

Pia Schwarz Lausten

When Roland became an Italian – and fell in love

English Summary

Though marking the invention of the chivalric epic, so famously mocked by Cervantes, Boiardo's poem *Orlando Innamorato* (1494) has been overshadowed by the later, more famous works of Ariosto and Tasso, and the very genre of chivalric epic tends often to be forgotten. This article describes the cultural and historical conditions for the rise of the genre in the 15th century at the Este-court of Ferrara where an elitist humanist culture paradoxically enough coexisted with a special preference among the courtiers for medieval chivalric romances. The article presents Boiardo's poem, its many different literary sources, its socio-political functions, and its reception history. The poem borrows both from the medieval carolingian and arthurian chivalric romances, from the Greek and Latin epic, as well as from the three 'crowns' of the 14th century, Dante, Boccaccio and Petrarch. The article argues that it is tempting to consider the work of Boiardo an early, 'dialogical' novel since it presents several elements of M. Bakhtin's definition of the genre, especially its multiplicity of different 'voices'. But *Orlando Innamorato* is (just like Ariosto's and Tasso's epics) both too classicist and too adventure-like to be considered a modern novel. The genre Boiardo invents and represents thus reflects the complexity of the Renaissance.

Pia Schwarz Lausten

Ph.d. i italiensk litteratur og ansat som post doc. ved Institut for Engelsk, Germansk og Romansk, Københavns Universitet med projekt om subjektforståelsen i renæssancens ridderdigtning, finansieret af Carlsbergfondet. Seneste udgivelser: *L'uomo inquieto. Identità e alterità nell'opera di Antonio Tabucchi* (Museum Tusulanum 2005); »Strategier for et post-moderne engagement: Tabucchi og Celati«, in P. Schwarz Lausten og L. Verstraete Hansen (red.): *Ord der forandrer. Litteratur og engagement i den romansksprogede litteratur fra 1945-2005* (Museum Tusulanum, in press), pp. 41-63.

Pia Schwarz Lausten

Da Roland blev italiener – og forelsket

Italiensk ridderdigtning mellem epos og roman:
M.M.Boiardos *Orlando innamorato* (1495)

Ridderromanen på vers eller prosa var den mest populære litterære genre i de romanske lande fra det 13. til det 16. århundrede, først som folkelige fortællinger, der blev mundtligt overleverede, siden som renæssancens kunst-epos. Men genren blev opfattet som underlødige litteratur, der kunne føre svage sjæle på afveje, moralsk, som det sker for de to elskende, Paolo og Francesca i en af de smukkeste passager i Dantes Guddommelige Komædie¹, eller psykisk, som det sker meget senere for Cervantes' *Don Quixote*, der mister fornuften af at læse ridderromaner. For en moderne læser kan intet synes mere fjernt end lange episke digte om kristne riddere, der strejfer omkring i et tidløst rum og kæmper mod saracenerne og mytologiske væsner og hvis eneste mål er at indhente og indfange en uopnåelig, underskøn kvinde. Ikke desto mindre er især renæssancens ridderepos uomgængelige i den moderne romans tilblivelseshistorie: Genren rummer allerede den afstand til middelalderidderne, som Cervantes udvikler fuldt ud i det, der ofte opfattes som Europas første moderne roman, og renæssanceeposet tydeliggør romangenrens gæld til det klassiske heltepos.

Ridderstoffet om Roland, Karl den Store og deres kampe for at erobre Spanien eller de mere eventyrlige fortællinger om Kong Arthurs hof, gralen, Tristan og Isolde trængte ind i de elitære hofmiljøer og inspirerede flere hofdigtere til at komponere deres egne ridderepos. De mest kendte er Ludovico Ariostos *Orlando furioso*, (1516-1532, Den rasende Roland) og Torquato Tassos *Gerusalemme liberata* (1581, Det befriede Jerusalem).² Mindre kendt er Ariostos forgænger Matteo Maria Boiardos *Orlando innamorato*, (1495, Den forelskede Roland). Han er den første, der skriver middelalderens ridderstof ind i en ny elitær, humanistisk sammenhæng og hans epos er præget af en spontanitet, fantasi og fortælleglæde, der ikke kan undgå at smitte selv en moderne læser.³ Alle tre

digte blev til ved fyrstehoffet i Ferrara og fik stor indflydelse på europæisk kultur i de efterfølgende århundreder som inspiration for malerkunst, opera og for litterære værker også udenfor Italien, ikke alene for Cervantes, men også for fx E. Spensers *Faerie Queene* (1596) og J. Miltons *Paradise Lost* (1667).⁴

I dag er renæssancens ridderepos en underbelyst genre, glemt mellem antikkens epos og den moderne roman, som det genremæssigt befinder sig et sted midt imellem: Det kombinerer middelalderromanernes ofte eventyrlige stof med de store oprindelsesmyter fra antikkens helteepos, som blev genopdaget og oversat til de romanske folkesprog af renæssancehumanisterne. Det er en genre, hvis mest centrale konstitutive træk er dens intertekstualitet.⁵

