i više posla. Stoga, kao što je istaknuto u *Dialogu*, svaka svodnica je uvijek morala posjedovati čitav niz “kotlova”, “alambika”, “bilja”, “korijenja” i pretvarati se da ih rabi za čaranje⁸⁶. Aluigia također pokušava uvijek ostaviti dojam da, štogod radila, drugi pomisle kako ustvari nabavlja sastojke za svoje pripravke. Iz toga razloga, kada sluga Rosso dođe u njezinu kuću, ona mu namjerno otkriva da je upravo sušila “u hladu neko neizrecivo korijenje”⁸⁷. Svodnica tako dopušta da ostali nastave donositi pretpostavke o njezinoj povezanosti s okultnim, ostajući do kraja tajanstvenom. Hineći moć zadobiva poštovanje puka, kao što je vidljivo po reakciji Rossa koji je pozdravlja s naklonošću povremeno je nazivajući “reina de le reine” i “reina de l’imperatrici” (“vladaricom svih kraljica” i “vladaricom svih carica”)⁸⁸.

Naizgled opasna odluka da se predstavljaju kao vještice pružila je starijim nevjenčanim ženama priliku da se barem uzdržavaju, s obzirom na to da su ih mnogi angažirali i plaćali im za njihove navodne sposobnosti⁸⁹.

U oba djela Aluigia i Celestina svjesne su rizika “zanata” i opasnosti da ih netko ne ubije, no bez ljudi koji su im se obraćali za pomoć ne bi bile preživjele bijedu. Teška financijska situacija i fizičko propadanje glavni su razlozi zbog kojih su svodnice primorane hiniti da su kadre čarati, kako bi stekle dostojanstvenu egzistenciju.

3.5. Prostitutka kao čarobnica

Povijesna je činjenica da su ponajviše udovice i neudane žene bile optuživane da su vještice jer se smatralo da su one općenito sklonije đavlu zbog nezadovoljene požude ili da se njime služe kako bi stekle bolje životne uvjete⁹⁰. Gledalo se sumnjičavo pogotovo na one nevjenčane žene koje nisu imale djecu jer su se smatrale beskorisnima i stoga imale su sporednu ulogu u društvu⁹¹. Prostitutka, kako općenito nije vezana brakom, još

⁸⁶ U izvorniku: “[...] ha in camera povere, acque, lattovari, *erbe, radici*, bossoletti, scatolini, *lambicchi*, campane, caldaie e simili ciabatterie”. *Dialogo*, treći dan, str. 358.

⁸⁷ ROSSO: Che facevi tu? Qualche incantesimo?

ALUIGIA: Seccava a l’ombra certe radici che non si possono dire” (*Cortigiana*, IV, 20, 160).

⁸⁸ *Cortigiana*, II, 7, 117; IV, 20, 160.

⁸⁹ Usp. M. E. Wiesner, *Women and Gender in Early Modern Europe*, cit., str. 270.

⁹⁰ Usp. S. Mantini, “Gostanza da Libbiano, guaritrice e strega (1534-?)”, u: *Rinascimento al femminile*, ur. O. Niccoli, Laterza, Roma-Bari, 1991., str. 150; B. P. Levack, *La caccia alle streghe in Europa agli inizi dell’età moderna*, cit., str. 156, 159.

⁹¹ Iz te perspektive, još su se više gledale s prijezirom starije žene koje više nisu mogle ni radati. Usp. L. Muraro, *La Signora del gioco. Episodi di caccia alle streghe*, cit., str. 99–100.

se više suprotstavlja slici idealne žene posvećene isključivo obitelji, svojoj ulozi supruge i majke⁹². U patrijarhalnom društvu poput onoga iz šesnaestog stoljeća, prisutnost žena koje nisu podređene svojim muževima predstavljala je pravi izvor zabrinutosti⁹³. Vjerovalo se da te osamljene žene pribjegavaju vještičarenju kako bi preživjele bez pomoći muškarca te da manipuliraju muškim umovima da bi ostvarile svoju volju⁹⁴. Kako bi kritizirao takva uvjerenja, Aretino također spominje ženske likove koji se služe vještičarenjem za privlačenje muškaraca, primjerice u prvom danu *Ragionamenta* starija časna sestra privlači mladića u svoj krevet zahvaljujući magiji. U tekstu se iznose različite čarolije i rituali koji spomenutu epizodu čine jednim od najistaknutijih upućivanja na vještičarenje aretinijanskoga opusa:

Ora ella, chinata in terra, con un carbone facea stelle, lune, quadri, tondi, lettere [...] e ciò facendo chiamava i demoni per certi nomi che i diavoli non gli terrebero a mente; poi [...] si volgea al cielo tuttavia borbottando seco; poi, toltà una figurina di cera nuova nella quale erano fitti cento aghi.

(Ona je, sagnuvši se prema zemlji, ugljenom iscrtavala zvijezde, mjesece, kocke, krugove, slova [...] i pritom prizivala demone imenima koja ni đavli ne bi mogli pamtiti; onda [...] okrene se nebu, mrmljajući sama sa sobom; zatim, izvadi novu voštanu figuricu u kojoj je bilo zabodeno stotinu igala)⁹⁵.

Čarobna moć starice oslikana je detaljnim opisom njezina užasavajućeg izgleda, čime se naglašavaju izvanredne čarolije koje su joj omogućile da izgleda privlačno u očima momka kojeg je opčinila:

Ella avea in capo da venti capelli simili a quelli di una spelatoia [spazzola], tutti lendinosi [pieni di pidocchi], e forse cento cresphe nella fronte; le sue ciglia folte e canute, gli occhi che gocciavano una certa cosa gialla. [...] Ella avea bavosa e moccicosa la bocca e il naso [...] i labbri secchi e il mento aguzzo [...]; le poppe pareano borse d'uomo senza granelli, che nel petto le stavano attaccate con due cordelle.

(Na glavi je imala par dlaka poput četke, pune gnjida i možda stotinjak bora na čelu; trepavice guste i sijede, iz očiju curilo je nešto žuto. [...] Usta i nos bijahu joj slinavi i šmrkavi [...] suhe usne i oštra brada [...]; dojke kao prazna muška torbica, pričvršćene za grudi s dvije uzice)⁹⁶.

⁹² Usp. E. Wiesner, *Women and Gender in Early Modern Europe*, cit., str. 275–277.

⁹³ Početkom šesnaestog stoljeća mnogi su muškarci izgubili živote u ratu, ostavivši za sobom velik broj neudanih žena ili udovica. *Ibid.*, str. 268–269.

⁹⁴ *Ibid.*, str. 307.

⁹⁵ *Ragionamento*, prvi dan, str. 87.

⁹⁶ *Ragionamento*, prvi dan, str. 86.

Njezino tijelo u stanju propadanja, koje podsjeća na prototip vještice, odnosno stare i ružne žene, izaziva užas kod čitatelja zatečenog požudom mladića koji s njom spolno opći⁹⁷. Svodnica Artemona u komediji *Tre tiranni* pokazuje, poput starije časne sestre u *Ragionamentu*, želju da usprkos svojim godinama osvoji “nekog zgodnog mladića” i odmah nakon njezinog monologa, jedan lik se počne zanimati za nju⁹⁸. Kao i u ovim slučajevima, svaku se ženu snažno sumnjičilo za vještičarenje, naročito ako je lišena ljepote i mladosti uspijevala privući muškarce⁹⁹.

Zlouporaba magije omogućila bi ženama ne samo da zadovolje svoju požudu, već i da preuzmu kontrolu, čime bi stekle neprirodnu nadmoć nad muškarcima. Znanstvenici tumače da je lov na vještice bio izlika kojom su vlasti suzbijale sve veću žensku neovisnost koja je u renesansi, s povlasticama koje su uživale kurtizane, poprimila zabrinjavajuće razmjere¹⁰⁰.

Aretinova djela pružaju različite prikaze prostitutki koje su snažno utjecale na muškarce te su zbog toga bile etiketirane kao vještice. Kad u *Filosofu* Tullijina sluškinja odlazi Boccacciu da mu prenese poruku svoje gospodarice, žena je toliko sigurna u uspjeh prijekare da u monologu izjavljuje: “ecco che farò l’imbasciata di Tullia fata Morgana” (“evo, prenijet ću mu poruku Tullie vile Morgane”)¹⁰¹. Prostitutka Tullia je tako povezana s vilom iz keltske mitologije, poput čarobnice Alcine u šestom pjevanju *Bijesnoga Orlanda*: “con la fata Morgana Alcina nacque” (“S Morganom vilom Alcina se rodi”)¹⁰². Upravo kao što je u Ariostovu djelu pohotna Alcina magijom očaravala muškarce, tako je prostitutka Tullia osvajala i privlačila nove klijente.

Podrobnije poistovjećivanje prostitutke s vješticom nalazimo u *Ragionamentu*, u kojem Antonia smatra nemogućim da velikodostojnici neprestano posjećuju kurtizane i njihov interes pripisuje nekoj podmukloj čaroliji. Nanna potvrđuje da postoje prostitutke koje su pokušavale pridobiti klijente izvodeći rituale sa “suhim biljem, s užadi obješenih,

⁹⁷ “Il poveruomo, sforzato dalla negromanzia come la fame dalla carestia, le gittò le braccia al collo [...]”. *Ragionamento*, prvi dan, str. 87–88.

⁹⁸ ARTEMONA: Or vorrei che passasse per la strada qualche bel giovanetto; ché son certa che così vecchia, gli andrei a gusto [...]

PILASTRINO: Sei ina more, ah? Eccomi. Piaci a me, vecchia crestosa (*Tre tiranni*, V, 6, 296-297).

⁹⁹ “Najvažnije polje *streghe* [...] jesu i ostaju ljubavna pitanja, što znači pobuđivanje ljubavi i mržnje [...] Ljudi su se tako navikli na to da žena koja nije bila ni lijepa ni mlada, a ipak je privlačila muškarce bez ustručavanja bila sumnjičena za čarobnjaštvo”. J. Burckhardt, *Kultura renesanse u Italiji*, prev. M. Prelog, Prosvjeta, Zagreb, 1997., str. 468–469.

¹⁰⁰ M. E. Wiesner, *Women and Gender in Early Modern Europe*, cit., str. 269.

¹⁰¹ *Filosofo*, II, 13, 397.

¹⁰² L. Ariosto, *Orlando Furioso*, VI, 38, stih 3, str. 226 (citirani hrvatski prijevod Danka Angjelinovića).

s noktima mrtvaca, s đavolskim riječima”, ali prije svega zahvaljujući “čaroliji koju *bih izgovorila kad bih smjela*”¹⁰³. Spomenuti sastojci prilično nalikuju onima iz *Cortigiane*, a čak i nejasan završetak podsjeća na “korijene koji se ne smiju spominjati” kojima Aluigia završava svoje obraćanje znatiželjnom slugi (*Cort.*, IV, 20, 160). Premda Nanna kasnije tvrdi da je žensko tijelo moćnije od “čarobnjaka, alkemista i negromanata”, čime uobičajen binom prostitutka-vještica postaje besmislenim. Naposljetku sredstvo za zavođenje muškaraca jest ženska senzualnost, stoga bivša prostitutka podsjeća: “con un girar di chiappettine lo feci immattare così bestialmente di me, che se ne stupiva ogni bordello” (“izludjela sam ga okretom guzice, toliko da je svatko u bordelu bio zadivljen”)¹⁰⁴. Kako bi izlaganje bilo još jasnije, glavna junakinja rasprave ponavlja da “istinske tajne čaranja” prostitutki počivaju “u seksu” zbog kojeg su muškarci spremni na sve samo kako bi posjedovali željenu ženu:

Per non parere ipocrita, ti dico che ponno più due meluzze [chiappe] che quanti filosofi, strologi, archimisti e nigromanti [...] Guarda Guarda dove stanno i segreti dello incantare! Egli stanno nel sesso¹⁰⁵.

Isti se razgovor ponavlja u *Dialogu* kada Pippa ispituje svoju majku hoće li, kad postane kurtizana, morati čarati: “voglio anco sapere se volete che io vada dirieto a le fatture, a le stregarie e agli incanti, o no” (“također želim znati želite li da prijedem odmah na uroke, vještičarenje i čarolije”). Majka je kasnije ponovo opominje, govoreći joj da se ne smije baviti “takvim glupavim ludostima”¹⁰⁶, poričući, na taj način, sva praznovjerja o čarobnjačkim sposobnostima kurtizana.

Kurtizane su optužene da privlače muškarce urocima također u djelu *Il piacevol Ragionamento de l'Aretino: dialogo di Giulia e di Madalena*, traktat o prostituciji¹⁰⁷ u kojemu je vrlo tražena prostitutka smatrana vješticom jer je nedovoljno lijepa da bi se objasnilo takvo zanimanje za nju. S druge strane, jedan od glavnih likova u tom traktatu, Giulia, poriče, poput Nanne u *Sei giornate*, neutemeljene optužbe i slavu te žene pripisuje širokom obrazovanju i lijepom držanju¹⁰⁸. Za razliku od Nanne, sugovornica u *Piacevol*

¹⁰³ “[...] questi tuoi incanti con erbe secche alla ombra, con funi di impiccati, con unghie di morti, con parole diaboliche, sono una frulla a petto allo incanto che *ti direi se fosse lecito dirlo*”. *Ragionamento*, treći dan, str. 172.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ “Non mi ragionare di coteste pazziule da sciocche”. *Dialogo*, prvi dan, str. 270.

¹⁰⁷ Navedeni traktat koji se pripisuje Aretinu, potječe iz 1525. što znači da prilično prethodi djelu *Sei giornate*. G. Aquilecchia, “Introduzione”, u: P. Aretino, *Sei giornate*, cit., str. 7–8.

¹⁰⁸ U izvorniku: “Ella è di persona assai grande e ha bellissimo corpo [...] oltre queste bellezze che Natura gli ha date, aveva bellissimi costumi, quai forse sono le maliè che tu credi [...] Sempre ella poi ragiona con tutti moderatamente e ha cognizione di molte e varie cose e sa ben

Ragionamento ne smatra da probitak kurtizana leži samo u seksu, već i u sposobnosti da klijentima ponude intelektualni doživljaj. Međutim, ono što proizlazi iz navedenih djela jest sklonost da se na slavu i imetak koji su stekle kurtizane gleda sa sumnjom. O korelaciji vještičarenja i prostitucije svjedoči i činjenica da su u Veneciji u drugoj polovici šesnaestoga stoljeća najosuđivanije žene za vještičarenje bile upravo prostitutke i kurtizane. Pojedine, premda ih se samo sumnjičilo za čaranje, bile su osuđene na bičevanje i vječno progonstvo, kao što se dogodilo kurtizani Isabelli Bellocchio koja je smrdljivom mješavinom premazala vrata svoje suparnice kako bi od nje otjerala klijente¹⁰⁹. Optužbe su obuhvatile i slavne kurtizane poput pjesnikinje Veronice Franco, koja je 1580. prijavljena mletačkoj inkviziciji (Tribunale del Santo Uffizio) zbog klevetničke insinuacije da je za svoje rituale upotrebljavala blagoslovljene predmete te da je zazivala đavla s namjerom da pridobije muškarce koji su je posjećivali¹¹⁰.

