

Recensie*

Van Paul van Heck verschenen met ruime tussenpozen vertalingen van de *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* (1997) en van *De principatibus* en andere politieke geschriften van Machiavelli (2006). De aanduiding ‘vertaling’ is in dit verband veel te beperkt, het gaat om teksten voorzien van uitgebreid commentaar in de vorm van inleidingen, voetnoten en bibliografie die de lezer willen voorzien van een solide wetenschappelijk apparaat, dat bijvoorbeeld een rol kan spelen bij bestudering door studenten die het Italiaans niet afdoende beheersen. Dat daar vraag naar is, bewijst het flinke aantal herdrukken van genoemde boeken (voor beide titels vijf, wat respectabel mag heten). Hiermee beweegt Van Heck zich niet alleen binnen een door Frans van Dooren geïnitieerde traditie van verantwoorde en wetenschappelijk onderbouwde vertalingen, maar streeft hij er tevens naar zijn illuster voorbeeld te overtreffen. Impliciet ook als vertaler, want Van Dooren had de *Mandragola* ook vertaald en in 1986 bij Ambo uitgegeven.

Het nieuwste deel in de Machiavelli-reeks heeft als titel *Toneel en verhalend proza. Mandragola Clizia Belfagor*. Het brengt aldus het bekendste dramatische werk van de *Segretario fiorentino*, dat in Italië nog steeds op het repertoire staat en terecht mag worden beschouwd als een van de klassieke Renaissance-komedies, samen met de minder bekende *Clizia* en de novelle over de ‘arcidiavolo’ die zich in Florence vestigt en trouwt met een feeke van een vrouw. Behalve deze drie teksten is nog een viertal brieffragmenten uit de jaren 1509-1514 aan (en deels van) Luigi Guicciardini en Francesco Vettori opgenomen, waarin anekdotisch materiaal van erotische aard met een de rasverteller eigen verve wordt verteld. De keuze van deze fragmenten, waarmee Van Heck aandacht vraagt voor Machiavelli als verteller en epistulair virtuoos, is uiteraard eerder illustratief dan systematisch. Daarmee wil ik zeggen dat ze geen uitputtend beeld van Machiavelli als onderhoudende briefschrijver geeft, maar de lezer nieuwsgierig maakt naar de rijke correspondentie en andere *opere minori* van Ser Niccolò.

Zelf had ik in de voorliggende keuze zeker ook de *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua* opgenomen, niet alleen vanwege de dialoogvorm, die de dramatische vorm soms nabij komt – Machiavelli roept in dit werkje Dante als getuige op en vraagt hem om verantwoording voor zijn eigen taalkundige stellingname. Maar de *Discorso o dialogo* heeft nog een be-

langrijk raakpunt met het toneel. Machiavelli verbindt er de toneeltraditie in de volkstaal met de ‘Sali’ (wij zouden misschien spreken van ‘kruiden’) van het lokale taaleigen. Hij levert daarbij expliciet kritiek op collega-toneelschrijvers als Ariosto (‘uno degli Ariosti di Ferrara’), die in zijn komedies daar niet of nauwelijks gebruik van maakte(n). Overigens laat Ser Niccolò Ariosto hier mogelijk betalen voor het feit dat hij hem niet in zijn *Orlando Furioso* vermeldde, een eer die vele andere literatoren van lagere statuur wél ten deel viel.

In Machiavelli’s beroemdste stuk is Messer Nicia degene die het volkse taaleigen van Florence het sterkst belichaamt, en daarmee is hij zowel het dramatische en humoristische centrum van de komedie als het linguïstisch meest interessante karakter. En – dat behoeft geen betoog – hij vormt voor de vertaler de grootste uitdaging. Het is daarbij uiteraard niet mogelijk in te haken op de historische verscheidenheid van het zestiende-eeuwse Florentijns. Logischerwijs volgt de vertaler vooral het sociaal dialect van Messer Nicia: hij is vergeleken met de karakters van Callimaco, Ligurio, Siro en Timoteo primair een vulgair wezen dat verdient horens op te krijgen. Van Heck kan hier goed mee uit te voeten. Soms doet hij er een schepje bovenop, zoals in de scène dat Nicia en Ligurio Timoteo benaderen met een verzoek om – aanvankelijk en in schijn – assistentie bij een abortus. De vertaler neemt hier zijn toevlucht tot rijm om de (gespeelde) doofheid van Nicia te benadrukken, wat een leuk effect geeft: ‘T.: “Van harte welkom!” N.: “Of ik van ver kom?” T.: “Waar gaat u heen?” N.: “Nee, niet alleen!”’. Van Dooren was hier aanmerkelijk minder vindend geweest: ‘T.: “Welkom! Welkom!” N.: “Goeiedag, pater!” T.: “Wat wenst u?” N.: “Alle goeds”’. Wat weinig *vis comica* heeft.