I det følgende vil jeg først beskrive nogle kultur- og litteraturhistoriske forudsætninger for renæssanceeposets opståen i Italien, hvor det vigtigste omdrejningspunkt er 1400-tallets humanisme, som både er forudsætning for genrens opfindelse og afsæt for den kritik af den, som med Cervantes bliver dens død. Dernæst præsenterer jeg Boiardos ridderepos, dets kilder og receptionshistorie, for endelig at diskutere dets genremæssige status imellem epos og roman: Er det et epos, som her undergår en forandring og under indflydelse af middelalderromanerne og den humanistiske kontekst fornyes og får visse ligheder med en roman? Eller er det en ridderroman, som under indflydelse af klassiske tekster og i et forfinet hofmiljø »renses« og bliver et epos? Under alle omstændigheder er der tale om et værk, der forholder sig frit og til tider parodisk legende til sine intertekster. Det er fristende at kalde værket en roman, i kraft af de roman-træk det rummer i henhold til M. Bachtins definition af genren i fx essayet »Epic and novel«, og Boiardos epos er da også emblematiske for den »flerstemmighed«, der herskede i 1400-tallets Italien i både sproglig, litterær og politisk henseende. Men samtidig forekommer *Orlando innamorato* (ligesom senere Ariostos og Tassos epos) både for klassicistisk og for eventyragtigt til at kaldes en roman. Den genre, der opstår med Boiardos værk i dette interkulturelle møde, afspejler således også selve renæssancens kompleksitet og dens placering mellem middelalder og modernitet.

Ferrara og humanismen

Mens England og Frankrig hærges af 100-årskrigen, er Italien i 1400-tallet præget af stærk vækst efter 1300-tallets sociale og økonomiske kriser. Et nyt aristokrati vokser frem og byrepublikkerne, »kommunerne«, erstattes flere steder af »signorie«, bystater der regeres og kontrolleres af én rig familie. Den opfatter staten som sin personlige ejendom og etablerer et

hof omkring sig, der fungerer som centrum og spejl for byens liv. Selvom Firenze har en klar førerposition (med Lorenzo il Magnifico fra 1469), er det karakteristisk, at der ikke er ét kulturcenter som i Frankrig, ikke et »Paris«, men mange kulturelle centre med egne særtræk: Rom, Milano, Napoli, og hofferne på Po-sletten: Gonzaga i Mantova, Sforza i Milano, Bentivoglio i Bologna og Este-familien i Ferrara.

Boiardos digt blev til ved det yderst levende og dynamiske hof i Ferrara, som var en vigtig politisk og kulturel magt i over 400 år. Este-familien var det ældste og mest aristokratiske dynasti i Italien og regerede fra slutningen af det 12. århundrede til 1597, hvor den sidste fyrste, Alfonso II døde, uden at efterlade nogen arving. Det følgende år blev byen knyttet til pavestaten. Fra midten af 1300-tallet var fyrsterne enevældige, selvrådende despoter.⁶ Este-fyrsterne var dog kendte som »behændige monarkiske politikere snarere end rene og skære tyranner« og som »oplyste despoter før Oplysningstiden«, ifølge W. Gundersheimer.⁷

Især fra anden halvdel af 1400-tallet til slutningen af 1500-tallet udvikler der sig en helt specifik hofkultur, som på original vis afspejler nogle af de vigtigste tendenser i periodens italienske litteratur. Este-familien opbyggede et stort bibliotek, og teaterproduktioner, digtning og kunst blev til i deres regi. Hoffet var blandt de første, der satte teaterstykker op efter tidens nye tendens, dvs. på baggrund af humanisternes genopdagelse og oversættelse af klassiske tekster: I 1486 bliver Plautus' *Menechini* spillet i Ferrara, oversat til »volgare«, italiensk folkesprog, og i 1508 opføres Ariostos *Cassaria*, med den første perspektiverede scene og kulisse. De enkelte fyrster vægtede forskellige sider af kulturlivet indenfor fx malerkunst (Borso, 1450-71), musik, arkitektur og byplanlægning (Ercole I, 1471-1505) og teater (Alfonso, 1505-1534). Dertil kom, at de interesserede sig både for humanismen og for litteratur på folkesprog. Man ansatte humanister til pædagogiske, praktiske og diplomatiske opgaver, til politisk propaganda, til at skrive breve og til at danne fyrster. »Den italienske tyrant havde brug for geniet til at skabe en piedestal«, som Jacob Burckhardt udtrykte det.⁸ Humanisterne udgjorde en ny social klasse, der for at overleve og opnå social prestige, levede af at skrive, læse og undervise hos fyrsterne, for hvem det omvendt var prestigefyldt at have humanister, den tids »avantgarde«, tilknyttet hoffet.