Osim optužbe da se bavi čarolijama kako bi privukla što više muškaraca u svoj krevet, bludnica će biti okrivljena i za širenje kletve i venerične bolesti: sifilis¹¹¹.

ragionare”. P. Aretino, *Il piacevol Ragionamento de l’Aretino. Dialogo di Giulia e di Madalena*, ur. C. Galderisi, Salerno Editrice, Roma, 1987., str. 54–55.

¹⁰⁹ Usp. M. Milani, “Cortigiane e inquisizione a Venezia nel secondo ‘500”, u: *Stregoneria e streghe nell’Europa moderna. Convegno internazionale di studi (Pisa, 24-26 marzo 1994)*, ur. G. Bosco i P. Castelli, Pacini, Pisa, 1996., str. 307, 312–314.

¹¹⁰ Usp. A. Barzaghi, *Donne o cortigiane*, cit., str. 111, 114.

¹¹¹ Vidi E. Gallo, *Il marchio della strega*, cit., str. 220.

4. KAZNA ZA ŽENSKI PRIJESTUP

4.1. Sifilis i prostitucija

Od Pandore do Eve, žene su često identificirane kao uzrok svega zla¹, a takvo poistovjećivanje postaje konkretnije u renesansi s pojavom sifilisa². Naime, prostitutke su bile stigmatizirane kao odgovornima za širenje spolne bolesti koju Talijani nazivaju “francuskom bolešću” (“mal francese”) ili “galskom bolešću” (“morbo gallico”) jer se vjerovalo da se pojavila u Napulju oko 1495. godine nakon invazije francuske vojske Karla VIII.³ Mnoga književna djela sadržavaju reference na sifilis koji se često tumačio kao pošast koja se spustila među ljude kako bi kaznila požudu i pokvarenost prostitutki⁴. U *Ragionamentu* Nanna predstavlja bordele kao uporišta zla, jer uzrokuju “skandale, nepoštenje, lopovluk, prljavštinu, mržnju, okrutnost, smrt” i “francusku bolest”⁵. Ova poveznica s prostitucijom prisutna je i u tadašnjim medicinskim raspravama koje nastanak sifilisa pripisuju snošaju prostitutke i gubavca, stoga bi upravo žena bila ta koja se prva zarazila i proširila bolest⁶. Aretino se bavi tim pitanjem i u *Dialogu*, u kojem

¹ Za reference na Pandoru i Evu, vidi E. Panofsky - D. Panofsky, *Il vaso di Pandora. I mutamenti di un simbolo*, Einaudi, Torino, 1992., str. 3–17; R. De Maio, *Donna e Rinascimento*, cit., str. 83–88.

² Usp. R. Canosa - I. Colonnello, *Storia della prostituzione in Italia*, cit., str. 123. Izraz sifilis (na tal. sifilide) koji je u Italiji ušao u upotrebu tek sredinom 19. stoljeća, potječe iz naslova renesansnog spjeva *Syphilis sive de Morbo Gallico* Girolama Fracastora, koji pripovijeda o pustolovinama pastira Sifilusa, kojeg su bogovi kaznili nepoznatom bolesti. Djelo, napisano na latinskom 1521., a objavljeno 1530. godine, doživjelo je golem uspjeh s pedesetak izdanja, a prevedeno je na više od šezdeset jezika. E. Tognotti, *L'altra faccia di Venere. La sifilide dalla prima età moderna all'avvento dell'Aids (XV-XX sec.)*, FrancoAngeli Storia, Milano, 2006., str. 47–59.

³ O tome vidi A. Foa, “Il nuovo e il vecchio: l'insorgere della sifilide (1494-1530)”, u: *Quaderni storici*, 55/, XIX, 1, 4., 1984., str. 11, 16–22; A. M. Moulin – R. Delort, “La sifilide: un male americano?”, u: *L'amore e la sessualità*, ur. G. Duby, Dedalo, Bari, 1994., str. 284–287.

⁴ Usp. P. Larivaille, *La vita quotidiana delle cortigiane nell'Italia del Rinascimento*, cit., str. 173; A. Barzaghi, *Donne o cortigiane*, cit., str. 22, 129–129; R. Canosa - I. Colonnello, *Storia della prostituzione in Italia*, cit., str. 129.

⁵ “Gli ortolani vendono gli erbaggi, gli speziali le speziarie, e i bordelli bestemmie, menzogne, ciance, scandoli, disonestà, ladrarie, isporciezie, odi, crudeltade, morti, mal franciosi, tradimenti, cattiva fama e povertà”. *Ragionamento*, treći dan, str. 199–200.

⁶ Potonja teorija izložena je u raspravi *Die Grosse Wundartznei* (1536.) švicarskog liječnika poznatog kao Paracelsus, koji nije samo vjerovao da su prostitutke doista odgovorne za bolest, već je smatrao da su žene općenito izloženije bolestima od muškaraca. Usp. E. Chiaramonte – G.

Nannin lik smatra nepravедnim uvijek sve pripisivati prostitutkama i htjela bi da se jednog dana konačno ustanovi “jesu li kurve zarazile muškarce ili muškarci kurve”⁷.

Aretino u svojim djelima često spominje francusku bolest, u toj mjeri da se u *Sei giornate* rasprava o siflisu ponavlja čak jedanaest puta, a čini se da je ta učestalost potaknuta činjenicom što je epidemija dosegla vrhunac širenja upravo u razdoblju u kojem autor stvara većinu svojih djela, dok se pad zaraze bilježi tek u desetljeću između 1550. i 1560. godine⁸.

Sifilis osobno pogađa pripovjedačice *Sei giornata*, koje nakon što su iskusile zarazu mogle su svjedočiti o pretrpljenoj boli, ali i o stigmi koja je pogađala oboljele prostitutke. Korelacija između prostitucije i francuske bolesti u raspravi je iskorištena kao mjerilo i kako bi se istaknula autodestruktivna narav prostitutki, obuzetih zlobom i zavišću “poput onih kojima je francuska bolest u kostima”⁹. Često se upućuje i na činjenicu da je bolest stigla poput providnosti upravo kako bi se kaznile kurtizane za sve prijevare i pakosti koje su počinile kako bi se obogatile, tako da je “francuska bolest” donijela “osvetu za počinjena zla” upropašćujući im tijela¹⁰.

Osim što je izazivao strašne bolove, sifilis je čirevima napadao najvažniji adut kurtizana: ljepotu. Prema opisima veronskog liječnika Girolama Fracastora u raspravi *De contagiose et contagiosis morbis* (1546.), francuska se bolest javljala “bubonima”, sličnim onima koje uzrokuje kuga, što je u narodu izazivalo strah od bolesti koja zapravo nije uzrokovala visok broj smrtnih slučajeva¹¹. Strašno se strahovalo od zaraze i zbog nemoći liječnika u pronalaženju istinski učinkovitog lijeka, a potpuno izlječenje bilo je nemoguće jer se bolest mogla ponovno vratiti i nakon mnogo godina¹². U *Cortigiani* prikazano je kako se bolest širila među ljudima, podsjećajući da su se mnogi obraćali

Frezza – S. Tozzi, *Donne senza Rinascimento*, Editrice A coop. - sez. Elèuthera, Milano, 1991., str. 86, 114; A. Foa, “Il nuovo e il vecchio: l’insorgere della sifilide (1494-1530)”, cit., str. 2; E. Tognotti, *L’altra faccia di Venere*, cit., str. 70.

⁷ “Io ho speranza [...] che si troverà anco se le puttane hanno attaccato il mal francioso agli uomini, o gli uomini a le puttane”. *Dialogo*, drugi dan, str. 317.

⁸ Usp. S. F. Matthews-Grieco, “Corpo, aspetto e sessualità”, u: G. Duby - M. Perrot, *Storia delle donne in Occidente. Dal Rinascimento all’età moderna*, cit., str. 74.

⁹ “[...] la invidia di una puttana è divoratrice di sé medesima, come il mal francioso di chi lo ha nelle ossa”. *Ragionamento*, treći dan, str. 174.

¹⁰ “[...] spesso il mal francioso fa le vendette dei mali arrivati”. *Ragionamento*, treći dan, str. 159.

¹¹ Vidi R. Canosa. – I. Colonnello, *Storia della prostituzione in Italia*, cit., str. 125; G. Fracastoro, *Il contagio, le malattie contagiose e la loro cura*, ur. V. Busacchi, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 1950., str. 60–61.

¹² Usp. E. Tognotti, *L’altra faccia di Venere*, cit., str. 24, 96.

svodnici Aluigi kako bi dobili “pomast za francusku bolest”¹³. Posljedice sifilisa pogoršavala je upotreba raznih lijekova, a među najštetnijima bila je pomast na bazi žive koja je ostavljala vidljiva oštećenja na koži, uključujući opadanje kose i zubi. U najtežim slučajevima predoziranja, lijekovi sa živom mogli su čak dovesti do smrti pacijenta¹⁴. U to vrijeme, međutim, štetnost žive još nije bila poznata, pa su se smrti pripisivale napredovanju bolesti, a svaka smrt dovođila je do veće osude prostitucije. Smatralo se da su sve prostitutke, samo kako bi nastavile raditi, skrivale prve znakove sifilisa. Prešućujući zarazu, postale su u očima ljudi glavnim krivcima za širenje sifilisa od kojeg su oboljeli svi muškarci koji su ih posjećivali. U zamjenu za novac za svoje usluge, prostitutke su svojim klijentima ostavljale strašnu patnju i nelagodu uzrokovanu bolešću. U takvom ozračju, neke su kurtizane optužene da imaju sifilis isključivo s namjerom da se našteti njihovom ugledu i kako bi izgubile svoje bogate stalne klijente¹⁵. U svom kratkom spjevu *La Zaffetta* (1531.), Lorenzo Veniero razotkriva simptome “francuske bolesti” koja je unakazila razne dijelove tijela, uključujući i “lice”, tvrdeći da se poznata venecijanska kurtizana Angela del Moro, poznata kao Zaffetta, zarazila sifilisom i zatim ga prenijela svojim klijentima¹⁶. Posljedica takvih insinuacija bila je gubitak stalnih klijenata, čak i kad nije bilo opipljivih dokaza zaraze, no jedina namjera tih, a i drugih optužbi bila je da se ocrne ohole kurtizane.

4.2. Klevetanje kurtizana

U književnim djelima s početka šesnaestog stoljeća pojavljuje se svojevrsan “pokret netrpeljivosti” čiji je cilj bio vrijeđanje najimućnijih kurtizana¹⁷, kao što je razvidno iz djela *Ragionamento dello Zoppino*, koje iznosi “prijevaru, izdaje, perverznost i pohlepu” svake bludnice. Zamjera im se i tjelesni izgled, nimalo privlačan, jer su najgore nesavršenosti navodno sakrivale pod posebno teškom šminkom: “E quelle poltronarie [...] che tengono sul volto, sui labbri e sui denti, che qualche volta saria meglio basciar un cesso che i lor volti” (“A ona smeća [...] kojim pokrivaju lice, usne, zube, da bi

¹³ “Mafé, io ho più faccende che un mercato [...] Chi vol untioni per el mal francioso, chi polvere da far bianchi i denti...” (*Cort.* 1525., III, 11, 120).

¹⁴ Usp. P. Larivaille, *La vita quotidiana delle cortigiane nell'Italia del Rinascimento*, cit., str. 169–171; E. Tognotti, *L'altra faccia di Venere*, cit., str. 87.

¹⁵ Usp. P. Larivaille, *La vita quotidiana delle cortigiane nell'Italia del Rinascimento*, cit., str. 173.

¹⁶ Veniero predviđa da će sve bludnice biti kažnjene sifilisom: “Mal francioso, che a un tempo v'intratiene, / Vi rubba in otto dì quel che rubbate” (“Francuska vam bolest oduzima u osam dana ono što ste vi otimala”). L. Veniero, *La Zaffetta*, u: *Raccolta di rarissimi opuscoli italiani del XV e XVI secolo*, Stamperia di Ch. Jouaust, Parig, 1861., <https://www.liberliber.it/online/autori/autori-v/lorenzo-veniero/la-zaffetta/>, str. 7–8, 27.

¹⁷ M. Nor, *La prostituzione*, Armando Editore, Roma, 2006., str. 27.

ponekad bilo bolje poljubiti školjku nego njihova lica”)¹⁸. Podjednako, prvoga dana *Dialoga*, Nanna ismijava rimske kurtizane koje su izgledale “kao modenske maske” zbog pretjeranog šminkanja kojim su, osim što bi prikrile nedostatke ili bolesti, dodatno oštetile kožu¹⁹. Teška šminka kurtizana izazivala je sumnju jer se smatralo da su je nanosile kako bi što dulje skrivale sifilis, najprije maskirajući čireve s kojima bi se bolest pojavila, a kasnije kako bi nastali ožiljci bili manje vidljivi. Osim što se dovodila u pitanje njihova stvarna ljepota, često narušena sifilisom, svjedočimo i težem klevetanju koje je kurtizane izjednačavalo s prostitutkama iz bordela²⁰. S namjerom da se umanju njihov društveni i kulturološki utjecaj, pojmovi “kurva” i “kurtizana” često se u književnosti pojavljuju kao sinonimi²¹. Doista, u Aretinovu traktatu se pojam “kurve” koristi čak i kada majka uči svoju kćer kako postati slavnom kurtizanom navodeći njihov običaj da se one “prepuštaju mnogima”²². Jednako tako u djelu *Tariffa delle Puttane di Venegia*, i poznate se kurtizane smatraju bijednim prostitutkama, a povrh toga navedena je i mizerna cijena koju su navodno tražile u zamjenu za svoje seksualne usluge²³. Kako bi ih se spustilo u red običnih prostitutki, opetovano se ponavlja također u *Ragionamento del Zoppino*, gdje je naglašeno da su se kurtizane nudile “za jeftinu cijenu” i usprkos tome što su se ophodile poput otmjenih dama, održavale su odnose i s muškarcima skromnijih zanimanja: “Quante col l’aquarol, col fornaio o col pizzicagnol, sperando non si sappia” (“Kolike su bile s pekarom, trgovcem, u nadi da se neće saznati”)²⁴. Zapravo, rijetki su im klijenti mogli pristupiti i priuštiti si elitne kurtizane naviknute na iznimno luksuzan život²⁵. Najslavnije kurtizane sigurno nisu bile plaćene prema svojim seksualnim uslugama kao ostale prostitutke, nego su si također mogle dozvoliti da imaju samo jednog stalnog klijenta sve dok im je osigurao stalnu financijsku potporu.

¹⁸ *Ragionamento del Zoppino*, str. 16, 29. Slobodan prijevod autorice teksta, ovdje i u nastavku (ako nije drugačije navedeno).

