

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.

alla luce dell'orizzonte estense dell'Ariosto ('Duels, discours et péripéties de l'ex-géant Ferraù dans l'*Orlando furioso*', pp. 27-41), o le 'femine omicide', di cui Gian Paolo Giudicetti mette in rilievo la sapienza oratoria ('Les Femmes Homicides et l'éloquence: un épisode isolé', pp. 55-60), o Sobrino, che Marco Dorigatti immette nella memoria letteraria ch'egli porta con sé ('Sobrino: sagesse et éloquence d'un conseiller sarrasin', pp. 77-89), o l'Astolfo dei *Cinque canti*, che Annalisa Izzo restituisce al più complesso problema dell'elaborazione della voce ariostesca ('La confession d'Astolphe. Voix d'auteur dans les *Cinque Canti*', pp. 137-47), fino allo studio dell'interiezione proposto, in chiusura del volume, da Minne G. de Boer ('Les interjections chez l'Arioste', pp. 243-53). Allo stesso Giudicetti si devono del resto le più recenti esplorazioni della parola dei personaggi ariosteschi, cui è dedicato il suo libro, fresco di stampa presso Peter Lang, su *Mandricardo e la melanconia. Discorsi diretti e sproloqui nell'Orlando Furioso* (2010).

Va detto preliminarmente, però, che l'analisi dei personaggi ariosteschi, inibita prima di tutto dal magistero crociano, che invitava a vedere nel poema solo ed esclusivamente l'esperienza dell'autore, non è assolutamente nuova nella storia della critica ariostesca. Non solo, come aveva già messo in luce Zatti, i commenti più antichi affrontavano il poema proprio in termini di passioni individuali dei singoli attori, ma anche un libro nato nell'orbita della lezione crociana come quello di Attilio Momigliano procedeva attraverso un'organizzazione per personaggi (Atlante, Orlando, Fiammetta e Rodomonte). La novità dell'approccio sta dunque nel rilievo dato alla voce, che vuol dire un processo di individualizzazione linguistica finora completamente negletto dalla critica.³ Le prospettive sono davvero interessanti e foriere di percorsi di ricerca e strumentazioni ermeneutiche da considerare con curiosità e fiducia. Dispiace un po', pertanto, che gran parte dell'analisi sia ancora condotta con la classica ricerca delle fonti, come se il poema ariostesco andasse letto sempre e solo nel solco della lezione di Rajna, certamente fondamentale, ma anche legata a un preciso contesto storico e culturale. Se non si supera l'impasse tra positivismo materialistico e idealismo spiritualistico, la critica ariostesca rischia di restare sempre imbrigliata in un sistema di alternative che non consente l'accesso ad altri strumenti, approcci e metodi. Fondamentali, per esempio, nella prospettiva di un discorso sulla voce dei personaggi sarebbero le considerazioni di Bachtin sulla dialogità, sulla plurivocità e sul carnevalesco, o di Zumthor sulla voce e l'oralità, o di Genette su intertestualità e palinsesti, o di Quondam sul petrarchismo nella cultura delle corti, fino ai sondaggi condotti, a cura di Cristina Montagnani, sul petrarchismo nel poema cavalleresco; ma Bachtin, Genette, Zumthor e Quondam, purtroppo, non sono mai menzionati, in un volume che pure si propone, programmaticamente, di definire 'prospettive per la critica ariostesca'. Far interagire il *Furioso* con gli strumenti della critica contemporanea e immettere Ariosto nella cultura delle corti restano due obiettivi ancora solo parzialmente intrapresi dagli studiosi.