Humanismen skal ikke bare forstås som en baggrund eller optakt til den kreative eksplosion der ses i 1500-tallet, men er renæssancens første væsentlige udtryk. Store humanister som L.B. Alberti og Pico della Mirandola opholdt sig i længere perioder ved Ferrara-hoffet, og i 1429 grundlagdes her en af de mest indflydelsesrige humanistskoler i Europa, da man inviterede en af tidens store personligheder, Guarino Veronese

til Ferrara, for at lave en skole for den unge fyrste Leonello. Guarino var kendt som en særdeles pædagogisk og tålmodig underviser af fyrster. En udannet konge var et æsel med krone, som Platon havde formuleret det, og den gode konges menneskelige kvaliteter skulle derfor kombineres med teoretisk og praktisk lærdom. Guarino fik en enorm indflydelse på italiensk og europæisk kultur. Verdslige og gejstlige kom fra hele Italien, fra England, Frankrig, Holland og Polen, for at høre forelæsninger og modtage undervisning. Han efterlod sig ikke de store afhandlinger til eftertiden, men tekststudgivelser, hyldesttekster og grammatikregelsæt og blev sammenlignet med Sokrates af sine elever. Han viderebragte sit ord til levende sjæle, ikke til stumme sider i en bog, som den store italienske renæssancespecialist, E. Garin, har formuleret det.⁹ Hans skole baserede sig på de nye humanistiske principper, *studia humanitatis*, hvoraf de vigtigste var »virtù« (moralsk excellens, menneskelig dyd) ofte set i modsætning til »fortuna«, skæbnen; »doctrina« (lærdom, der skulle føre til dannede borgere, der kan deltage i statens styre, og tænke, tale og handle moralsk), »litterae« (studiet af græske og latinske klassikere, som enten var blevet fejlfortolket i middelalderen, glemt eller gemt væk og som humanisterne genopdagede og udbredte) og »philosophia«.¹⁰ Om »virtù« skrev humanisten L.B. Alberti, at dén, og ikke »fortuna«, var grunden til, at Romerriget blev så stort og stærkt og at samme dyd var nødvendig for at opbygge den moderne stat.¹¹

Det der gør hofkulturen i Ferrara til et ganske særegent intellektuelt miljø og sætter byen på det litteraturhistoriske verdenskort er, at humanismens dyrkelse af klassisk kultur eksisterer side om side med læsningen af franske og italienske middelalderlige ridderromaner. Denne tilsyneladende paradoksale situation er forudsætningen for Boiardos opfindelse af det moderne ridderepos og den opløst blomstring, der ses af denne genre med sine egne, lokale særtræk og sprognormer.

Orlando innamorato. *Kilder og receptionshistorie.*

Matteo Maria Boiardo (ca. 1441-1494) var eksemplarisk for tiden og stedet. Han stammede fra en højtstående familie, som i generationer havde været nære venner med Este-slægten. Han var lensgreve og administrerede et gods ved landsbyen Scandiano (mellem Modena og Reggio Emilia), men beklædte også forskellige høje administrative embeder for fyrstehoffet. Boiardo hjalp Este-familien med krigen imod Venezia (1482-84) og var en yderst loyal tilhænger af fyrst Ercole I.¹² Denne var meget kulturelt interesseret og bestilte »litterære« opgaver hos Boiardo, der var dannet af humanismen og oversatte tekster til italiensk af Apuleius

(Guldæslet), Herodot (Historier) og Lukian (Pharsalia), samt latinsk og græsk lyrik (fx Ovid). Boiardo havde desuden litterære ambitioner fra sin ungdom. Han skrev et teaterstykke, digte på latin, og tre bøger med især kærlighedssonetter på folkesprog, *Amorum libri tres* eller *Canzoniere*, som imiterede Petrarca.

Boiardo påbegynder *Orlando innamorato* i perioden 1460-80, under fyrst Borso, hvor ridderromanerne er allermost populære ved hoffet.¹³ Man ved fra bevarede brevkorrespondancer mellem fyrsten, Ercole I (til hvem digtet er dedikeret) og hans hofffolk, at de første to bøger på henholdsvis 29 og 31 sange blev trykt (med økonomisk støtte fra fyrsten) i 1482-3. Der findes endvidere dokumenter, der vidner om salg af 228 eksemplarer i 1484, men der er ikke bevaret nogen kopier af hverken denne første udgave eller af andre manuskripter eller kopier med digterens egen signatur overhovedet.¹⁴ Arbejdet med den tredje bog påbegyndes omkring 1484, men går meget langsomt, bla. pga. krigen mod Venezia og Boiardos administrative forpligtelser, og måske også pga. en tøven fra Boiardos side, som jeg kommer ind på senere. Værket ender således ufærdigt efter tredje bogs niende sang, som afsluttes med en dramatisk beskrivelse af franskmændenes (Karl VIII) indtog i Italien i 1494, få måneder før Boiardos død: »Mens jeg synger, o Gud frelser, ser jeg Italien gå op i flammer og ild« (II, XXXI, 48-50). (Mentre che io canto, o Iddio redentore / vedo la Italia tutta a fiamma e foco.)