¹⁹ “Io stupisco di alcune tinche infarinate che si dipingano e invernicano come le mascare modanesi, incinabrandosi le labbra talché chi le bascia sente incendersi le sue straniamente [...] e che grinze fanno a questa e a quella i lisci sbardellati”. *Dialogo*, prvi dan, str. 272.

²⁰ Usp. P. Pucci, “Decostruzione disgustosa e definizione di classe nella Tariffa delle puttane di Venegia”, u: *Rivista di letteratura italiana*, 28, 1, 2010., str. 31.

²¹ G. Padoan, *Rinascimento in controluce*, cit., str. 188.

²² *Dialogo*, prvi dan, str. 275.

²³ Za najimućnije kurtizane nije mogao vrijediti taj cjenik jer je njihova klijentela bila otmjena, bez obzira na to što se u *Tariffi* uz njihova imena pojavljuje zanemariva cijena njihovih usluga. *Tariffa delle puttane di Venegia*, str. 179. Usp. P. Pucci, “Decostruzione disgustosa e definizione di classe nella Tariffa delle puttane di Venegia”, cit., str. 48.

²⁴ Za druge se kurtizane ističe i njihovo skromno podrijetlo: “Beatrice [...] era figliuola d’una povera lavandaia [...] Lucrezia [...] guardava le bestie e dava la crusca all’oche e da mangiare a’ porci” (“Beatrice je bila kćer siromašne pralje [...] Lucrezia [...] je čuvala blago i hranila guske i svinje”). *Ragionamento del Zoppino*, str. 33, 43, 45–46.

²⁵ Usp. G. Padoan, *Rinascimento in controluce*, cit., str. 194.

Međutim, nisu bile tretirane poput tajnih ljubavnica, već su se javno susretale sa svojim klijentima koji su se šepurili njihovom ljepotom i obrazovanjem²⁶.

Moć koju su stekle kurtizane u doba kada žene nisu smjele aktivno sudjelovati u “društvenom životu”, neminovno je stvarala “sukobe i napetosti” koje su se u književnim djelima pretočile u teške uvrede i zastrašivanja²⁷, kao što je prikazano i u Aretinovim komedijama. U drugom izdanju *Cortigiane*, opisan je vandalski čin klijenta koji je kaznio kurtizaninu taštinu uništivši joj ulazna vrata, spaljivanjem: “Credo che il tuo padrone il conosca per quella prova che fece quando *arse la porta* a Madrema non vuole” (“Mislim da ga tvoj gospodar poznaje od onda kad je zapalio vrata Madrema non vuole”)²⁸. Posljedica paleža nije bila samo materijalna šteta, to je bio implicitni napad na ugled vlasnice, zbog analogije koja je postojala između “kuće i ženskog tijela” uslijed koje je narušavanje kućnog ulaza odgovaralo osobnom nasilju²⁹. Kurtizana je birala koje će klijente pustiti kroz glavni ulaz, stoga je otvorena kuća bila lako dostupna i sugerirala na “specifičnu seksualnu penetraciju” njezine vlasnice³⁰. Kada je, u *Talanti*, stanovitome klijentu Orfiniju odbijen ulaz u kurtizanine odaje, on odmah iskazuje da se namjerava osvetiti i nasilno upada: “Gettiamle giù la porta, anzi abrusciamela [...] qua legne, qui paglia [...] presto, suso, soffiate” (“Provalimo kroz vrata, zapravo spalimo ih [...] ovdje drva, ovdje slama [...] brzo, gore, pušite”)³¹. Premda se u ovom prizoru ljubavnik konačno mora povući (jer mu nitko ne želi pomoći da izvede suludi čin), iz Talantinih riječi saznajemo da joj je Orfinio nekoć zaista razvalio vrata: “mi ricordo de la ingiuria che egli mi ha fatta ne lo *sforzarmi la porta*” (“sjećam se uvrede koju mi je nanio kada mi je razvalio vrata”)³³. U traktatu *Sei giornate* isto se tako pojavljuje provala u kuću kao posljedica kurtizanina odbijanja: “Il mio signore, caso che non gli apriate, farà gittare

²⁶ Vidi P. Larivaille, *La vita quotidiana delle cortigiane nell'Italia del Rinascimento*, cit., str. 158.

²⁷ E. Rasy, *Le donne e la letteratura. Scrittrici eroine e ispiratrici nel mondo delle lettere*, Riuniti, Roma, 1984., str. 21.

²⁸ *Cortigiana*, IV, 2, 148.

²⁹ E. S. Cohen, “Camilla La magra, prostituta romana”, cit., str. 190.

³⁰ Druga vrsta neizravnog zlostavljanja ostvarena je oštećenjem njihovih domova, prljanjem fasade izmetom ili natpisima s teškim uvredama ili kompromitirajućim crtežima, dok su u drugim slučajevima, osim vrata, razbijeni i prozori kako bi ostavili trajnije tragove koji su trebali biti vidljivi velikom broju ljudi. Vidi E. S. Cohen, “Honor and Gender in the Streets of Early Modern Rome”, cit., str. 602–603, 607, 616; E. S. Cohen, “Camilla La magra, prostituta romana”, cit., str. 169.

³¹ *Talanta*, I, 2, 279.

³² Zbog Orfinijeve upornosti, žena se odlučuje bolje ponašati kako joj opet ne bi oštetio ulazna vrata: “Se io entro in casa mi farà qualche baia a la porta” (*Talanta*, III, 16, 325).

³³ *Talanta*, V, 13, 361.

la porta in terra” (“ako mojem gospodaru ne otvoriš, srušit će vrata”)³⁴; Nanna očekuje istu sudbinu i za svoju kćer zbog nezadovoljnih klijenata: “mi par sentire sfraccassarti la porta” (“čini mi se da čujem kako su ti vrata obijena”)³⁵.

Uvrede i prijetnje upućene kurtizani nisu uvijek bile usmjerene samo na njezin dom, već su se ostvarivale i tjelesnim kažnjavanjem. Nasilje nad kurtizanama uobičajeno je u Aretinovim djelima, koja pripovijedaju o bičevanim i unakaženim ženama, pa čak i žrtvama silovanja.

4.3. Fizičko zlostavljanje kurtizana

Nasilje nad kurtizanama u Italiji sve je izrazitije posebno u doba protureformacije kada se snažno suzbijaju sve vrste prijestupa kako bi se ponovno uspostavio društveni poredak unutar dopuštenih moralnih granica³⁶. S godinama Crkva sve učestalije provodi zastrašivanja, s namjerom da se što više žena natjera da napuste prostituciju³⁷. Aretino u drugom danu *Dialoga* opisuje pritisak koji propovjednici vrše na prostitutke, optužujući ih da šire grijeh i da stoga zaslužuju vječnu patnju. S propovjedaonica u crkvama stižu prilično teški verbalni napadi, kao što se vidi iz sljedećeg odlomka: “i dragoni de lo inferno vi divoraranno l’anima, ve l’abbrusciaranno, le caldaie del zolfo bollente vi aspettano, [...] i graffi dei demoni vi squartaranno; voi sarete carne degli uncini loro, e sarete scudisciate dai serpi: *in eternum, in eternum*” (“zmajevi pakleni proždrijet će vam dušu, spalit će je, čekaju vas kotlovi kipućeg sumpora, [...] raščetvorit će vas demoni; bit ćete meso s njihovih kuka i bičevat će vas zmije: *in eternum, in eternum*”)³⁸. Kurtizanama, koje su prvotno uživale povlašteni položaj tijekom vjerskih obreda, prijetilo se slikama vječnog prokletstva i mučenja u paklu. Ovdje je naglasak stavljen na njihovo meso koje razdiru razna paklena stvorenja koja ih, kao svojevrсна danteovska odmazda, kažnjavaju jer su zarađivale prodajom vlastitog tijela. Nasilje i slične kazne bit će zabilježene i u povijesnoj zbilji, a ta se netrpeljivost prema njima može tumačiti i kao rezultat društvene nelagode koja se osjećala u tom razdoblju. Prema francuskom antropologu Renéu Girardu, određeni su pojedinci posebno bili progonjeni u kriznim vremenima. U Italiji nije bila riječ samo o krizi kršćanstva, već, uzme li se u obzir povijesna situacija, valja istaknuti da je to bilo razdoblje snažne gospodarske i društvene

³⁴ *Ragionamento*, treći dan, str. 163.

³⁵ *Dialogo*, prvi dan, str. 257.

³⁶ Usp. E. Bronfen, *Over her dead body. Death, femininity and aesthetic*, Manchester University Press, Routledge, 1992., str. 181.

³⁷ O tome vidi P. Larivaille, *La vita quotidiana delle cortigiane nell’Italia del Rinascimento*, cit., str. 183, 192–195; E. S. Cohen, “Honor and Gender in the Streets of Early Modern Rome”, cit., str. 611.

³⁸ *Dialogo*, drugi dan, p. 339.

nestabilnosti uzrokovane stranim invazijama i dugim razdobljima ratova i gladi. Prema Girardu, da bi se uspostavio društveni poredak i ublažilo nezadovoljstvo zajednice u takvim teškim uvjetima, ljudima je bilo potrebno iskaliti frustracije na najekstremnijim prijestupnicima, onima koji su rušili razne tabue³⁹. Zbog spolno devijantnog ponašanja i imetka koji su stekle početkom 16. stoljeća, kurtizane su postale savršeno “žrtveno janje” za ispoljavanje bijesa, a osim toga nezasluzeno stečeno bogatstvo moglo je izazvati zavist i mržnju.

U književnosti je prisutno nekoliko tjelesnih kazni protiv prostitutki i kurtizana, za koje se smatralo da zaslužuju najgore kazne. U *Zaffetti*, Veniero smatra nužnim primijeniti nasilje nad oholom kurtizanom, ostavljajući joj barem jedan ožiljak na licu kako bi nepopravljivo narušio ne samo njezinu ljepotu, već i ugled⁴⁰. Svaki je ožiljak tako postao vidljivim svjedočanstvom ženine podmuklosti te je stoga služio i kao upozorenje drugim klijentima da je izbjegavaju⁴¹. U Aretinovu *Dialogu* Nanna vjeruje da je pakost prostitutki mjerljiva upravo brojem “ožiljaka vidljivih na licu svake prostitutke”⁴².

Traktat *Sei giornate* sadržava nekoliko priča u kojima se upućuje na lica kurtizana nakazanih muškom rukom⁴³, dok je najčešće zabilježena osveta bičevanje. U drugom danu *Dialoga* opisan je plemenitaš koji, da bi kaznio kurtizanu, naređuje da je vežu na mostu i osvijetle dvjema bakljama, kako bi pogubljenje bilo jasno vidljivo. Nasilje se odvija naočigled javnosti s namjerom da se pošalje poruka upozorenja ostalim oholim kurtizanama, ali i kao primjer čednim ženama da se pridržavaju unaprijed ustaljenih uloga supruga i majki⁴⁴.

I sami krvnici obezvrjeđuju kurtizanu jer su oni bijedni sluge koji zauzimaju nadmoćan položaj u odnosu na ženu: vežu je, svlače i žestoko udaraju po stražnjici zimskim čizmama:

³⁹ Kurtizane se zbog pretrpljenog zlostavljanja mogu tumačiti kao žrtveno janje društva koje je uzroke svega lošeg pripisivalo ženskim prijestupima. Usp. R. Girard, *Il capro espiatorio*, cit., str. 29, 33–34.

⁴⁰ “Corri a furor contro la tua puttana. // Le togli cariuol, casse, e spalliere, / Perché le comperaro i tuoi danari. / *Le sfreggi ‘l volto bene et volentiere [...]*”. L. Veniero, *La Zaffetta*, cit., str. 26.

⁴¹ Usp. E. S. Cohen, “Camilla La magra, prostituta romana”, cit., str. 187.

⁴² “La colpa che ci si dà quando si ferisce o ammazza insieme qualcuno che ci vien drieto: che diavolo potiam far noi de le lor gelosie e de le loro bestialità? E quando ben fossemo cagion degli scandoli, dicamisi un poco qual son più: *i fregi che si veggano ne la faccia de le puttane [...]*”. *Dialogo*, drugi dan, str. 316.

⁴³ I sama Nanna pripovijeda kako ju je nezadovoljan klijent ranio bodežom: “mi diede in una gota una cotal piattonata col pugnale che me la fe’ sentire”. *Dialogo*, prvi dan, str. 248–249.

⁴⁴ Vidi D. Shemek, *Dame erranti: donne e trasgressione sociale nell’Italia del Rinascimento*, Tre Lune Edizioni, Mantova, 2003., str. 210.

Egli ordinò che le fossero legati i drappi in capo, e con due stivali da verno, in mezzo a due torchi accesi, stivalata per Borgo Vecchio e Nuovo, per Ponte e fino a la Chiavica. E così fu grappata; e con una cinta di taffetà legate in cima del suo capo l'estremità de la vesta [...] ella dentro i panni gridava [...] i famigli chiamati a lapidarla, stupefatti ne la bellezza del *culiseo*, vennero in capogirlo e lasciandosi cader gli stivali di mano [...] gli ripresero [gli stivali] e [...] si diedero a dargnele e tante e tante, che il rosso venne in mostra, e poi il livido, e poi il nero, e poi il sangue; e nel far tuff toff taff degli stivali.

(Naredio je da joj se oko glave priveže halja i da, između dvije upaljene baklje, prođe kroz Borgo Vecchio i Nuovo, Ponte i sve do Chiavice pod udarcem zimskih čizama. Tako su je nagurali; i remenom od tafta vezali joj na vrh glave odjeću [...] ona je unutar odjeće vrištala [...] sluge su pozvane da je kamenuju, ostali su u čudu kada su vidjeli ljepotu njene *stražnjice*, zavrtjelo im se u glavi i ispustili su čizme iz ruku [...] zatim su ponovo uzeli čizme i [...] počeli su je više puta mlatiti dok se nije pojavilo crvenilo, pa modrica, pa crnilo, pa krv; i u tuff toff taff čizmama)⁴⁵.

Kazna nije uslijedila iz nekog konkretnog razloga, samo je ranije u tekstu spomenuto, u kratkom prikazu, nasilje koje je pretrpjela druga kurtizana, a koji je popraćen popisom njezinih navodnih nedostataka: “e cantò i furti, i maliamenti, le truffe, le sodomitarie, i puttanesimi, le falsità, le crudeltadi e le ribaldarie che si ponno imaginare, mettendo ogni peccato a conto suo” (“i opisao krađe, obmane, prijevare, podvale, prostituciju, laži, okrutnost i nezamislivo pokvarenjaštvo, dodajući svaki grijeh na njezin račun”)⁴⁶. I u ovom slučaju, kurtizana nije kažnjena iz točno određenog razloga, već općenito za grijehе koji su neizbježno okaljali svaku prostitutku.