Een andere scène die leuk is te vergelijken is IV, 9, met de verkleedpartij van de ‘samenzweerders’, die noodzakelijk is omdat Callimaco als ‘slachtoffer’ Lucrezia’s bed in moet worden geloodst, zogenaamd om het effect van de toverdrank naar zich toe te trekken. Deze scène is een visueel hoogtepunt van de komedie, maar er zitten ook aardige woordspelingen en *sick jokes* in. Zoals de balletjes aloë die Nicia in zijn mond krijgt, een duidelijk eerbetoon aan Boccaccio’s novelle van Calandrino en het gestolen varken. Nicia hoort hier te kokhalzen: ‘Ca, pu, ca, co, co, cu, cu, spu.. Che ti venga la seccaggine, pezzo di manigoldo!’ Bij Van Dooren werd dit: ‘gr.. gr., spu, spu, bah bah...! Je kunt me de rug op met je gesodemeter, stuk ellende!’ Van Heck vertaalt: ‘uche, uche, uche, uche.. Krijgt de kinkhoest, klootzak die je bent!’ Ik vraag me af of Nicia hier niet bijna staat te kotsen in plaats van te kuchen. Wel efficiënt is de alliteratie van de letter *k*. Even verderop is het wachtwoord: *San Cucù*. Zoals Ligurio uitlegt: ‘È el più onorato santo che sia in Francia’. Het moet Machiavelli een welhaast sadistisch genoegen hebben gedaan de door hem bepaald niet geliefde Fransen als *cocus* te bestempelen. Van Dooren had hier Sint Belázerus voor gevonden, Van Heck komt dichterbij met Sint Hoornerius. In II, 6 had hij echter al ‘koekoek’ in dezelfde betekenis (Florentijns ‘becco’) gehanteerd. Een op ‘Saint Cocu’ gebaseerde vertaling was dus ook bruikbaar geweest (bijvoorbeeld Sint Koekoe). In elk geval laat vergelijking van de twee versies (1986 en 2010) zien dat Van Doorens taalgebruik soms oubollig kan aandoen.

*Niccolò Machiavelli, *Toneel en verhalend proza, Mandragola Clizia Belfagor*. Vertaald, ingeleid en van aantekeningen voorzien door Paul van Heck, Leiden, Primavera Pers 2010, ISBN 978 90 5997 020 5.

Minder valt dat laatste op in een scène als de beroemde monoloog van Fra Timoteo (V,1), maar ook hier slaagt Van Heck erin om in zijn vertaling wat meer toe te spitsen op de onderliggende cultuur: '... lessi una vita de' Santi Padri, andai in chiesa ed accesi una lampana che era spenta, mutai un velo ad una Madonna che fa miracoli. Quante volte ho io detto a questi frati che la tenghino pulita! E si maravigliano poi se la devozione manca'. Van Dooren vertaalde: 'ik heb [...] een heiligenleven gelezen, ik ben naar de kerk gegaan en heb daar een lampje aangestoken dat niet meer brandde. Bovendien heb ik een wonderdoende madonna een andere sluier gegeven. Hoe dikwijls heb ik de paters niet gezegd dat ze het beeld schoon moesten houden! Geen wonder dat de devotie afneemt!' Van Heck heeft: 'ik heb [...] een leven van een Heilige Vader gelezen [met interessante voetnoot: waarschijnlijk een der Middeleeuwse *Vitae Patrum*], ik ben de kerk ingegaan en heb daar een lamp weer aangestoken die uit was gegaan, ik heb de sluier verschoond van een Onze Lieve Vrouwe die wonderen doet. Hoe vaak heb ik de paters niet gezegd dat ze moesten zorgen dat die altijd proper was! En dan vinden ze het gek als er geen godsvrucht meer is!' De voornaamste verschillen in woordkeus zijn hierbij: heiligenleven – leven van een Heilige Vader (nadere collocatie van de tekst), lampje – lamp (*lampana* is geen verkleinwoord), niet meer brandde – was uit gegaan (synonieme uitdrukking), madonna – Onze Lieve Vrouwe (de gebruikelijke Nederlandse benaming), wonderdoende – die wonderen doet (letterlijker), schoon – proper, devotie – godsvrucht. Het gaat dus niet primair om modernisering van de taal, Van Hecks 'proper' en 'godsvrucht' zijn zeker niet moderner dan Van Doorens 'schoon' en 'devotie'.