Handlingen der løber over i alt 69 sange med ca. 60-90 strofer (oktaver) i hver, er umulig at gengive kort, da den udgør et kalejdoskop af begivenheder og personer. Den 1. bog drejer sig især om Orlandos kærlighed til Angelica, der er inspireret af det bretonske riddermateriale. Udgangspunktet er at Kong Gradasso tager fra Indien til Frankrig med en hær af kæmper for at erobre et sværd og en hest fra Karl den Stores riddere. Karl den Store samler sine folk i Paris, men her dukker den underskønne Angelica og hendes bror, Argalia, op. Hun lover sig selv som præmie til den, der kan besejre broderen. Det viser sig dog, at Angelica er blevet sendt af sin far (kejser af Kina) for at distrahere de kristne riddere: Alle ridderne bliver besatte af ønsket om at få hende, og kampene mod hendes bror går i gang. Han bliver dræbt, men Angelica flygter fra sejrherren, skarpt forfulgt af alle ridderne, især hoffets to tapreste krigere, Rinaldo og Orlando. Historien zigzagger herefter frem og tilbage mellem de vigtigste personer, én scene berettes for derefter at blive afbrudt og give plads til en helt anden, et andet sted. Eposet er fyldt med magiske genstande, som Angelicas ring der gør hende usynlig, når hun putter den i munden og ophæver forbandelser når den kommer på fingeren; en bog med løsninger på alle gåder; magiske kilder, fortryllede slotte, monstrøse

uhyrer, kæmper og kannibaler. Ridderne strejfer om, i konstant bevægelse, som regel på jagt efter den skønne Angelica eller i dueller med hinanden.

Fortælleren lover i slutningen af 1. bog at komme ind på »en større ting«, og i den 2. bog præsenteres da også en ny helt, Ruggiero, sammen med eposets politiske motiv: Este-familien var (af venezianerne) blevet beskyldt for at stamme fra Gano di Maganza, den person, der ifølge legenden forrædte Roland i slaget ved Roncevaux. Boiardo forsvarer heroverfor en tese, der lød på, at Este-familien stammede fra den trojanske helt Hektor, hvis slægt kunne føres op til Ruggiero.¹⁵ Om Ruggiero siges det, at han var en hedning, som af kærlighed til den kvindelige ridder Bradamante, konverterer til kristendommen og sammen med hende grundlægger Este-dynastiet.

Den 3. bog introducerer endnu en ny person, Mandricardo, og Boiardos ambition har formentlig været at den tredje bog skulle rumme mindst 30 sange som de to andre. Alle handlingstråde ender dog uforløste, da han dør. Historien om Orlandos kærlighed til Angelica, den om Ruggieros og Bradamantes forhold, ligesom resultatet af Agramantes invasion af Frankrig og dermed Karl den Stores riges skæbne står uafklaret til slut.

Det er et rumligt værk, hvor den tidsmæssige kronologi ikke spiller nogen rolle, og hvor personerne ikke er placeret i tid eller udvikler sig over tid. Tiden er en evig nutid, og handlingen er organiseret cirkulært: Personerne tager ud fra et sted (ofte Paris) og vender tilbage dertil, og de bevæger sig rundt i et abstrakt, symbolsk rum, uden dybde.

Nogle af disse træk stammer fra den franske romantradition fra middelalderen, *chansons de geste*, som kildekritikken især har beskæftiget sig med.¹⁶ Ved siden af middelalderromanerne er Boiardo dog også stærkt påvirket af 1300-tallets italienske litteratur: Der er indlejrede noveller inspireret af Boccaccio, lån fra Dante og Petrarca og fra den klassiske tradition, som er helt grundlæggende i eposet: Det klassiske stof flettes ind i romanstoffet og skaber et bredt lag af citater, metaforer, figurer og episoder fra klassiske tekster af Herodot,¹⁷ Apuleius, Lukian og Vergil, samt Homer og Ovid, hvis *Metamorfoser*, med deres episodiske struktur, desuden genfindes i Boiardos måde at bevæge sig fra den ene begivenhed til den næste.

Det 12. århundredes franske *chansons de geste* beretter for første gang på de romanske folkesprog (deraf betegnelsen »romanzi« af ordet »romanzare«, som betød at overføre tekster fra latin til de romanske folkesprog) og dermed for et bredere publikum om et verdsligt helteunivers, der i århundreder havde været udelukket fra den gejstlige finkultur

på latin. Traditionelt skelnes der mellem to middelaldercyklusser, som Boiardo blander: Til den »karolingiske« hører det oldfranske helteedigt Rolandskvadet om Karl den Stores tapre og religiøse ridder Roland, der ofrede sit liv ved Roncevaux ved et forræderisk bagholdsangreb. I disse beretninger spiller kampen mellem kristne og saracenerne en central rolle, idet Karl den Stores riddere forsvarede Italien og Frankrig eller erobrede den hedenske verden (Spanien, Afrika, Asien). Den »bretonske« cyklus omhandler Kong Arthur og ridderne af det runde bord, hvor det magiske og eventyrlige element er mere fremherskende. Disse beretninger kom til den nordøstlige del af Italien i 1100-tallet med franske omrejsende jonglører, der fulgte med de mange pilgrimsrejsende over Alperne og Po-sletten mod Rom. Italienske »sangere« hørte historierne og skrev dem ned på fransk eller på fransk-venetiansk dialekt. Roland rejser således gradvist ind i italiensk litteraturhistorie: De tidligste tekster der bearbejder dette materiale på den italienske halvø, stammer fra midten af 1300-tallet: *L'Entrée d'Espagne* (skrevet i Padova mellem 1300 og 1340 af en anonym) og *La prise de Pampelune* (ca. 1344) tilskrevet Niccolò da Verona, som bliver den første, der viderebringer Rolandsstoffet til hofmiljøet i Italien, idet han stiler teksten til den daværende fyrste af Ferrara, Niccolò d'Este. *L'Entrée d'Espagne* foregriber den fusion af de to cyklusser vi ser hos Boiardo: Roland er ikke længere kun en episk helt, men bliver en omstrefende ridder delvist inspireret af den bretonske cyklus.¹⁸ I det lidt senere prosaværk fra begyndelsen af 1400-tallet, *I Reali di Francia* af Andrea da Barberino (ca. 1370-1441), som var populær læsning helt op i 1800-tallet, bliver Roland fuldt ud til den italienske Orlando. Her fortælles fx om, hvordan han, som en anden Kristus, bliver født i en stall i en lille by nær Rom!