Bičevanje izloženo u Aretinovu djelu podsjeća na ono koje je Matteo Bandello naveo u četvrtoj knjizi *Novelle*, u kojoj španjolska kurtizana Isabella de Luna trpi zlostavljanje⁴⁷. Kada žena primi sudski nalog zbog duga prema trgovcu, ona podere papir i napravi gestu brisanja stražnjice, a zatim ga vrati javnom službeniku. Bludnica izvodi ovu gestu pred mnogo ljudi i njezina je drskost nedopustiva, stoga je uhićena i osuđena na plaćanje novčane kazne kako bi mogla izaći iz zatvora⁴⁸. Nakon odslužene kazne prolazi najgoru torturu, javno bičevanje, poput onog opisanog u *Dialogu*, u odnosu na kojeg razlikuje se samo izvršitelj koji je krvnik (tj. ne pojavljuju se sluge koje su još više omalovažavale ženu):

⁴⁵ Stražnjica, kao izazovan dio tijela, istaknuta je na različitim mjestima u *Sei giornate* jer su se prostitutke često upuštale u analne odnose. *Dialogo*, drugi dan, str. 315. Moj kurziv ovdje i u nastavku teksta.

⁴⁶ *Dialogo*, drugi dio, str. 314.

⁴⁷ Usprkos tomu što su Bandellove pripovijetke kružile Venecijom od početka 16. stoljeća, četvrti dio djela objavljen je tek 1573. godine, stoga je teško utvrditi je li dotična pripovijetka Aretinu služila kao književni uzor. Usp. L. Zorzi, “*Scheda per La Venexiana*” u: *La Veneziana*, Einaudi, Torino, 1965., str. 104–105.

⁴⁸ M. Bandello, *Novelle*, cit., IV, XVI, str. 594.

[...] ne la via publica il boia le alzò i panni in capo e le fece mostrare il *colliseo* a l'aria, e con uno duro staffile cominciò fieramente a percuoterla su le natiche, di modo che il *colliseo*, che prima mostrava una candidezza assai viva, in poco di ora tutto *si tinse in color sanguigno*.

([...] na javnom mjestu krvnik joj je zadigao halju preko glave i natjerao je da pokaže stražnjicu, snažnim bičem žestoko ju je stao udarati po zadnjici, koja je prije bila bijela, a u kratko vrijeme postala krvavo crvena)⁴⁹.

Naglasak na boji stražnjice koja, upravo kao i u *Dilaogu*, postaje modra od silovitosti udaraca, nužno je za slanje djelotvorne poruke narodu, a prije svega ostalim kurtizanama.

U oba djela kazne se odvijaju u neočekivanom trenutku: kurtizana iz Aretinova teksta bičevana je kada je zapravo trebala primiti velikodušnu nadnicu od svojeg plemenitog klijenta, dok je Isabella de Luna kažnjena upravo kad je trebala biti oslobođena jer je otplatila dug i odslužila kaznu. Reakcija dviju žena je različita, Isabella ne želi pokazati “ni najmanji znak stida na licu”, dok “nesretnica” iz *Dialoga* sasvim je svjesna da je pretrpljena nepravda nepovratno narušila njezin ugled i radije se skriva: “fu posta a casa sua, dove se ne stette un tempo, vituperata e disfatta per la baia datale da ognuno che lo intese” (“smjestila se u svojoj kući, gdje je ostala neko vrijeme, utučena i uništena zbog ismijavanja onih koji su saznali što joj se desilo”)⁵⁰. Ženina odluka da se zatvori u kuću u skladu je s učinkom nasilja počinjenog nad kurtizanom koje ju je trebalo podsjetiti na njezin inferiorni položaj i onesposobiti je da reagira na mučenje koje je pretrpjela.

4.4. Silovanje Zaffette: Aretino vs Veniero

Aluigia u *Cortigiani* spominje mnogo teže nasilje od bičevanja, a koje se sastojalo od seksualnog zlostavljanja brojnih muškaraca istovremeno, poznatog kao “Trentuno” (“trideset jedan”), čime se priziva velik broj silovatelja⁵¹. U komediji svodnica savjetuje Togni, ženi koju je uvjerala da prevari muža, da svojem ljubavniku ode u muškoj odjeći kako ne bi riskirala da bude silovana: “vien vestita da uomo, perché se fanno de matti scherzi la notte per Roma, e potresti dare in un *trentuno*” (“preruši se u muškarca,

⁴⁹ M. Bandello, *Novelle*, cit., IV, XVI, str. 595. Kao i u Bandellovu tekstu, pojam “culiseo” pojavljuje se također u Aretinovu *Dialogu* kao naziv za stražnjicu kurtizane i to je još jedna sličnost prilikom opisivanja bičevanja dviju žena. *Dialogo*, drugi dan, str. 315.

⁵⁰ M. Bandello, *Novelle*, cit., IV, XVI, p. 596; *Dialogo*, drugi dan, str. 315–316.

⁵¹ Broj trideset jedan samo je nasumičan i podsjeća na to da su se mnogi redali na ženi protiv njezine volje. Usp. G. Padoan, *Rinascimento in controluce*, cit., str. 186.

jer noću luduju Rimom, i mogla bi naletjeti na *trentuno*”)⁵². U drugom izdanju djela referenca se proširuje na primjer kurtizane koja je navodno pretrpjela nasilje, Angela del Moro zvana Zaffetta, dok se dramatični događaj prikazuje umetanjem molitvenih odlomaka u naraciju:

E tu savia – Pater noster – verrai vestita da uomo perché questi palafrenieri – qui es in celis, – fanno di matti scherzi la notte – santificetur nomen tuum, – e non vorrei che tu scappassi in un *trentuno*, – adveniat regnum tuum, – come incappò *Angela del Moro*.

(I ti mudra – Pater noster – odjeni se poput muškarca jer ovi momci – qui es in celis, – lude šale zbijaju noću – santificetur nomen tuum, – i ne želim da upadneš u *trentuno*, – adveniat regnum tuum, – kao što je posrnula *Angela del Moro*)⁵³.

Odlomak se odnosi na već spomenuti spjev *La Zaffetta* poznat i pod naslovom *Il Trentuno della Zaffetta* (1531.) Lorenza Veniera. Djelo opisuje silovanje kurtizane, koja je na prijearu pozvana u Chioggiu na raskošan banket, da bi potom pretrpjela javno poniženje i omalovažavanje⁵⁴.

Pojam “trentuno” u književnosti prvi primjenjuju upravo Aretino i Veniero⁵⁵ kako bi ukazali na grupno seksualno zlostavljanje učestalo početkom 16. stoljeća, ali koje su vlasti gotovo zanemarile. Nebriga je bila još veća ako nasilje nije ugrožavalo djevičanstvo djevojaka ili čast udane žene pa su silovanja prostitutki postala sporedna stvar⁵⁶. Iz tog razloga, Veniero u svom djelu može slobodno navesti čitatelja da pretpostavi kako je sam autor bio poticatelj silovanja čija je žrtva bila mletačka kurtizana.

Nasilje nad kurtizanama u spjevu *La Zaffetta* predstavljeno je kao sredstvo kojim se žene podsjetilo da su društveno inferiorne i kako bi ih se spriječilo da se predstavljaju

⁵² *Cortigiana* 1525., IV, 8, 130. Aluigino upozorenje ukazuje na mogućnost da svaka žena postane žrtva grupnog silovanja (“trentuno”), a ne samo prostitutka.

⁵³ *Cortigiana*, IV, 8, 152–153.

⁵⁴ Silovanje koje se u djelu navodi da se dogodilo oko 1531., nije dokumentirano i većina znanstvenika smatra ga samo Venierovim pokušajem da ocrni kurtizanin ugled. L. Veniero, *La Zaffetta*, cit., str. 14–15. Usp. A. Barzagli, *Donne o cortigiane*, cit., str. 118; L. Dalla Man, *Un discepolo di Pietro Aretino*, cit., str. 132–133.

⁵⁵ V. Boggione – G. Casalegno, *Dizionario storico del lessico erotico italiano. Metafore, eufemismi, oscenità, doppi sensi, parole dotte e parole basse in otto secoli di letteratura italiana*, Longaresi & C., Milano, 1996., str. 192.

⁵⁶ Silovanje se smatralo lakšim prijestupom i bilo je kažnjivo jedino ako je bilo popraćeno provalom, krađom i napadom, s obzirom na to da ga je u nedostatku bilo kakvog vidljivog dokaza također bilo teško dokazati. Usp. G. Ruggiero, *Patrizi e malfattori. La violenza nel primo Rinascimento*, Il Mulino, Bologna 1980., str. 315–317, 340; G. Ruggiero, *The Boundaries of Eros: Sex Crime and Sexuality in Renaissance Venice*, Oxford University Press, New York, 1985., str. 98.

plemenitim i uglednim Venecijankama⁵⁷. U tekstu je kurtizana Angela del Moro posebno zabrinuta zbog dvostruke osvete koju će joj priuštiti Veniero koji, osim što je vjerojatno organizirao silovanje, kao pisac neće oklijevati obznaniti ono što joj se dogodilo i oblatiti je: “Come ‘l Venier lo sa, farà novella / Perché aprir non gli volsi un di le porte [...] O sventurata, / Come comparirai fra le persone? / La mia grandezza in tutto è ruinata” (“Venier će od toga napraviti vijest / jer nisam mu jedan dan htjela otvoriti vrata [...] Oh nesretnice, / Kako ćeš se pojaviti pred ljudima? / Moja je čast zauvijek upropaštena”)⁵⁸. Silovanje tako postaje, u stvarnosti kao i u književnosti, jedini mogući način obuzdavanja nedoličnog ponašanja kurtizana⁵⁹. Zaffetta je, kao što je vidljivo iz spjeva, morala naučiti biti poniznija i pokazati više poštovanja prema svojim plemenitim klijentima.

“Trentuno” se ponavlja, s referencama poput Venierovih, drugog dana *Dialoga* u kojem se ne pojavljuje kurtizanino ime, nego je žena jednostavno definirana kao “madonna nol-vo’-dire” (“Gospođa ne-želim-reći”), koja je međutim opisana koristeći se sličnim terminima koji se pojavljuju i za “lijepu i milostivu” Zaffettu iz spjeva⁶⁰.

Strašnu sudbinu žene iz *Dialoga* tijekom banketa najavljuje jedan od gostiju koji se ženi obraća s hinjenim poštovanjem koje služi kao satira na njezinu uobičajenu taštinu velike dame:

Signora, questa notte è obligata a noi e ai *nostri famigli di stalla*; e vogliamo che siate contenta di far sì che i *trentuni ugnoli* diventin *doppi*: e così, mercé vostra, si chiamaranno *arcitrentuni* [...] e se non sarete trattata secondo il merito, scusate il luogo.

(Gospođo, ovu noć pripadate nama i našim stajskim slugama; i želimo da budete zadovoljni što će *trideset jedan* pojedinačni postati *dvostrukim*: i tako će se, zahvaljujući vama, nazvati *nad trideset jedan* [...] i ako se prema vama ne postupa prema zaslugama, ispričajte ih)⁶¹.

Kako bi se bludnica ponizila i još gore kaznila, u ovom prizoru broj silovatelja se povisio: od trideset jednog (“*trentuni ugnoli*”), do *dvostruko* većeg broja, tj. čak šezdeset i dvojica. Visok broj muškaraca koji će iskoristiti kurtizanu otprilike odgovara terminu

⁵⁷ O tome vidi P. Pucci, “Decostruzione disgustosa e definizione di classe nella Tariffa delle puttane di Venegia”, cit., str. 33.

⁵⁸ L. Veniero, *La Zaffetta*, cit., str. 19–20.

⁵⁹ Usp. S. Gherardi, *Il genere e le organizzazioni. Il simbolismo del femminile e del maschile nella vita organizzativa*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1998., str. 65, 80.

⁶⁰ U *Dialogu* žena je opisana kao: “*femina grandonna, bellona* [...] sollazzevole, tratenitrice, con ognun motteggiava e con tutti si faceva con quella *graziosa grazia* che si porta da la culla” (*Dialogo*, drugi dan, str. 312). U *Zaffetti* se nalaze slični termini i to: “*bella gratiata et virtuosa*” (L. Veniero, *La Zaffetta*, str. 9).

⁶¹ *Dialogo*, drugi dan, str. 313.

“trentuno reale” (“kraljevski trideset jedan”) spomenutom u Venierovom kratkom spjevu. Međutim, taj “trentuno reale” bio bi ekvivalent više nego dvostrukom broju “uobičajenih” silovatelja, zapravo ih u *Zaffetti* nalazimo čak osamdeset, kao što se može zaključiti iz sljedećeg odlomka:

Settanta nove lanciae havete rotte

Contra la vostra gagliarda nimica

Si che una botta sola à far ci resta,

Et poi à Dio, che finita è la festa.

(*Sedamdeset devet kopalja ste slomila / Protiv svoga jakog dušmanina / Da nam samo jedan udarac preostane, / A onda zbogom, zabava je gotova*)⁶².

Osim značajnog broja spolnih odnosa na koje je žena prisiljena, njezinu podložnost naglašava i činjenica da je posjeduju sluge najnižeg reda. Aretino spominje stajske sluge, a zatim još krdo zlikovaca, nižih kuhara, gostioničara, dok Veniero među njima navodi i ribare, brodare i kmetove⁶³. Uloge su tako zamijenjene jer kurtizanom, koja je stekla ugled u društvu elitne klijentele, dominiraju muškarci izrazito nižeg društvenog statusa, koji je namjeravaju “osramotiti na sve načine”⁶⁴. Teško ponižena, kurtizana *Dialoga*, zaziva milost: “ella [...] con le più dolci e pietose parole che si potessino udire gli pregava a lasciarla ormai stare” (“ona [...] najsladim i najžalosnijim riječima ikad izgovorenima, molila ih je da je ostave napokon na miru”). Zaffetta je, pak, tražila pomilovanje izravno od čovjeka koji joj je organizirao trentuno: “signor mio caro, io vi chieggio perdono, / Et se mi concedete ch’io mi levi / Questo trentun dadosso, che m’accora, / Vi sarò sempre schiava e servitora” (“dragi moj gospodine, oprostite, / I ako mi dopustite da skinem / sa sebe ovog Trideset jednog, koji me muči, / Bit ću uvijek Vaša robinja i sluškinja”)⁶⁵.

“Trentuno” je sramotan za kurtizanu jer nije joj dopušteno odlučivati kome će se prepustiti, nije plaćena, a kada se pročuje za taj događaj, gubi ne samo svoju čast, već i

⁶² L. Veniero, *La Zaffetta*, cit., str. 15, 20.

⁶³ U Aretinovu djelu među silovateljima se spominju: “*famigli di stalla [...] una mandria di famigliacci, di sottocuochi e di osterie* usciti de la casa de la vigna con quel rimore che escano i cani affamati di catena, e avventarsi al pasto come i frati al bruodo” (*Dialogo*, drugi dan, str. 313). Kod Veniera nalazimo još: “un pescator pazzo e bestiale [...] dopo costui un barcaruol ne viene [...] Mentre Ser barcaruol faceva i suoi fatti / Ecco a la porta una quistione appare / De la camera dico, perché ratti / i Chioggiotti son corsi per chiavare [...] e un hortolan” (L. Veniero, *La Zaffetta*, str. 16–18). Kurtizana je tako tretirana kao vulgarna prostitutka koja se odavala mnogim muškarcima samo da udovolji svojoj požudi.