Il volume trova tuttavia le sue linee di forza lungo due direttrici diverse, che guardano all'indietro, verso la tradizione, come negli studi sulla riscrittura di Elena Borelli ('Le héros de l'Occident et la femme de l'Orient: dans le laboratoire de la réécriture ariostesque', pp. 43-54) e sulle lunghe

durate tematiche della saggezza e della pazzia dalla *Chanson de Roland* fino al *Furioso* di Marco Prina ('Récurrences thématiques de la sagesse et de la folie de la *Chanson de Roland* à l'*Orlando furioso*', pp. 61-75), oppure in avanti, nella fortuna e ricezione, da Cervantes fino a Sereni. Qui il volume trova la sua unità e densità, proponendosi come un riferimento importante per gli studi sulle riscritture di Ariosto, dall'esplorazione dei rapporti tematici con Cervantes proposta da Georges Güntert ('L'Arioste et Cervantès', pp. 123-35) ai rifacimenti teatrali della *Bradamante* di Garnier, studiata da Thomas Stauder ('L'Arioste dans le théâtre de la Renaissance: Robert Garnier, *Bradamante* (1582)', pp. 149-65), o del *Ballo delle Ingrate* di Monteverdi, indagato da Christophe Georis ('L'Arioste et Monteverdi: le *Ballo delle Ingrate*', pp. 177-87), o di *Roland* di Lully e Quinault riletti da Angela Oster ('Le déclin du merveilleux. L'opéra baroque français et le système des genres du siècle classique: *Roland* (Jean-Baptiste Lully / Philippe Quinault', pp. 189-203), o dell'*Alcina* di Haendel nella filiazione tracciata da Antonio Tilli (*Alcina de l'Arioste à Haendel*, pp. 205-11). Riemerge, in tal modo, la componente teatrale dell'*Orlando furioso* indagata alcuni anni fa da Marco Marangoni,⁴ cui qui si aggiungono i saggi di Nicola Bonazzi ed Eugenio Refini sul teatro ariostesco ('À l'origine du théâtre moderne: les nouveaux "jeux" de la comédie ariostesque', pp. 213-23, e '*Erbolato et Negromante. Les deux faces du charlatan chez l'Arioste*', pp. 225-41). La presenza di Ariosto in un poeta apparentemente lontanissimo, per gusto e formazione, come Vittorio Sereni, studiata nel dettaglio da Francesca D'Alessandro, aggiunge infine un ulteriore, importante tassello al troppo negletto ariostismo di cui è pervasa, nelle pieghe più profonde e riposte, la cultura italiana fino ai giorni nostri ('Fantasies d'amour et de guerre: les traces ariostesque dans la poésie de Vittorio Sereni', pp. 167-75).

A fare da cornice e dare spessore teorico al volume due saggi, uno in apertura e uno al centro, che s'interrogano, da un lato, su un tema che fa da sfondo all'ideologia stessa del poema, la grazia, dall'altro sul rapporto tra l'*Orlando furioso* e la tradizione realista occidentale. Il primo saggio, che si deve alla penna di Marco Marangoni, mette in luce come la grazia, prima ancora che uno dei valori ideologici del poema, in sintonia col magistero di Castiglione, nasca dai gesti dei personaggi, che si muovono nell'universo della sprezzatura, tra natura e arte, ai fini di una rappresentazione che è rivolta soprattutto alla corte: da motivo figurativo-teatrale la grazia diventa quindi principio di scrittura, capace di smascherare quella zona d'ombra tra storia e finzione che sta a fondamento dell'arte ariostesca ('La main légère de Ludovico Ariosto. Remarques éparées à propos de la grâce dans l'*Orlando furioso*', pp. 11-25).

Marco Praloran s'interroga, invece, sui motivi dell'assenza della tradizione cavalleresca italiana nell'esplorazione del realismo occidentale proposta da Eric Auerbach in *Mimésis* ('Un silence justifié: la tradition chevaleresque en Italie et *Mimésis*', pp. 107-21). Se il realismo di Auerbach si fonda soprattutto sul legame tra avvenimenti raccontati e realtà sociale, gli eroi ariosteschi, che Auerbach, influenzato da Croce, colloca sul versante del puro gioco letterario, potrebbero risultare realistici su un piano universale piuttosto che storico grazie a quell'elemento di orchestrazione narrativa che lo