I den franske tradition er Roland en værdig kriger, der dør for sit fædreland. I den italienske er han, allerede i de mundtlige, anonyme versioner, forelsket – i Angelica, som er Boiardos opfindelse – og hos Ariosto bliver han ligefrem gal af ulykkelig kærlighed! I 2. bog af *Orlando innamorato* tematiserer fortælleren selv tilstedeværelsen af disse to riddercyklusser (se II, XIV, 1-2), og giver udtryk for, at han sætter det bretonske materiale højere end det karolingiske. I fortællingen til 18. sang hylder fortælleren først den digtning, der besynger krig, kærlighed og eventyr (det bretonske stof): »Berømmelig var den store Bretagne, en tid for krig og kærlighed, hvorfra dets navn stadig breder sig og derfor bringer Kong Arthur ære« (II, XVIII, 1). (Fo gloriosa Bertagna la grande/ Una stagion per l'arme e per l'amore,/ Onde ancora oggi il nome suo si spande,/ Si che al re Artuse fa portare onore). Derefter sammenligner han med Karl den Stores hof, som trods sine tapre helte ikke er lige så værdigt: »Fordi det holdt

dørene lukkede for Amor, og kun viede sig til de hellige krige, havde det ikke den samme værdi og agtelse som det andet, som jeg fortalte om før« (II, XVIII, 2). (Perché tenne ad Amor chiuse le porte/E sol se dette alle battaglie sante,/ Non fo di quel valore e quella estima/Qual fo quell'altra che io contava in prima). Boiardos fornyelse af Roland-traditionen består dog, i modsætning til det, mange forskere længe har hævdet, ikke så meget i Orlandos forelskelse, men - som jeg vender tilbage til - i hans uheroiske karakter.

Antallet af udgivelser af *Orlando innamorato* vidner om, at værket havde stor succes i årene umiddelbart efter Boiardos død. Men digtets receptionshistorie er en »roman i romanen«: Da der ikke gives en afslutning på de mange handlingstråde, forsøgte mange andre at digte videre. Der blev skrevet fem forskellige tilføjelser (»gionte«), udover Ariostos, som kom første gang i 1516 (og derefter i reviderede udgaver i 1521 og 1532). Men derefter blev Boiardos original glemt i 300 år! Årsagerne er først og fremmest sprogdiskussionen i 1500-tallets Italien og efterfølgende Ariostos endnu større succes: *Orlando innamorato* er nemlig skrevet i det særlige sproglige »koiné«, man brugte i Ferrara og som bevidst lagde afstand til den florentinske dominans: et heterogent sprog, der blander Ferrara-dialekt med latinismer samt lombardiske og toskanske udtryk. Da man i 1500-tallet diskuterede hvilket folkesprog, man skulle vælge som fælles, nationalt litteratursprog, blev værket omkring 1530 fuldstændig omskrevet til florentinsk (i henhold til P. Bembos sprogtesser¹⁹) af digteren F. Berni, som også ændrede stilen til en mere burlesk-folkelig stil. Helt indtil 1830'erne, da originalen blev opdaget, var værket kun kendt i denne toskanske version - misforstået og frarøvet sin sproglige og kulturelle identitet. Boiardo kom desuden til at stå i skyggen af Ariostos mere homogene og fuldendte værk, hvis sprog var rettet til efter Bembos forskrifter, og som generelt gav udtryk for et mere moderne menneskesyn. I begyndelsen af 1500-tallet var det normalt, at bogtrykkere eliminerede spor efter ikke-toskansk eller latinismer.²⁰ Og det bør desuden retfærdigvis tilføjes, at værket muligvis slet ikke havde overlevet 1500-tallets sprogpurisme uden Bernis omskrivning.²¹

Heller ikke 1800-tallet tog godt imod Boiardos værk: da var man igen og i endnu højere grad optaget af at skabe en sproglig og kulturel homogenitet i Italien, der blev samlet til én nation i 1860, og litteraturhistorikeren F. De Sanctis har ikke meget tilovers for Boiardo eller ridderdigtning generelt i sin *Storia della letteratura italiana* fra ca. 1860. Denne århundredelange udelukkelse fra den nationale litterære kanon kan ses som konsekvensen af det, nogle har kaldt den »toskanske kolonisering« af Italien,²² dvs. af de nationale bestræbelser, der med udgangspunkt i tos-

kansk sprog og kultur, længe undertrykte den regionalt prægede litteratur og dermed de reelle og traditionelle forskelle Italien også var gjort af.²³