⁶⁴ “[...] vergognarla a ogni via” (*Dialogo*, drugi dan, str. 314).

⁶⁵ *Dialogo*, drugi dan, str. 314; L. Veniero, *La Zaffetta*, str. 16–17.

svoje klijente. Uslijed toga, prvih nekoliko dana nakon grupnog silovanja, Zaffetta je ostala zatvorena u svojem domu i nije primala posjetitelje: “ha serrato ogni balcone / In casa stassi, come fusse morta. / Il suo rio non fa più reputatione. / Non apriria al Prencipe la porta. / Non mangia o dorme; e trista in un cantone” (“zatvorila je sve prozore / U kući je ostala, kao da je mrtva. / Izgubila je čast. / Ni knezu vrata ne bi otvorila. / Ne jede, ne spava; žalosna stisnuta u uglu”)⁶⁶. Kurtizana iz drugog dana *Dialoga* još je više izmoždena i nakon silovanja ne uspijeva se oporaviti te “umire od boli i iznemoglosti”⁶⁷.

Anonimna kurtizana opisana u *Dialogu* mogla bi biti Zaffetta, također zato što su, u oba slučaja, prostitutke pozvane na banket izvan grada dok ih kažnjava znatno više od trideset jednog muškarca. Usporedba dviju epizoda dvostruko je pogodna ako uzmemo u obzir da neki izučavatelji *Zaffettu* pripisuju upravo Aretinu. Apollinaire tvrdi da je djelo stilski previše slično traktatu *Sei giornate* da bi pripadalo dvojici različitih autora i iznosi hipotezu da, s obzirom na to da Aretino nije smio kritizirati mletačke kurtizane, radije je svoj sarkazam pripisivao plemenitom i nekažnjivom patriciju Lorenzu Venieru⁶⁸. Već od prvih stihova spjeva *Veniero* ističe autorstvo ne samo tog djela nego i prethodnog, *La Puttana Errante*, koje su suvremenici često pripisivali Pietru Aretinu. *Veniero* čak dvaput prisvaja autorstvo novog spjeva, također pokušavajući dokazati da: “l’Aretino / I versi de l’Errante non m’ha fatti” (“Aretino / nije mi napisao *Errantove* stihove”)⁶⁹. Poričući da je Aretino bilo kako izravno doprinio njegovim djelima, on otkriva svoju sposobnost usvajanja stila koji je vrlo sličan onom velikog pisca, pitajući se: “Che bisogna stupir [...] se io / Ho in un tratto lo stil fatto famoso?” (“Zašto iznenađuje [...] ako ja / Posjedujem takav slavni stil?”)⁷⁰. Prema kritičarima, stilaska sličnost dvojice autora nije bila slučajna s obzirom na to da su se odnosi između kurtizane i Aretina zaoštrili upravo u razdoblju objavljivanja razvratnog spjeva. Iz tog razloga smatra se da je Aretino bio barem Venierov pomagač ili njegov izvor nadahnuća koji ga je potaknuo na pisanje spomenutog spjeva⁷¹.

⁶⁶ L. Veniero, *La Zaffetta*, cit., str. 22.

⁶⁷ “E sappi che non si scopò [fustigò] mai ladra che avesse la vergogna che ebbe ella; e perdette il credito di sorte che non fu più dessa: e morì di duolo e di stento” (*Dialogo*, drugi dan, str. 314).

⁶⁸ G. Apollinaire, “Il Divino Aretino”, cit., str. 22, 24.

⁶⁹ L. Veniero, *La Zaffetta*, cit., str. 6–7. I u djelu *La Puttana Errante* spominje se Aretino: “Supplico te, *grandissimo Aretino*, / Plus quam perfecto, da ben e cortese, / Pel tuo spirto diabolico e divino / Che tienti al nome eterno torce accese / Ch’a me, ch’ oggi t’adoro a capo chino, / Presti tanto di lingua, che palese / Faccia all’arsenal fino alla Tana, / L’opre poltrone d’una gran puttana [...]. L. Veniero, *La Puttana Errante*, ur. E. Mori, Bolzano, 2017., <https://www.mori.bz.it/Rinascimento/Veniero.pdf>, str. 11. Vidi G. Erasmi, “*La Puttana errante*: parodia epica ispirata all’Aretino”, u: *Pietro Aretino nel Cinquecento della nascita*, sv. II, cit., str. 877.

⁷⁰ L. Veniero, *La Zaffetta*, cit., str. 7.

⁷¹ R. Casagrande di Villaviera (ur.), *Le cortigiane veneziane nel Cinquecento*, cit., str. 160.

Jukstapozicija između *Dialoga* i spjeva još je izraženija zbog prisutnosti iste pjesme kojom započinju silovanja. U *Zaffetti* nalazimo sljedeće stihove: “La vedovella, quando dorme sola, / Lamentarsi di me non ha ragione” (“Udovica, kad spava sama, / Nema razloga da se žali na mene”). Kod Aretina se ta pjesma navodi gotovo doslovce, uz dodatak jednog kratkog, ali značajnog dijela u kojem smatra neophodnim da žena prekora samo sebe i svoje nedostatke⁷². Osim ovog preuzimanja teksta pjesme navedene u Venierovu djelu, spjev se izričito spominje u trećem danu *Dialoga* u kojem se navodi da je fratar iz razbibrige čitao “užasnu knjigu, koja je nastala u čast gospođi Angeli Zaffetti”⁷³. Dok u ovom odlomku autor imenuje ženu, ali ne i konkretan događaj, u drugom danu svog traktata opisujući “trentuno” čini suprotno, odnosno pripovijeda o činu nasilja, izjavljujući da ne želi otkriti identitet žrtve. Budući da ime žrtve nasilja nije zamijenio drugim, već je spominje kao “madonna nol-vo’-dire”, stvara konkretnu aluziju na Angelu del Moro bez da neoprezno imenuje i vrijeđa mletačku kurtizanu⁷⁴.

Aretino u svojim djelima opisuje višestruke napade koje su pretrpjele kurtizane, koje su javno uvrijeđene, ozlijeđene, bičevane i silovane kako bi ih se kaznilo za njihovu aroganciju, kvareći im ugled. Čini se da ove teme ne iznose samo nasilje koje je bilo vrlo uobičajeno u tadašnjoj kronici, već naglašavaju brutalnost klijenata kurtizana, koji su svoj autoritet zloupotrebljavali iskaljajući se nad tim društveno bespomoćnim ženama. Slično se postupa, samo drugim sredstvima i iz drugačijih razloga, i prema navodnim vješticama.

4.5. Svodnica-vještica osuđena na lomaču

Druga kategorija žena koje su u povijesti bile žrtve nasilja jesu svodnice čiji je zadatak bio pronalaziti klijente za prostitutke, ali i kvariti mlade neudane žene. Kao i prostitutke, svodnice su također mogle biti kažnjene na različite načine, uključujući javno bičevanje. Venecijanski dokumenti koji datiraju iz razdoblja između 1542. i 1554. godine svjedoče o svodnicama koje su vlasti osudile na bičevanje u najprometnijim dijelovima Venecije, uključujući trg San Marco, kako bi služile kao upozorenje što

⁷² L. Veniero, *La Zaffetta*, cit., str. 15. U Aretinu nalazimo citat: “La vedovella quando dorme sola / *lamentasi di sé: / di me non ha ragione*” (“Udovica, kad spava sama, / neka se žali na sebe: / na mene nema pravo”). *Dialogo*, drugi dan, str. 313.

⁷³ “Ti contarò bene che il frate vestito da capo di squadra venne a casa mia a l’ora che io gli dissi; e perché ne doveva spettare anco tre, se misse a leggere un libretto tenuto da me per passar tempo [...] Ne lesse poi un terribile, fatto in laude di una signora Angela Zaffetta”. *Dialogo*, treći dan, str. 417–418.

⁷⁴ *Dialogo*, drugi dan, str. 312. Da bi nastavio živjeti u Veneciji, Aretino je morao izbjegavati kritiziranje njezinih stanovnika stoga, kao što je ranije istaknuto, nije mogao svojom satirom vrijeđati niti mletačke kurtizane.

većem broju ljudi, a zatim bi ostatak kazne odslužile u zatvoru⁷⁵. Međutim, postojali su i slučajevi osobne osvete, kao što se može vidjeti i iz priča u Aretinovim djelima. Nasilje nad svodnicama opisano je trećeg dana *Dialoga*, u kojem se prenosi tjelesno kažnjavanje prevarenih muškarca: “le darò tante ferite, le ne darò tante [...] Che, non le mozzarò il naso? non le darò ducento staffilate? non le mangiarò una gota coi morsi? Ruffianaccia traditora” (“Ranit ću je, zadat ću joj toliko rana [...] Što, neću li joj odrezati nos? Neću li je izbatinati? Neću li joj odgristi obraz? Bestidna izdajnica”)⁷⁶. Sugovornica posljednjeg dana Aretinova traktata zapravo je svodnica koja prepričava nasilje koje je morala pretrpjeti. Jedna je epizoda posebno dramatično ispričovijedana, žena se prisjeća da ju je čovjek pun bijesa napao s namjerom da joj iščupa oči: “due e tre volte mi spinse le dita negli occhi per cavarmigli” (“dva i tri puta gurnuo mi je prste u oči kako bi ih iščupao”)⁷⁷. Stoga, opravdan je strah žene da će biti kažnjena i na kraju ubijena ako se otkriju svi njezini prijestupi: “io ne scavezzarei il collo, la spalla e la coscia; saria scopata [fustigata], bollata [marchiata] e forse arsa” (“Slomit će mi vrat, rame i noge; išibat će me, žigosati i možda spaliti”)⁷⁸. Potonje upućivanje na svodnicu spaljenu na lomači može se povezati s vješticom, koja je oživotvorena u Aretinovoj komediji.

U *Cortigiani*, svodnica Aluigia posjeduje mnoge čarobne sastojke, a po ritualima koje izvodi i po njezinom opisu bliska je, kao što je prethodno istaknuto, opisu vještice. Svodnica-vještica u komediji ne govori toliko o nasilju koje je pretrpjela, koliko o onome što je pretrpjela njezina stara učiteljica, koja je čak spaljena na lomači. Žena otkriva da je prije konačne presude njezina učiteljica tri godine bila prisiljena nositi ponižavajuću mitru na glavi, što se ipak nije smatralo dovoljnim iskupljenjem za grijehе kojima se, kako se vjerovalo, ukaljala⁷⁹. Međutim, Aluigia smatra kako je u ovom slučaju smrtna

⁷⁵ Kazna izrečena svodnicama također je mogla uključivati zatvor ili progon na razdoblje koje je variralo ovisno o kategoriji kompromitiranih žena. Najteži zločini bili su oni u koji su se ticali neudanih djevojaka, dok je kazna bila blaža ako je bio ugrožen ugled udovice. Vidi R. Casagrande di Villaviera (ur.), *Le cortigiane veneziane*, cit., str. 94; P. Larivaille, *La vita quotidiana delle cortigiane nell'Italia del Rinascimento*, cit., str. 202–205.

⁷⁶ *Dialogo*, treći dan, str. 382.

⁷⁷ *Dialogo*, treći dan, str. 408. Kažnjavanje žena osljepljivanjem kako bi im se ograničile sposobnosti podsjeća na Plautovu *Aululariju*, u kojoj gospodar Euklion zbunjen prisutnošću stare sluškinje i bojeći se da će ona otkriti njegovo blago, nevidljivo drugima, namjerava joj iskopati oči. Euklion tako vjeruje da će sluškinju spriječiti da upravlja njime ili da ga urekne. Vidi L. Cherubini, “L’oculata malefica. Sguardi di strega dalla commedia plautina”, u: *I Quaderni del Ramo d’Oro on-line*, 1, 2008., str. 157, 159; T. M. Plaut, *Aulularia*, Einaudi, Torino, 1971., I, 1, 17–18.

⁷⁸ *Dialogo*, treći dan, str. 407.

⁷⁹ Mitra je pokrivalo za glavu u obliku lista koji je sadržavao uvrede na račun nositelja s ciljem diskreditacije i poniženja osobe koja ju je prisiljena nositi, u ovom slučaju Aluigina učiteljica. U djelo se navodi: “Se le avessero spuntate l’orecchie e segnata in fronte ci si poteva stare [...] e

kazna pretjerana te da su mogli postupiti drugačije prema staroj ženi, navodeći kako su čak rezanje ušiju i žigosanje čela bili primjereniji od smrti na lomači. Usporedimo li *Cortigianu* s tragikomedijom Fernanda de Rojasa, primjećujemo da je učiteljica svodnice Celestine doživjela istu sudbinu⁸⁰. Za razliku od Aretinove komedije, autor u svom djelu ne otkriva kako je žena ubijena, vjerojatno jer je bilo poznato što se u to doba događalo vješticama u Španjolskoj⁸¹.

Aretino naprotiv nekoliko puta konkretno spominje lomaču u komediji. Ponavljanje u tekstu opravdano je čuđenjem jednog od likova koji je u nevjerici kada otkriva neljudske kazne izrečene ženi:

ROSSO: Che ha la tua maestra?

ALUIGIA: S'abbruscia.

ROSSO: Come diavolo s'abbruscia?

ALUIGIA: Oimè sventurata!

ROSSO: Che ha ella fatto?

ALUIGIA: Niente.

ROSSO: Adunque s'abbrusciano le persone così per niente?

(ROSSO: Što je s tvojom učiteljicom?)

ALUIGIA: Gori.

ROSSO: Kako kvragu gori?

ALUIGIA: Ajme nesretnica!

ROSSO: Što je skrivila?

ALUIGIA: Ništa.

anco portar la *mitera*, che la portò farà tre anni il di di san Pietro martiro [...] e non si curò de le dipinture ne la mitera" (*Cort.*, II, 7, 117).

⁸⁰ Celestinina učiteljica Claudina, nakon javnog poniženja s mitrom, koje je s lakoćom podnijela, nepravedno je osuđena na temelju priznanja iznuđenog mučenjem (*Celestina*, VII, 171). I Celestinin život je okončan tragično: dvojica slugu je ubijaju kako bi joj oteli dio zarade nakon što je pomogla mladom plemiću da se vjenča sa svojom voljenom (*Celestina*, XII, 266–267).

⁸¹ U Španjolskoj suđenja vješticama su dosta učestala i velik je broj žena bio spaljen na lomači. Iako rjeđe nego na španjolskom teritoriju, suđenja za čarobnjaštvo provode se i u Italiji. Usp. M. L. King, *Women of the Renaissance*, cit., str. 152–153.

ROSSO: Dakle, spaljuju ljude bez razloga?)⁸².