L'ARIOSTE:
DISCOURS DES PERSONNAGES,
SOURCES ET INFLUENCES

Édité par Gian Paolo Giudicetti
Illustré par Saul Darù



LES LETTRES ROMANES

Saul Darù, illustrazione di
copertina, Ruggero e
Angelica sull'ippogrifo

stesso Auerbach valorizza in Cervantes: i personaggi del *Furioso* rappresenterebbero allora, attraverso la distanza tra valori espressi e mondo raccontato, la consapevolezza che i loro valori sono validi sul piano dell'umanità anziché su quello del tempo in cui vivono. La 'distanza', dice Praloran, crea un tipo particolare di realismo, un realismo che è più forte della dimensione specifica di ciascun avvenimento, superando la soppressione dei valori ideologici sottostanti agli avvenimenti (p. 119). C'è sempre De Sanctis alle spalle di questa lettura, ma quello che per De Sanctis era un disvalore, la distanza tra autore e mondo rappresentato, per Praloran diventa una delle manifestazioni più forti della modernità dell'Ariosto.

Un volume ben calibrato, dunque, sempre attento al testo, che dà meno di quello che promette sul versante dei personaggi, delle voci, dello stile e del discorso, ma forse pure di più su quello delle riscritture e della modernità del poema ariostesco, fino a proporre una discussione sull'ideologia e sull'estetica che potrebbe portare a ulteriori approfondimenti critici o revisioni interpretative. Bellissime, infine, le illustrazioni di Saul Darù, che propon-

gono una lettura decorativa e fiabesca, ma anche intensa e chiaroscurale dell'*Orlando furioso* (quattro tavole in bianco e nero alle pp. 26, 122, 166 e 204, raffiguranti Ferraù e l'Argalia, Don Chisciotte e i mulini a vento, un duello nella selva e l'isola di Alcina): un ingresso visuale nel mondo del poema, che ne illumina lateralmente gusto della precisione e bisogno della sfumatura, amore per il dettaglio e consapevolezza della complessità.

Note

1 *Orlando furioso* di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino, Torino 1970, p. XIX.

2 S. Zatti, *L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*, Milano 1996, p. 126.

3 Ma si veda il bell'articolo di E. Scarano, 'Il

lamento di Orlando', *Linguistica e Letteratura*, XIII-XIV, 1988-89, pp. 163-211.

4 M. Marangoni, *In forma di teatro. Elementi teatrali nell'Orlando furioso*, Roma 2007.

HENK VAN VEEN

'SPIRITUALI', 'CONTRA-SPIRITUALI' EN KUNST IN ROME
ROND HET MIDDEN VAN DE 16E EEUW

Recensie*

In de inleiding van *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli 'spirituali'*, geeft Maria Forcellino duidelijk aan hoe haar boek – de bewerking van haar aan de UvA verdedigde proefschrift – is ontstaan en wat zij ermee heeft beoogd. Aanleiding was de grote restauratie die het grafmonument voor Julius II in San Pietro in Vincoli in Rome in 1998 onderging en waarbij zij nauw betrokken was. De intense confrontatie met dit zo complexe ensemble, bracht haar ertoe een gedachte weer op te nemen die ooit was geopperd door de grote Michelangelo-geleerde Charles de Tolnay. Deze had verondersteld dat in het grafmonument voor Julius de invloed was te zien van de vroomheid van de zogeheten 'spirituali'. Dit was een geestelijke voorhoede in de katholieke kerk die hervormingen wilde doorvoeren gelijkend op die van de hervormers benoorden de Alpen, maar dan zonder de band met de moederkerk te verbreken. Kernbegrip in hun devotie was de 'viva fede', de rechtvaardiging door het geloof alleen en dus de directe, individuele band van de gelovige met God. De beweging van deze *spirituali*, waartoe ook belangrijke leden van de Romeinse Curie, zoals Reginald Pole, Gaspare Contarini en Giovanni Mo-

*Maria Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli 'spirituali'. Religiosità e vita artistica a Roma (1540-1550)*, Perugia, Viella, 2009, ISBN 978 88 8334 379 7.

Fabrizio Biferali & Massimo Firpo, *'Navicula Petri'. L'arte dei papi nel Cinquecento 1527-1571*, Roma/Bari, Laterza, ISBN 978 88 420 9052 6.