Genrens popularitet og humanismen

At en humanistisk dannet person som Boiardo kaster sin kærlighed på middelalderlige folkelige beretninger, var som at stige nogle trin ned stilistisk og genremæssigt fra en elegant lyrik i Petrarca-stil og oversættelser af klassisk litteratur til en underlødige, underholdende genre som ridderromanen. En vigtig forklaring er, at ridderromanerne var så populære, at der var tale om en særlig litterær »mode« ved hoffet fra midten af 1400-tallet. Hoffet i Ferrara nærede en forkærlighed for det franske ridderstof om krig, kærlighed og feudale, høviske dyder, og repræsenterer en nydelsesbetonet reception modsat den pædagogiske fortolkningspraksis man så i Bologna, hvor digtere og lærde i højere grad kommenterede litteraturen, frem for at skabe poesi på folkesprog.²⁴ I nogle bevarede lister over indholdet af hofbiblioteket i Ferrara (som er gået helt tabt), er der oversigter over køb og lån af bøger, og man kan finde bevis på, at der side om side med klassiske og humanistiske tekster stod »libri francisi«, bla. Tristan og Lancelot på fransk, et sprog Boiardo højst sandsynligt beherskede.²⁵

Også i Firenze havde de franske ridderidealer allerede fra omkring 1300 betydning for eliten og ved Medicierne hof skrev Luigi Pulci (1432-84) i 1460'erne sit komiske epos *Morgante*. Værket er fyldt med burleske indslag, en af kæmperne fra legenden er hovedperson, og der er en stærk ironisk afstand til riddernes ædle dyder og heroiske gerninger. *Morgante* cirkulerede ved hoffet i Ferrara i manuskriptform i slutningen af 1470'erne, før den blev trykt som bog.

Ridderromaners og de nye ridderepos' succes i 1400-tallet tyder på, at genren svarede til publikums forventningshorisont og behov. Det kan imidlertid forekomme paradoksalt, at netop denne genre var populær i en kulturel kontekst, hvor den eneste fortællende digtning, man anerkendte, var klassisk epik på originalsprog. Humanisterne kritiserede ridderromaner for mangel på alvor, nytte, moralske forskrifter og fordi de var skrevet på folkesprog. F.eks. skrev humanisten A. Decembrio (ca. 1415-1467), under sit ophold i Ferrara mellem 1441-1450, en dialog, *De Politiae Literariae*, hvori personerne, heriblandt fyrst Leonello og Guarino taler nedsættende om litteratur på folkesprog, især ridderromanerne, mens de omvendt hylder den latinske og græske litteratur. Der er således tale om en stor forskel på teori og praksis.²⁶ Humanister og fyrster forsøgte formentlig også at gemme eller bortforklare deres læsning af ridderdigte. Dette tilsyneladende paradoks kan forklares ved, at 1400-tallet generelt

var to-sproglig og dermed »bi-kulturel«: Ligesom latin og folkesprog begge var gyldige til forskellige formål, eksisterede de to ovennævnte kulturelle fænomener, ridderromanerne og humanismen, side om side uden vandtætte skodder. De stimulerede og befrugtede hinanden og affødte nye genrer som netop det moderne ridderepos. Dertil kommer, at interessen eller markedet for ridderromaner hænger sammen med dannelse og selve evnen til at læse, som netop humanismens principper havde medført og som overhovedet skabte behov for trykte bøger.

Digtets funktioner. Underholdning og propaganda

Boiardos epos rummer en særlig dobbelthed mellem mundtlig overlevering og skrift (og læsning): Fortælleren omtaler sin beretning som en sang og beder i eposets første strofe publikum om at lytte: »Herrer og riddere som forsamles her for at lytte til fornøjelige og nye ting. Vær opmærksomme og rolige, og lyt til den smukke historie som min sang bringer« (I, 1, 1-4). (Signori e cavallier che ve adunati/ Per odir cose dilettose e nove,/Stati attenti e quieti, ed ascolti /La bella istoria che 'l mio canto muove). Sangeren, der viderebringer en mundtlig tradition og forfatteren der nedskriver med henblik på bogtryk, glider sammen i fortællerfiguren i *Orlando innamorato*, der også tit nævner selve skriveakten (fx »Om Feragù blev vred, det skriver jeg ikke« (I, II, 5). (Se Feragù turbosse, io non lo scrivo). Den mundtlige fremførelse glider sammen med skriften, sangen med fortællingen. Der er kun en vokal til forskel, når fortælleren omtaler sin beretning som både »contare« og »cantare«. Også eposets opdeling i bøger og sange afspejler dobbeltheden, der kan ses som udtryk for 1400-tallets karakter af kulturhistorisk overgangsperiode.