Ovaj odlomak naglašava razne nepravde koje su pretrpjele žene, koje su čak mogle biti spaljene “ni za što”, bez opipljivog dokaza⁸³. Tragičan završetak žene iz *Cortigiane* nije prikazan tako izričito u drugim komedijama 16. stoljeća, u kojima se samo spominje običaj spaljivanja vještica. U *La Sibilla* Antona Francesca Grazzinija zvanog il Lasca, sluškinja Gemma identificirana je kao čarobnica i kao takvoj naslućuje se njezina smrt na lomači: “Vo’ dire che voi sete strega e, padrone, le streghe s’ardono [...] E voi sarete arsa: e mill’una!” (“Mislim da vi ste vještica i, gospodar, vještice se spaljuju [...] I vi ćete biti spaljeni: tisuću i jedna!”)⁸⁴. I u drugim se djelima spominje potreba da se starija žena spali, kao i u Ruzzanteovu *Vaccariju*, u kojem dvojica sluga, Vezzo i Truffo, odluče opljačkati svodnicu te zatim zapaliti ženinu kuću i gurnuti je u vatru⁸⁵. Slične aluzije na sudbine žena čiji su životi okončani na lomači također se pojavljuju i u ostalim prizorima *Cortigiane* u kojima se Aluigia boji da će loše skončati kao njezina učiteljica i pita se: “sarò io per avventura uccisa?” (“Hoću li možda biti ubijena?”)⁸⁶. Takav je kraj očekuje u trenutku kada se otkrije zamjena koju je osmislila, dovodeći dvorjaninu, Parabolanu, ženu koju nije tražio. Sluga Rosso javlja starici da je dvorjanin bio posebno ljut i da je izrazio namjeru da “zapali” svodnicu koja je bila mozak prevare⁸⁷. Bijes dvorjanina umiren je nakon što se Aluigia ispričava, moli ga za milost i izjavljuje da je voljna ispraviti pogrešku koju je učinila. No, burnija reakcija dolazi od drugog muškarca koji upada u prizor kao suprug žene koju je svodnica dovela do dvorjaninova kreveta. On prijeti da će kazniti i ubiti svodnicu zajedno sa suprugom preljubnicom⁸⁸. Naposljedku će sam dvorjanin uvjeriti iznevjerenog muškarca da se ne osvećuje dvjema ženama: “Lascia questo coltello ché saria un peccato che una così bella

⁸² *Cortigiana*, II, 7, 115.

⁸³ Na koncu sluga Rosso tvrdi da su sva ta suđenja bila nepravедna: “tutto di, impicca e abbruscia, non ci campa più né un uomo né una donna da bene” (“čitav se dan vješa i spaljuje, ni dobar čovjek ni dobra žena ne prežive”). *Cortigiana*, II, 7, 117. Razlog zbog kojeg je Aluigia učiteljica ubijena nije ustanovljen, što je u skladu s nepravедnom smrću Celestine učiteljice, a opravdanje se može pronaći u povijesnim okolnostima, u kojima je svaka žena mogla biti optužena za čarobnjaštvo iz najrazličitijih razloga. Vidi A. J. Cárdenas-Rotunno, “Rojas’s *Celestina* and *Claudina*: In Search of a Witch”, cit., str. 289–290.

⁸⁴ A. F. Grazzini, *La Sibilla*, u: *Teatro*, ur. G. Grazzini, Laterza, Bari, 1953., I, 3, 330.

⁸⁵ U komediji konkretnije: “A vo’ [...] dar una spenta a la vegia e butarla sul fuoco”. A. Beolco (Ruzante), *La Vaccaria*, u: *Teatro*, cit., II, 1, 1073. Vidi G. Padoan, *La commedia rinascimentale veneta (1433-1565)*, Neri Pozza, Vicenza, 1982., str. 129–132.

⁸⁶ *Cortigiana*, III, 6, 132.

⁸⁷ ROSSO: Dice che vuol far scopare lei, abbrusciar te [Aluigia] e impiccar me (*Cortigiana*, V, 25, 171).

⁸⁸ “T’ho pur giunta, t’ho trovata. E tu, vecchia traditora, ci sei? Tutte due vi ammazzo [...] Lasciatemi castigar mogliema e questa roffianaccia” (*Cortigiana*, V, 21, 174).

commedia finisce in tragedia” (“Ostavi nož jer bila bi šteta da tako lijepa komedija završi tragedijom”)⁸⁹. Tako se Aluigia, barem ovom prilikom, uspijeva spasiti od kazne i njezin tužan kraj, koji se naslućuje tijekom komedije, u tom se trenutku samo odgađa.

U *Cortigiani*, osim učiteljice Aluigie, još je jedna žena pogubljena samo zato što je osumnjičena za zlouporabu magije, a zapravo je žrtva obične prevare. Parabolano pripovijeda kako je nekom čovjeku stavljena voštana figura ispod kreveta i, vjerujući da ga je očarala žena koja je spavala s njim (vjerojatno prostitutka), dao ju je objesiti, a da prethodno nije provjerio što se zbilo⁹⁰. Osim ovog femicida, nekoliko je žena pogubljeno u Aretinovu opusu, čak i kada nisu prepoznate kao vještice, već samo zato što se smatraju prijetnjom koju treba ukloniti. Drugoga dana *Dialoga* pripovijeda se o čovjeku koji, zasićen supružnicom koja mu je postala teret, pokušava je ukloniti na razne načine, a među ostalima odlučuje da je živu spale: “fece appicciare un gran fuoco e trarvela dreto per forza” (“dao je postaviti veliku vatru i gurnuo ju je silom unutra”)⁹¹.

Ove žene nisu uvijek spaljene na lomači zbog sumnje da su izazvale neku nevolju, poput vještice u povijesnoj zbilji, koju se krivi za zlo naneseo društvu, već postaje općenito jednostavan i učinkovit način da se ukloni svaka nezgodna ženska pojava⁹².

Nasilje počinjeno nad prostitutkama, kurtizanama ili starijim svodnicama optuženima za vještičarenje, otkriva brutalnost i korupciju renesansnog društva koji su zapravo pravi protagonisti Aretinove kritike.

⁸⁹ *Cortigiana*, V, 21, 174.

⁹⁰ “[...] imaginandosi che la fussi una malía, fece mettere a la corda [impiccare] la signora Marticci, credendosi che, essendo la notte dormita seco, gli avessi fatto tal fattura” (“[...] misleći da se radi o čaroliji, dao je *objesiti* gospu Marticci, u uvjerenju da ga je ureknula, kada je s njim spavala noću”). *Cortigiana* 1525., V, 16, 147.

⁹¹ *Dialogo*, drugi dan, 352.

⁹² Usp. B. P. Levack, *La caccia alle streghe in Europa agli inizi dell'età moderna*, cit., str. 5, 8.

BIBLIOGRAFIJA

- Alexandrian S., *Storia della letteratura erotica*, Rusconi, Milano, 1990.
- Alighieri D., *Purgatorio*, ur. T. Di Salvo, Zanichelli, Bologna, 1993.
- Alighieri D., Čistilište, prev. M. Kombol, Matica hrvatska, Zagreb, 1961.
- Alonge R., “La riscoperta rinascimentale del teatro”, u: *Storia del teatro moderno e contemporaneo. La nascita del teatro moderno Cinquecento-Seicento*, Einaudi, Torino, 2000., str. 5-86.
- Apollinaire G., “Il Divino Aretino”, u: P. Aretino, *Sonetti lussuriosi e pasquinate*, Newton Editori, Roma, 1980.
- Aquilecchia G., “Introduzione”, u: P. Aretino, *Sei giornate*, ur. G. Aquilecchia, Laterza, Roma-Bari, 1980.
- Aquilecchia G., *Nuove schede di italianistica*, Salerno Editrice, Roma, 1994.
- Aretino P., *Cortigiana (1525.)*, u: *Teatro*, ur. P. Trovato, Salerno Editrice, Roma, 2010.
- Aretino P., *Cortigiana (1534.)*, u: *Tutto il teatro*, ur. A. Pinchera, Newton, Roma, 1974.
- Aretino P., *Dialogo della Nanna e della Pippa*, u: *Opere di Pietro Aretino e di Anton Francesco Doni*, sv. II, ur. C. Cordié, Riccardo Ricciardi, Milano – Napoli, 1976.
- Aretino P., *Frottola di maestro Pasquino*, u: *Frottole*, ur. D. Romei, Lulu, Raleigh, 2019., str. 77–132.
- Aretino P., *Il Filosofo*, u: *Tutto il teatro*, ur. A. Pinchera, Newton, Roma, 1974.
- Aretino P., *Il Marescalco*, u: *Tutto il teatro*, ur. A. Pinchera, Newton, Roma, 1974.
- Aretino P., *Il piacevol Ragionamento de l’Aretino. Dialogo di Giulia e di Madalena*, ur. C. Galderisi, Salerno Editrice, Roma, 1987.
- Aretino P., *Il secondo libro delle lettere. Parte prima*, ur. F. Nicolini, Laterza, Bari, 1916.
- Aretino P., *Il secondo libro delle lettere. Parte seconda*, ur. F. Nicolini, Laterza, Bari, 1916.
- Aretino P., *La Cortigiana*, ur. G. Innamorati, Einaudi, Torino, 1970.
- Aretino P., *La Talanta*, u: *Tutto il teatro*, ur. A. Pinchera, Newton, Roma, 1974.

- Aretino P., *Lettere. Libro Primo*, ur. F. Erspamer, Ugo Guanda Editore, Parma, 1995.
- Aretino P., *Lettere. Libro Quarto*, ur. P. Procaccioli, Salerno Editrice, Roma, 2000.
- Aretino P., *Lettere. Libro Quinto*, ur. P. Procaccioli, Salerno Editrice, Roma, 2001.
- Aretino P., *Lo Ipocrito*, u: *Tutto il teatro*, ur. A. Pinchera, Newton, Roma, 1974.
- Aretino P., *Ragionamento della Nanna e della Antonia*, u: *Opere di Pietro Aretino e di Anton Francesco Doni*, sv. II, ur. C. Cordié, Riccardo Ricciardi, Milano – Napoli, 1976.
- Aretino P., *Sei giornate*, ur. G. Aquilecchia, Laterza, Roma – Bari, 1980.
- Aretino P., *Sonetti Lussuriosi e dubbi amorosi*, ur. D. Sala, Demetra, Bussolengo 1996.
- Ariosto L., *Il Negromante*, u: *La letteratura italiana, Storia e testi, Opere minori*, sv. 20, ur. C. Segre, Riccardo Ricciardi, Milano-Napoli, 1954.
- Ariosto L., *La Lena*, u: *La letteratura italiana, Storia e testi, Opere minori*, sv. 20, ur. C. Segre, Riccardo Ricciardi, Milano-Napoli, 1954.
- Ariosto L., *Orlando Furioso*, II. knjiga, ur. G. Paparelli, Rizzoli, Milano, 2006.
- Ariosto L., *Bijesni Orlando*, sv. 2, prev. Danko Angjelinović, Zagrebačka stvarnost, Zagreb, 1997.
- Bandello M., *Novelle*, ur. G. G. Ferrero, UTET, Torino, 1974.
- Barzaghi A., *Donne o cortigiane: la prostituzione a Venezia documenti di costume dal XVI al XVIII secolo*, Bertani Editore, Verona, 1980.
- Battisti E., *L'antirinasimento*, Feltrinelli, Milano, 1962.
- Beolco A., (Ruzante), *La Vaccaria*, u: *Teatro*, ur. L. Zorzi, Einaudi, Torino, 1967.
- Beolco A., (Ruzante), *Parlamento de Ruzante che iera vegnú de campo*, u: *Teatro*, ur. L. Zorzi, Einaudi, Torino, 1967.
- Bertolo F. M., *Aretino e la stampa. Strategie di autopromozione a Venezia nel Cinquecento*, Salerno Editrice, Roma, 2003.
- Boccaccio G., *Il Decamerone*, ur. L. Giavardi, Lucchi, Milano, 1968.
- Boccaccio G., *Dekameron*, sv. I, prev. J. Belan i M. Maras, Globus media, Zagreb, 2004.
- Boccaccio G. – Aretino P., *Samostanske golicave priče*, prev. J. Belan i M. Maras, Naprijed, Zagreb, 1985.

- Boggione V. - Casalegno G., *Dizionario storico del lessico erotico italiano. Metafore, eufemismi, oscenità, doppi sensi, parole dotte e parole basse in otto secoli di letteratura italiana*, Longaresi & C., Milano, 1996.
- Bonomo G., *Caccia alle streghe. La credenza nelle streghe dal sec. XIII al XIX con particolare riferimento all'Italia*, Palumbo, Palermo, 1985.
- Borsellino N., *Gli anticlassicisti del Cinquecento. Dal Rinascimento alla Controriforma*, Laterza, Roma-Bari, 1982.
- Bronfen E., *Over her dead body. Death, femininity and aesthetic*, Manchester University Press, Routledge, 1992.
- Buranello R., "Figura meretricis: Tullia d'Aragona in Sperone Speroni's Dialogo d'amore", u: *The Prostitute in Italian Society, Art and Literature*, ur. R. Lampugnani, *Spunti e Ricerche*, sv. 15, 2000., str. 53-68.
- Burckhardt J., *Kultura renesanse u Italiji*, prev. M. Prelog, Prosvjeta, Zagreb, 1997.
- Cairns C., "Pietro Aretino e la scena: testo, recita e stampa nella preistoria della commedia dell'arte", u: *Pietro Aretino nel Cinquecentenario della nascita. Atti del Convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28 settembre-1 ottobre 1992), Toronto (23-24 ottobre 1992), Los Angeles (27-29 ottobre 1992)*, sv. II, ur. M. Cottino-Jones, Salerno Editrice, Roma, 1995., str. 959-980.
- Canosa R., *Sessualità e inquisizione in Italia tra Cinquecento e Seicento*, Sapere 2000, Roma, 1994.
- Canosa R. - Colonnello I., *Storia della prostituzione in Italia. Dal Quattrocento alla fine del Settecento*, Sapere 2000, Roma, 1989.
- Cárdenas-Rotunno A. J., "Rojas's *Celestina* and *Claudina*: In Search of a Witch", u: *Hispanic Review*, 69, 3, 2001., str. 277-297.
- Casagrande di Villaviera R. (ur.), *Le cortigiane veneziane nel Cinquecento*, Longaresi & C., Milano, 1965.
- Casi O. P., *Bibliografia di e su Pietro Aretino dal 1512 ai nostri giorni*, L'Eclettico Pedante, Milano, 2002.
- Castiglione B., *Il Libro del Cortegiano*, ur. E. Bonora, Mursia, Milano, 1984.
- Catalogo de tutte le principal et più honorate cortigiane di Venetia*, u: *Le cortigiane veneziane nel Cinquecento*, ur. R. Casagrande di Villaviera, Longaresi & C., Milano, 1965., str. 275-293.