Nog een tekst ontbreekt in het boek: Machiavelli's versie van Terentius' *Andria*. De ommissie van deze vertaling, wellicht de eerste *Auseinandersetzung* van de auteur met het genre, is terecht: een vertaling maken van een vertaling draagt nauwelijks bij tot begrip van Machiavelli als toneelschrijver.

Van Hecks inleiding begint al bij de kerkvaders in de laat-Romeinse periode en hun veelal negatieve blik op het theater. Vandaar volgt hij het ontstaan van de vroeg-moderne komedie, de geschiedenis van de *Mandragola* en *Clizia* en analyseert hij elementen en bronnen tot en met hun *Nachleben*, in bijvoorbeeld Harry Potter. Er valt veel wetenswaardigs op te maken uit inleiding en noten, die vaak terugrijpen op de oorsprong van de idiomatische uitdrukkingen die Machiavelli zo graag gebruikt, maar tevens regelmatig verraden dat de vertaler bij zijn werk de door de auteur gebruikte modellen Plautus en Terentius bij de hand heeft gehad. Misschien moet bij de inleiding de kanttekening worden geplaatst dat Van Heck soms wat moralistisch uit de hoek kan komen. Is Fra Timoteo echt een negatief karakter? Of is hij niet tegelijkertijd – zoals Luigi Russo in zijn klassieke studie (Bari 1945-1975) al opmerkte – degene die als politicus *pur sang* Machiavelli's eigen ideeën het best verwoordt (zie de beroemde hierboven aangehaalde monoloog V,1, die Machiavelli uit het hart moet zijn gegrepen)? Voor mij hoeven de personages niet noodzakelijkerwijze een stempel te dragen. Het is afdoende ze tot leven te wekken en te laten spreken, zoals de vertaler met succes heeft bereikt.

STEFANO JOSSA

**PERSONAGGI SENZA VOCE? ARIOSTO TRA TRADIZIONE
E FORTUNA IN UNA NUOVA RACCOLTA DI SAGGI**

Recensione*

Nel corso del Cinque e Seicento circolava un gioco da tavolo, una specie di monopoli ariostesco, che prescriveva che ciascun contendente muovesse sulla mappa una pedina corrispondente a un personaggio dell'*Orlando furioso*. A fine Ottocento e inizio Novecento i personaggi ariosteschi facevano da filtro dell'immaginario collettivo, a fini formativi, nei giochi dell'infanzia e dell'adolescenza, come racconta, ad esempio, Ippolito Nievo nelle *Confessioni di un italiano*, dove bambini e ragazzi negli eroi della *Liberata* e del *Furioso* specchiano i loro sogni e interrogano la loro crescita. La contessina Clara filtra le sue emozioni attraverso le storie di Angelica e Medoro, Orlando pazzo per amore, Brandimarte e Fiordiligi, al punto che 'addormentandosi dopo questa lettura, le pareva talvolta in sogno di essere ella stessa la vedova Fiordiligi' (cap. II).

Giochi e personaggi, dunque, in endiadi tanto ludica quanto pedagogica. Eppure la critica ariostesca ha per lo più insistito, soprattutto nel corso del Novecento, dopo le conquiste della psicanalisi, sulla mancanza di spessore psicologico dei personaggi dell'*Orlando furioso*. Italo Calvino, nella sua lettura/riscrittura del poema ariostesco, non esitava ad affermare 'che gli eroi del *Furioso*, benché siano sempre ben riconoscibili, non sono mai dei personaggi a tutto tondo'¹, mentre, in tempi più recenti, Sergio Zatti ha sottolineato 'le maggiori profondità psicologiche dei personaggi della *Liberata* rispetto alla tradizione (e allo stesso *Furioso*)', preludio all'interiorizzazione psicologica e all'introspezione soggettiva dei caratteri del romanzo moderno.² La scarsa definizione caratteriale coinciderebbe, d'altra parte, con una mancanza di individualità ed espressività linguistica, al punto che a parlare sarebbe in fondo sempre la voce dell'autore anziché quella dei personaggi.

A verificare la validità di questi stereotipi giunge ora opportunamente un numero monografico della rivista *Les Lettres romanes* dell'Université catholique de Louvain, il cui curatore, Gian Paolo Giudicetti, si è interrogato proprio sulla parola dei personaggi, sul discorso diretto e sull'identità individuale nel poema ariostesco. Viene restituita dignità di personaggi, in tal modo, a figure tradizionalmente neglette, come Ferraù, di cui Franca Strologo fornisce un ritratto nella continuità e diffrazione con la tradizione romanza,

**L'Arioste: discours des personnages, sources et influences*, a cura di Gian Paolo Giudicetti, ill. di Saul Darù, *Les Lettres romanes*, 2008, numero speciale fuori serie, 253 p.