Det er blevet diskuteret, hvorvidt renaissanceforfattere skrev med henblik på højtlesning eller individuel læsning. Nogle mener, at man stadig er langt fra en radikal adskillelse mellem forfatter og publikum i renessancen²⁷, mens andre²⁸ opfatter bogtrykkerkunstens indførelse som en revolution i læsningens historie. Trods bogtrykkerkunsten var højtlesning meget udbredt i det 16. og 17. århundrede også for fyrster og konger. I manualer fra perioden anbefales det fyrster at få læst højt af »fabulas litteratas«, lærde fiktioner, helst under eller efter aftensmaden.²⁹ Der skulle gå lang tid efter bogtrykkunstens indførelse (i Italien omkring 1465), før tekster blev trykt med direkte henblik på individuel læsning – også af den helt praktiske grund, at stearinlys var dyre! Dertil kommer, at trykte bøger ikke blev opfattet som »fine« et godt stykke op i 1500-tallet, hvor det blev anset for mere prestigefyldt at eje manuskripter.³⁰ Endelig var det en vigtig social begivenhed at samles om digteren, der reciterede sit digt

og underholdt lytterne.

Boiardos epos præges af en umiddelbar fortælleglæde og af fortællerens gentagne erklæringer om, at hensigten med beretningerne er at underholde. Frem for at være didaktisk eller moraliserende, præsenteres digtet som en kur mod virkelighedens tyngde: »Derfor beder jeg jer, som er her omkring mig, om, at hver enkelt anbringer alle sine bekymringer i et skrin og låser alle ængstelser og alle tunge tanker derind og så taber nøglen.« (II, XXXI, 1) (Ond'io pur chieggio a voi che sete intorno,/ che ciascun ponga ogni sua noia in cassa,/ ed ogni affanno ed ogni pensier grave/dentro ve chiuda, e poi perda la chiave). Også fortællerens ønske om ikke at kede publikum er et tilbagevendende motiv: »Nu har denne sang været meget lang, men til den som ikke bryder sig om dens omfang, lad blot en del ligge og læs halvdelen.« (I, XII, 90) (Or questo canto è stato lungo molto/ma a cui dispiace la sua quantitate, lasci una parte, e legga la mitate.) Esternes slot hed ligefrem Palazzo Schifanoia, som betyder at undgå kedsomheden, også i betydningen af tristhed og melankoli, »schivare la noia«.

Selvom den samtidige historiske virkelighed holdes på afstand og digtet beretter om begivenheder, der ligger flere århundreder tilbage i tid, er digterens kulturelle og historiske samtid dog til stede i form af stedvise kommentarer. Fx bryder virkeligheden ind i fiktionen i slutningen af anden bog, hvor fortælleren standser op og beder publikum om at vente på fortsættelsen, indtil der kommer bedre tider: »Mens jeg hører Italien fuld af jammerklage, synger jeg nu ikke, men hvisker knap« (II, XXXI, 48-49). (Sentendo Italia de lamenti piena/ non che or canti, ma sospiro apena). Man har tolket stedet som en henvisning til krigen mellem Venedig og Ferrara, som stod på fra 1482-84 og som var blandt årsagerne til, at Boiardos arbejde med eposet gik i stå for en tid.

Trods fortællerens ønske om at underholde, tjente digtet også nogle meget konkrete funktioner, både udadtil som propaganda overfor andre bystater og lande og indadtil, i forhold til fyrsten og hoffet. I renæssancen ses en gradvis løsrivelse af litteratur og kunst fra den guddommelige sfære, der erstattes af en gryende individualisme, som fremkomsten af nye genrer som dagbogen, portrættet og selvbiografien kan ses som udtryk for.³¹ Litteratur spillede en vigtig rolle for renæssancehumanisternes selvforståelse og for oplevelsen af deres epoke som en genfødsel efter middelalderens mørke, og blev set som et privilegeret, ædelt udtryk for menneskets ord og adfærd, i opposition til den rolle teologien, naturvidenskaben og filosofien havde haft. Men kunst havde som i middelalderen stadig en social funktion, og var ikke kunst for kunstens egen skyld.³²

Orlando innamorato tjener da også nogle mere eller mindre direkte po-

litiske formål: Ridderstoffet var populært, fordi det kristne Europa oplevede en stigende trussel fra osmannerne, der indtog Konstantinopel i 1453. Beretningerne om kristne riddere, der bekæmper hedenske saracenerne kunne retfærdiggøre et korstog mod tyrkerne. Dertil kommer, at fyrst Ercole havde brug for propaganda på et tidspunkt, hvor Ferrara oplevede et stærkt tryk fra sine naboer, især Venedig. Eposet skulle hylde fyrsten og hans slægt og retfærdiggøre hans måde at regere på via beretninger om mere eller mindre virkelige stamfædre: Som nævnt ovenfor havde venezianerne fornærmet Este-slægten, og som svar på denne fornærmelse »beviser« Boiardo i eposets 2. bog, med beretningen om Ruggiero og Bradamante, at Este-slægten i stedet nedstammede fra trojaneren Hektor. Ercole I fremskyndede derfor udgivelsen af Boiardos digt og fik udgivet de to første bøger i 1483.³³ I et bredere perspektiv kan eposet ses som led i et politisk-kulturelt projekt, der gik ud på at promovere litteratur på et folkesprog, som ikke var den florentinske variant, og dermed støtte en »utopisk policentrismo«, som Ferrara repræsenterede, i modsætning til Firenzes forsøg på at centralisere den kulturelle og politiske magt.³⁴