- Centro Pio Rajna – Centro di studi per la ricerca letteraria, linguistica e filologica, *Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino*, <<https://www.centropiorajna.it/attivita-culturali/edizione-nazionale-delle-opere-di-pietro-aretino/>>
- Cherchi P., *Polimatia di riuso. Mezzo secolo di plagio (1539-1589)*, Bulzoni, Roma, 1998.
- Cherubini L., “L’oculata malefica. Sguardi di strega dalla commedia plautina”, u: *I Quaderni del Ramo d’Oro on-line*, 1, 2008., str. 157-184.
- Chiaromonte E., - Frezza G., - Tozzi S., *Donne senza Rinascimento*, Editrice A coop. - sez. Elèuthera, Milano, 1991.
- Chiarini G., *Introduzione a Plauto*, Laterza, Roma-Bari, 1991.
- Ciavoletta M., “La produzione erotica di Pietro Aretino”, u: *Pietro Aretino nel Cinquecentenario della nascita. Atti del Convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28 settembre-1 ottobre 1992), Toronto (23-24 ottobre 1992), Los Angeles (27-29 ottobre 1992)*, sv. I, ur. E. Malato, Salerno Editrice, Roma, 1995., str. 49-66.
- Cicognani M., “Prefazione al *Ragionamento del Zoppino*”, u: F. Delicado, *Ragionamento del Zoppino fatto frate, e Lodovico, puttaniere, dove contiensi la vita e genealogia di tutte le Cortigiane di Roma*, Longaresi & C., Milano, 1969.
- Cohen E. S., “Camilla La magra, prostituta romana”, u: *Rinascimento al femminile*, ur. O. Niccoli, Laterza, Roma-Bari, 1991., str. 163-196.
- Cohen E. S., “Honor and Gender in the Streets of Early Modern Rome”, u: *Journal of Interdisciplinary History*, XXII, 4, 1992., str. 597-625.
- Coluccia G., *L’Esperienza Teatrale di Ludovico Ariosto*, Manni, Lecce, 2001.
- Cottino-Jones M., *Introduzione a Pietro Aretino*, Laterza, Roma-Bari, 1993.
- Čale M. – Čale Feldman L., *U kanonu. Studije o dvojništvu*, Disput, Zagreb, 2008.
- Daileader C. R., “Back Door Sex: Renaissance Gynsodomy, Aretino, and Exotic”, u: *ELH*, 69, 2, 2002., str. 303-334.
- Dalla Man L., *Un discepolo di Pietro Aretino. Lorenzo Venier e i suoi poemetti osceni. Contributo alla storia del costume veneziano nella prima metà del secolo decimosesto*, Premiata Tipografia Nazionale E. Lavagna & F., Ravenna, 1913.
- Damiani M., “La magia sulla scena italiana. L’immagine perturbante della strega nella commedia di Pietro Aretino”, u: *Il libro di Astolfo. Magico e fantastico nella lingua, nella letteratura e nella cultura italiane*, ur. Z. Kovačević i F. Righetti, Amarganta, Rieti, 2019., str. 25-48.

- Delicado F., *La Lozana Andalusia*, ur. L. Orioli, Adelphi, Milano, 1970.
- Delicado F., *Ragionamento del Zoppino fatto frate, e Lodovico, puttaniere, dove contiensi la vita e genealogia di tutte le Cortigiane di Roma*, Longaresi & C., Milano, 1969.
- Della Corte F., “Personaggi femminili in Plauto”, u: *Dioniso*, 43, 1969., str. 485-497.
- De Maio R., *Donna e Rinascimento. L'inizio della rivoluzione*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1995.
- De Rojas F., *La Celestina*, Rizzoli, Milano, 1958.
- De Sanctis F., *Storia della letteratura italiana*, sv. II, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 2002.
- Dolce L., *Dialogo della institution delle donne*, Gabriele Giolito de' Ferrari, Venezia 1560
- Doni A. F., *La vita dello infame Aretino. Lettera CI et ultima*, ur. C. Arlía, Editore S. Lapi, Città di Castello, 1901.
- Dovizi B., (Bibbiena), *La Calandria*, u: *Commedie del Cinquecento*, sv. I, ur. I. Sanesi, Laterza, Bari, 1912.
- Erasmi G., “*La Puttana errante: parodia epica ispirata all'Aretino*”, u: *Pietro Aretino nel Cinquecentenario della nascita. Atti del Convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28 settembre-1 ottobre 1992), Toronto (23-24 ottobre 1992), Los Angeles (27-29 ottobre 1992)*, sv. II, ur. M. Lettieri, S. Bancheri i R. Buranello, Salerno Editrice, Roma, 1995., str. 875-895.
- Ferracuti G., “*La Celestina di Fernando de Rojas*”, u: *Profilo storico della letteratura spagnola*, ur. G. Ferracuti, Lulu Enterprises, London 2007., str. 89-104.
- Ferroni G., *Ariosto*, Salerno Editrice, Roma, 2008.
- Ferroni G., *Il testo e la scena. Saggi sul teatro del Cinquecento*, Bulzoni, Roma, 1980.
- Ferroni G., *Le voci dell'istrione. Pietro Aretino e la dissoluzione del teatro*, Liguori, Napoli, 1977.
- Foa A., “*Il nuovo e il vecchio: l'insorgere della sifilide (1494-1530)*”, u: *Quaderni storici*, 55/, XIX, 1, 4., 1984., str. 11-34.
- Fracastoro G., *Il contagio, le malattie contagiose e la loro cura*, ur. V. Busacchi, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 1950.

- Francescon E., “I modi del vizio. Avventure del corpo tra morale e lussuria nel Rinascimento”, u: *Pornografia. Contro il potere della morte*, ur. F. Bazzani, Editrice Clinamen, Firenze, 2007., str. 70-120.
- Gallo E., *Il marchio della strega. Malleus Maleficarum, il manuale dell’Inquisizione sulla caccia alle streghe e le sue applicazioni*, Piemme, Casale Monferrato, 2005.
- Gherardi S., *Il genere e le organizzazioni. Il simbolismo del femminile e del maschile nella vita organizzativa*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1998.
- Giancarli G. A., *La Cingana*, appresso Agostino Bindoni, Venezia, 1550.
- Giannetti L., *Devianza di Gender nella commedia e nella cultura del Cinquecento italiano*, u: *Acta Histriae*, 15, 2, 2007., str. 399-414.
- Giannetti L., *Lelia’s Kiss. Imagining Gender, Sex, and Marriage in Italian Renaissance Comedy*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London, 2009.
- Gibson J., “The Logic of Chastity: Women, Sex, and History of Philosophy in the Early Modern Period”, u: *Hypatia*, 21, 4, 2006., str. 1-19.
- Girard R., *Il capro espiatorio*, Adelphi, Milano, 1987.
- Gnoli D., “La Lozana Andalusia e le cortigiane nella Roma di Leone X”, u: *Nuova antologia*, 1412, 1931., str. 165-196.
- Grazzini A. F., *La Sibilla*, u: *Teatro*, ur. G. Grazzini, Laterza, Bari, 1953.
- Greco A., *L’istituzione del teatro comico nel Rinascimento*, Liguori, Napoli, 1976.
- Grendler P. F., “La misera Italia”, u: *Problemi del manierismo*, ur. A. Quondam, Guida Editori, Napoli, 1975., str. 313-336.
- Guidotti A., *Il modello e la trasgressione: commedie del primo ‘500*, Bulzoni, Roma, 1983.
- Hairston J. L., “Tullia d’Aragona”, u: *Encyclopedia of Women in the Renaissance. Italy, France and England*, ur. D. Robin, A. R. Larsen i C. Levin, ABC-CLIO, California, 2007., str. 26-30.
- Hufton O., “Istruzione, lavoro e povertà”, u: *Monaca, moglie, serva, cortigiana: Vita e immagine delle donne tra Rinascimento e Controriforma*, ur. S. F. Matthews-Grieco i S. Brevaglieri, Morgana, Firenze, 2001., str. 48-102.
- Innamorati G., *Studi e note critiche. Tradizione e invenzione in Pietro Aretino*, D’Anna, Messina-Firenze, 1957.

- Institor (Krämer) H. – Sprenger J., *Il martello delle streghe. La sessualità femminile nel transfert degli inquisitori*, Spirali, Milano, 2003.
- King M. L., *Women of the Renaissance*, The University of Chicago Press, Chicago, 1991.
- Larivaille P., “L’Ariosto da La Cassaria a La Lena. Per un’analisi narratologica della trama comica”, u: *La semiotica e il doppio teatrale*, ur. G. Ferroni, Linguori, Napoli, 1984.
- Larivaille P., *La vita quotidiana delle cortigiane nell’Italia del Rinascimento. Roma e Venezia nei secoli XV e XVI*, Rizzoli, Milano, 1987.
- Larivaille P., *Pietro Aretino*, Salerno Editrice, Roma, 1997.
- Larivaille P., *Pietro Aretino fra Rinascimento e Manierismo*, Bulzoni, Roma, 1980.
- Larivaille P., “Sulla datazione dei Sonetti lussuriosi di Pietro Aretino”, u: *Pietro Aretino nel Cinquecentenario della nascita. Atti del Convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28 settembre-1 ottobre 1992), Toronto (23-24 ottobre 1992), Los Angeles (27-29 ottobre 1992)*, sv. II, ur. M. Lettieri, S. Bancheri i R. Buranello, Salerno Editrice, Roma, 1995., str. 599-617.
- La tariffa delle puttane di Venegia*, u: A. Barzaghi, *Donne o cortigiane: la prostituzione a Venezia documenti di costume dal XVI al XVIII secolo*, Bertani Editore, Verona, 1980., str. 168-191.
- Levack B. P., *La caccia alle streghe in Europa agli inizi dell’età moderna*, Laterza, Roma-Bari, 1999.
- Lombardi P., *Streghe, spettri e lupi mannari. L’“arte maledetta” in Europa tra Cinquecento e Seicento*, UTET, Torino, 2008.
- Lorenzoni P., *Erotismo e pornografia nella letteratura italiana*, Il Formichiere, Milano, 1976.
- Lovarini E., *Studi sul Ruzzante e la letteratura pavana*, ur. G. Folena, Antenore, Padova, 1965.
- Malato E., “Gli studi su Pietro Aretino negli ultimi cinquant’anni”, u: *Pietro Aretino nel Cinquecentenario della nascita. Atti del Convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28 settembre-1 ottobre 1992), Toronto (23-24 ottobre 1992), Los Angeles (27-29 ottobre 1992)*, sv. II, ur. M. Cottino-Jones, Salerno Editrice, Roma, 1995., str. 1127-1150.
- Mantini S., “Gostanza da Libbiano, guaritrice e strega (1534-?)”, u: *Rinascimento al femminile*, ur. O. Niccoli, Laterza, Roma-Bari, 1991., str. 143-162.

- Marchi C., *L'Aretino*, Rizzoli, Milano, 1980.
- Matković R. – Damiani M., “La riscrittura del doppio plautino. La messinscena dell'identità perduta nella commedia aretiniana”, u: *Tabula*, 11, 2013., str. 173-181.
- Matthews-Grieco S. F., “Corpo, aspetto e sessualità”, u: G. Duby - M. Perrot, *Storia delle donne in Occidente. Dal Rinascimento all'età moderna*, ur. N. Zemon Davis i A. Farge, Laterza, Roma-Bari, 2009., str. 53-99.
- Mazzuchelli G. M., *La vita di Pietro Aretino scritta dal Conte Giammaria Mazzuchelli bresciano*, Sonzogno, Milano, 1830.
- Milani M., “Cortigiane e inquisizione a Venezia nel secondo '500”, u: *Stregoneria e streghe nell'Europa moderna. Convegno internazionale di studi (Pisa, 24-26 marzo 1994)*, ur. G. Bosco i P. Castelli, Pacini, Pisa, 1996., str. 307-316.
- Momigliano A., *Storia della letteratura italiana. Dalle origini all'Ariosto*, G. Principato, Milano, 1934.
- Moulin A. M. – Delort R., “La sifilide: un male americano?”, u: *L'amore e la sessualità*, ur. G. Duby, Dedalo, Bari, 1994.
- Muraro L., *La Signora del gioco. Episodi di caccia alle streghe*, Feltrinelli, Milano, 1976.
- Nicholson E. A., “Il teatro: immagini di lei”, u: G. Duby – M. Perrot, *Storia delle donne in Occidente. Dal Rinascimento all'età moderna*, ur. N. Zemon Davis i A. Farge, Laterza, Roma-Bari, 2009.
- Nor M., *La prostituzione*, Armando Editore, Roma, 2006.
- Padoan G., *La commedia rinascimentale veneta (1433-1565)*, Neri Pozza, Vicenza, 1982.
- Padoan G., *Momenti del Rinascimento veneto*, Antenore, Padova, 1978.
- Padoan G., *Rinascimento in controluce. Poeti, pittori, cortigiane e teatranti sul palcoscenico rinascimentale*, Longo Editore, Ravenna, 1994.
- Panofsky E. – Panofsky D., *Il vaso di Pandora. I mutamenti di un simbolo*, Einaudi, Torino, 1992.
- Patrizi G., “Aretino e Boccaccio”, u: *Pietro Aretino nel Cinquecentenario della nascita. Atti del Convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28 settembre-1 ottobre 1992), Toronto (23-24 ottobre 1992), Los Angeles (27-29 ottobre 1992)*, sv. I, ur. E. Malato, Salerno Editrice, Roma, 1995., str. 143-156.

- Perelli L., *Il teatro rivoluzionario di Terenzio*, La Nuova Italia, Firenze, 1973.
- Perito E., “Il Decamerone nel Filosofo di P. Aretino”, u: *Rassegna critica della letteratura italiana*, VI, 1901., str. 17-25.
- Perugini C., “La Lozana Andaluza e le sue traduzioni italiane”, u: *Estudios de traducción*, 2, 2012., str. 87-99.
- Piccolomini A., *Dialogo de la bella creanza delle donne*, u: *Trattati del Cinquecento sulla donna*, ur. G. Zonta, Laterza, Bari, 1913.
- Plaut T. M., *Aulularia*, Einaudi, Torino, 1971.
- Plaut T. M., *I due Menecmi*, ur. C. Carena, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1983.
- Plaut T. M., *Le commedie*, sv. I, ur. G. Augello, UTET, Torino, 1972.
- Plaut T. M., *Le commedie*, sv. II, ur. G. Augello, UTET, Torino, 1968.
- Plaut T. M., *Le commedie*, sv. III, ur. G. Augello, UTET, Torino, 1976.
- Procaccioli P., “Dai Modi ai Sonetti Lussuriosi. Il Capriccio dell’immagine e lo scandalo della parola”, u: *Italianistica. Rivista di letteratura italiana*, XXXVIII, 2, 2009., str. 219-237.
- Procaccioli P., “Per una lettura del Ragionamento e del Dialogo di Pietro Aretino”, u: *La rassegna della letteratura italiana*, XCI, 1, 1987., str. 46-65.
- Pucci P., “Decostruzione disgustosa e definizione di classe nella Tariffa delle puttane di Venegia”, u: *Rivista di letteratura italiana*, 28, 1, 2010., str. 29-49.
- Quondam A., “Aretino e il libro. Un repertorio, per una bibliografia”, u: *Pietro Aretino nel Cinquecentenario della nascita. Atti del Convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28 settembre-1 ottobre 1992), Toronto (23-24 ottobre 1992), Los Angeles (27-29 ottobre 1992)*, sv. I, ur. E. Malato, Salerno Editrice, Roma, 1995., str. 197-220.
- Rasy E., *Le donne e la letteratura. Scrittrici eroine e ispiratrici nel mondo delle lettere*, Riuniti, Roma, 1984.
- Ricchi A., *I Tre Tiranni*, u: *Commedie del Cinquecento*, sv. I, ur. I. Sanesi, Laterza, Bari, 1912.

- Romano A., "I biografi dell'Aretino, dallo pseudo Berni al Mazzuchelli", u: *Pietro Aretino nel Cinquecentenario della nascita. Atti del Convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28 settembre-1 ottobre 1992), Toronto (23-24 ottobre 1992), Los Angeles (27-29 ottobre 1992)*, sv. II, ur. M. Cottino-Jones, Salerno Editrice, Roma, 1995., str. 1053-1071.
- Romei D., "Pas vobis, brigate: una frottola ritrovata di Pietro Aretino", u: *La Rassegna della letteratura italiana*, XC, 3, settembre-dicembre 1986., str. 429-473.
- Ruggiero G., *Patrizi e malfattori. La violenza nel primo Rinascimento*, Il Mulino, Bologna 1980.
- Ruggiero G., *The Boundaries of Eros: Sex Crime and Sexuality in Renaissance Venice*, Oxford University Press, New York, 1985.
- Sallmann J., "Strega", u: G. Duby – M. Perrot, *Storia delle donne in Occidente. Dal Rinascimento all'età moderna*, ur. N. Zemon Davis i A. Farge, Laterza, Roma-Bari 2009., str. 455-469.
- Sánchez E., "Magic in *La Celestina*", u: *Hispanic Review*, 46, 4, 1978., str. 481-494.
- Sardellaro E., "Forme, struttura e lingua delle commedie del Giancarli. Studi sulla lingua delle commedie venete del Cinquecento", u: *Studi Linguistici e Filologici Online*, 6, 2008., str. 275-343.
- Schleiner W., "Male Cross-Dressing and Transvestitism in Renaissance romances", u: *The Sixteenth Century Journal*, 19, 4, 1988., str. 605-619.
- Servadio G., *Il Rinascimento allo specchio*, Salani, Milano 2007.
- Shemek D., *Dame erranti: donne e trasgressione sociale nell'Italia del Rinascimento*, Tre Lune Edizioni, Mantova, 2003.
- Smarr J. L., "A Dialogue of Dialogues: Tullia d'Aragona and Sperone Speroni", u: *MNL*, 113, 1, 1998., str. 204-212.
- Sonnet M., "L'educazione di una giovane", u: G. Duby – M. Perrot, *Storia delle donne in Occidente. Dal Rinascimento all'età moderna*, ur. N. Zemon Davis i A. Farge, Laterza, Roma-Bari 2009, str. 119-155.
- Speroni S., *Dialogo d'Amore*, u: *Trattatisti del Cinquecento*, sv. I, ur. M. Pozzi, Riccardo Ricciardi, Milano-Napoli, 1978., str. 511-563.
- Stäuble A., "Parlar per lettera". *Il pedante nella commedia del Cinquecento e altri saggi sul teatro rinascimentale*, Bulzoni, Roma, 1991.

- Stefanutti U., “Cortigiane in Venezia d'altri tempi. Aspetti medici e sociali”, u: *Rassegna medica Convivium Sanitatis*, 3, 1958., str. 1-8.
- Terencije A. P., *Eunuchus*, u: *Commedie*, ur. O. Bianco, UTET, Torino, 1993.
- Tognotti E., *L'altra faccia di Venere. La sifilide dalla prima età moderna all'avvento dell'Aids (XV-XX sec.)*, FrancoAngeli Storia, Milano, 2006.
- Toschi P., *Le origini del teatro italiano*, Einaudi, Torino, 1955.
- Toffanin G., *Il Cinquecento*, Casa Editrice dr. Francesco Vallardi, Milano, 1960.
- Trovato P., “Nota introduttiva”, u: P. Aretino, *Cortigiana (1525.)*, Salerno Editrice, Roma, 2010.
- Vallone A., “Pomponazzi, Ariosto e la magia”, u: *Italica. Journal of the American Association of Teachers of Italian*, 26, 3, Sep., 1949., str. 198-204.
- Veniero L., *La Puttana Errante*, ur. E. Mori, Bolzano, 2017., <<https://www.mori.bz.it/Rinascimento/Veniero.pdf>>.
- Veniero L., *La Zaffetta*, u: *Raccolta di rarissimi opuscoli italiani del XV e XVI secolo*, Stamperia di Ch. Jouaust, Parigi, 1861, <<https://www.liberliber.it/online/autori/autori-v/lorenzo-veniero/la-zaffetta/>>.
- Verdiglione A., “Introduzione”, u: H. Institor (Krämer) – J. Sprenger, *Il martello delle streghe. La sessualità femminile nel transfert degli inquisitori*, Spirali, Milano, 2003.
- Waddington R. B., *Il satiro di Aretino. Sessualità, satira e proiezione di sé nell'arte e nella letteratura del XVI secolo*, Salerno Editrice, Roma, 2009.
- Wiesner M. E., *Women and Gender in Early Modern Europe*, Cambridge University Press, New York, 2000.
- Zorzi L., *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, Einaudi, Torino, 1990.
- Zorzi L., “Scheda per *La Venexiana*” u: *La Veneziana*, Einaudi, Torino, 1965.

KAZALO IMENA

Alexandrian, Sarane, 26
Alighieri, Dante, 11, 76
Alonge, Roberto, 49
Angjelinović, Danko, 38, 53, 68
Apollinaire, Guillaume, 26, 32, 83
Aquilecchia, Giovanni, 13, 28, 32, 69
Aragona, Tullia d', 20, 29-31, 37-39, 43
Aragona, Luigi d', 30
Aretino, Pietro, 7-34, 36-54, 57-58, 60-72, 74-86, 88
Arlía, Costantino, 7
Ariosto, Ludovico, 38, 49, 51-53
Augello, Giuseppe, 40

Bancheri, Salvatore, 22
Bandello, Matteo, 33-34, 36, 78-79
Barzaghi, Antonio, 25, 27, 42, 70-71, 80
Battisti, Eugenio, 54
Bazzani, Fabio, 22
Belan, Jerka, 12, 18-19
Bellocchio, Isabella, 70
Bembo, Pietro, 11, 14
Beolco, Angelo (Ruzante), 12, 87
Bertolo, Fabio Massimo, 28
Bianco, Orazio, 40
Boccaccio, Giovanni, 10, 12, 16-20, 36, 52, 68
Boggione, Valter, 80
Bonomo, Giuseppe, 54
Bonora, Ettore, 35
Borsellino, Nino, 9
Bosco, Giovanna, 70
Bronfen, Elisabeth, 76
Brevaglieri, Sabina, 13
Buranello, Robert, 22, 38
Burckhardt, Jacob, 68
Busacchi, Vincenzo, 72

Cairns, Christopher, 42
Canosa Romano, 25, 28, 59, 71-72
Cárdenas-Rotunno, Anthony J., 65, 87
Carena, Carlo, 46
Casagrande di Villaviera, Rita, 25, 27, 30, 39, 42-43, 83, 85
Casalegno, Giovanni, 80
Casi, Oliviero Pietro, 8
Castelli, Patrizia, 70
Castiglione, Baldassare, 35
Cherchi, Paolo, 36
Cherubini, Laura, 85
Chiaromonte, Enrica, 71
Chiarini, Gioachino, 39, 49
Ciavolella, Massimo, 21
Cicognani, Mario, 26, 60
Cohen, Elizabeth S., 26, 43, 75, 77
Colonnello, Isabella, 25, 59, 71, 72
Coluccia, Giuseppe, 51
Cordié, Carlo, 13
Cottino-Jones, Marga, 8, 15, 40-41, 46

Čale Feldman, Lada, 52
Čale, Morana, 7, 52

Daileader, Celia R., 23
Dalla Man, Leone, 27, 80
Damiani, Martina, 46, 56, 61
Delicado, Francisco, 26, 30, 58-60
De Maio, Romeo, 25, 71
De Sanctis, Francesco, 8
Della Corte, Francesco, 39, 43
Della Volta, Achille, 28
Delort, Robert, 71
Di Salvo, Tommaso, 11
Dolce, Lodovico, 52
Doni, Anton Francesco, 7, 13-14

Dovizi, Bernardo (Bibbiena), 45, 51, 53
 DUBY, Georges, 12, 54, 71-72

 Erasmi, Gabriele, 83
 Erspamero, Francesco, 12

 Farge, Arlette, 12
 Ferracuti, Gianni, 60
 Ferrero, Giuseppe Guido, 34
 Ferroni, Giulio, 9, 20, 41, 43-46, 49, 52
 Firenzuola, Agnolo, 30
 Foa, Anna, 71-72
 Folena, Gianfranco, 12
 Fracastoro, Girolamo, 71-72
 Francescon, Elena, 22, 28
 Franco, Veronica, 70
 Frezza, Giovanna, 72

 Galderisi, Claudio, 70
 Gallo, Ermanno, 53, 70
 Gherardi, Silvia, 81
 Giancarli, Gigio Artemio, 64
 Giannetti, Laura, 34, 42
 Giavardi, Luigi, 18
 Gibson, Joan, 35
 Girard, René, 54, 77
 Gnoli, Domenico, 59, 61
 Grazzini, Anton Francesco (Lasca), 87
 Grazzini, Giovanni, 84
 Greca, Angela, 42-43
 Greco, Aulo, 51
 Grendler, Paul F., 11
 Guicciardi, Silvestro, 43
 Guidotti, Angela, 52

 Hadrijan VI., 27
 Hairston, Julia L., 30, 37
 Horacije, Flak Kvint, 36
 Hufton, Olwen, 13

 Innamorati, Giuliano, 8-9, 22
 Innocent VIII., 53

 Karlo VIII., 71
 King, Margaret L., 53, 86
 Klement VII., 27
 Kombol, Mihovil, 11
 Kovačević, Zorana, 56
 Krämer Heinrich (Institor), 53, 65

 Lampugnani, Raffaele, 38
 Larivaille, Paul, 9, 22, 25, 28-30, 43, 49-50, 71, 73, 75, 76, 85
 Larsen, Anne R., 30
 Lav X., 26, 27
 Lettieri, Michael, 22
 Levack, Brian P., 53, 54, 63, 66, 88
 Levin, Carole, 30
 Lombardi, Paolo, 54
 Lorenzoni, Piero, 23
 Lovarini, Emilio, 12
 Luna, Isabella de, 33-34, 78-79

 Machiavelli, Niccolò, 8
 Malato, Enrico, 7-9
 Mantini, Silvia, 66
 Maras, Mate, 12, 18
 Marchi, Cesare, 31, 42, 53
 Matković, Roberta, 46
 Matthews-Grieco, Sara F., 13, 72
 Mazzuchelli, Giovanni Maria, 7-8
 Medici, Cosimo de', 38
 Menandar, 43
 Milani, Marisa, 70
 Momigliano, Attilio, 8
 Moulin, Anne Marie, 71
 Mori, Edoardo, 83
 Moro, Angela del (Zaffetta), 31-32, 73, 80, 81-84
 Muraro, Luisa, 58, 66

Muzio, Girolamo, 37
 Nicholson, Eric A., 12
 Niccoli, Ottavia, 26, 66
 Nicolini, Fausto, 14-15
 Nor, Malika, 73

 Ordoñez, Alfonso, 60, 61-62
 Ovidije Nazon, Publije, 36

 Padoan, Giorgio, 12, 26, 37, 60, 74, 79, 87
 Panofsky, Dora, 71
 Panofsky, Erwin, 71
 Paparelli, Gioacchino, 38
 Paracelsus (Philipp Aureolus Theophrast Bombast von Hohenheim), 71
 Patrizi, Giorgio, 17
 Perelli, Luciano, 40
 Perito, Enrico, 16
 Perrot, Michelle, 12, 54, 72
 Perugini, Carla, 59
 Petrarca, Francesco, 36
 Piccolomini, Alessandro, 50
 Pinchera, Antonio, 11
 Pio V., 43
 Plaut, Tit Makcije, 39-40, 43, 46, 49, 85
 Porzia, Lucrezia (Madrema-non-vuole), 29, 36-37, 39, 59, 75
 Pozzi, Mario, 37
 Prelog, Milan, 68
 Procaccioli, Paolo, 22-23, 32, 60
 Pucci, Paolo, 74, 81

 Quondam, Amedeo, 7, 11

 Raimondi, Marcantonio, 22-23
 Rajna, Pio, 9
 Rangone, Ercole, 42
 Rasy, Elisabetta, 75
 Ricchi, Agostino, 63-64

 Righetti, Francesca, 56
 Robin, Diana, 30
 Rojas, Fernando de, 10, 58-62, 65, 86-87
 Romano, Angelo, 7
 Romano, Giulio, 22
 Romei, Danilo, 11
 Ruggiero, Guido, 52, 80

 Sala, Davide, 22,
 Sallmann, Jean-Michel, 54
 Sánchez Elizabeth, 65
 Sanesi, Ireneo, 45, 63
 Sansovino, Jacopo, 32
 Sardellaro, Enzo, 64
 Schleiner, Winfried, 46
 Segre, Cesare, 49
 Servadio, Gaia, 26-27, 33-35, 37, 39, 42, 44
 Shemek, Deanna, 77
 Smarr, Janet Levarie, 37
 Sonnet, Martine, 52
 Speroni, Sperone, 37-38
 Sprenger, Jacob, 53, 65
 Stäuble, Antonio, 36
 Stefanutti, Ugo, 27

 Tasso, Bernardo, 37
 Terencije, Afer Publije, 10, 39-40, 43, 45, 47
 Tizian, 32, 38,
 Todi, Matteuccia di, 58
 Toffanin, Giuseppe, 8
 Tognotti, Eugenia, 71-73
 Tommaseo, Niccolò, 52
 Toschi, Paolo, 64
 Tozzi, Silvia, 72
 Trovato, Paolo, 9, 60, 62

 Vallone, Aldo, 52
 Veniero, Lorenzo, 73, 77, 79-84

Verdiglione, Armando, 53

Waddington, Raymond B., 7, 27

Wiesner, Merry E., 54, 63, 65-68

Zemon Davis, Natalie, 12

Zonta, Giuseppe, 50

Zorzi, Ludovico, 12, 78

ISBN 978-953-377-020-8