Boiardo drømte, ligesom Ariosto senere gjorde det, om at være en Vergil ved Este-hoffet, der hylde fyrsteslægten på samme måde som Vergil hylder Augustus i *Æneiden*. Men måske afveg Boiardos personlige interesse lidt fra fyrstens: Det kunne se ud til, at han kun modvilligt skrev det politiske eller genealogiske motiv ind i sit digt. Motivet er nemlig fraværende i den 1. bog og dukker først op i 2. bog, hvor det tilmed bliver udskudt hele tiden. Og som nævnt tøver Boiardo meget med at færdiggøre den 3. bog, som formodentlig var tænkt som sted for en uddybning og udvikling af netop dette genealogiske motiv. Det kunne tyde på, at Boiardo begyndte at nære tvivl om sit projekt. Eller at digteren Boiardo tillod sig ting i digtet, som ellers strider imod hans position udenfor digtet som fyrstens loyale underordnede.³⁵ Til sammenligning gav Ariosto, trods konflikter med sin fyrste, altid udtryk for at være 100% tilhænger af hoffets politik. Ariosto var da også økonomisk afhængig af sin mæcen (kardinal Ippolito d'Este, og senere Alfonso d'Este) og var ansat ved hoffet med mange forskellige, til tider anstrengende forpligtelser. Han oplevede desuden en manglende værdsættelse af sin digtning. Ariosto var en »cortigiano scrittore«, med hovedvægt på sætningens første led, mens Boiardo var en »poeta cortigiano«, først og fremmest digter.³⁶ Han skulle ikke leve af digtningen og kunne tillade sig en større frihed, frem for at efterleve fyrstens politiske hensigter. Han havde desuden allerede beskæftiget sig med det genealogiske motiv i tidligere tekster (fx i digtet *De laudibus Estensium Carmina*).

Det bør dog fremhæves, at riddereposet hylder fyrsten på andre måder

end via sit indhold. Selve det at underholde hoffet kan ses som en del af digterens propaganda for fyrsten, i bred forstand. Der kom bedre under-såtter ud af, at de blev underholdt. Dertil kommer, at hyldesten af fyrsten også formuleres i form af det positive billede af publikum, vi får i eposets ramme. Dette faktum kan støtte en fortolkning af digtet som et fyrste-spejl eller mere præcist et »hof-spejl«. Til forskel fra Pulcis folkelige og parodiske epos, beskriver Boiardo et ideal om ridderlighed, som fyrsten og hoffet kunne spejle sig i, et sublimt billede af hoffet som han ønsker, at det skal se ud. På baggrund af sin længsel efter tidligere tiders høviske livsform, skaber han en model for ædel kærlighed, heltemod og troskab. Et smukt eksempel på denne ridderlighed er en passage, hvor Orlando og Agricane duellerer, og, da mørket falder på, beslutter sig for at holde en pause (I, XVIII, 39). De lægger sig på græsset, betragter nattehimlen og konverserer om filosofi og religion. Orlando fortæller om sin kristne tro for at omvende Agricane, men da denne opdager, at Orlando også elsker Angelica, bliver han jaloux og græder, og de genoptager kampen midt om natten i måneskæret!

Eposet repræsenterer tanken om, at kunst og litteratur gerne skulle have en moralsk dannende funktion i 1400-tallet. Beskæftigelsen med antikkens litteratur skal lære mennesket sine muligheder at kende, fx via eksempler til efterfølgelse, og danne det til et moralsk-politisk væsen. Den skal føre til det gode liv, la beata vita.³⁷

Dialogen med middelalderromanen: Kontinuitet og brud

Boiardo forbinder den middelalderlige romantradition med den antikke epostradition. Var hans ærinde at genoplive det klassiske helteeos i den humanistiske ånd og inkorporere det populære middelalderlige romanstof om Roland og Karl den Store heri? Eller ønskede han omvendt at forny ridderromanen ved at hente klassisk materiale ind i den? Boiardo forholder sig dobbelt til både middelalderstoffet og det klassiske græske og latinske stof: Han beundrer og låner frit og selvsikkert strukturelle og tematiske elementer fra kilderne, og bearbejder og fornyer dem samtidigt med en til tider let ironisk og komisk drejning. Resultatet er en ny genre, et moderne ridderepos, der både ligner romanen og eposet og samtidigt afviger fra begge genrer.

Karl den Stores og hans ridders kamp mod de vantro udgør hovedtemaet. Men for at benytte sig af det populære middelalderlige stof var Boiardo nødt til at forny det. Det kunne han gøre ved at parodiere det, ligesom Pulci havde gjort det (og som senere Ariosto og især Rabelais og Cervantes skulle gøre det). Eller han kunne præge den i en mere elitær og

klassicistisk retning. Boiardo gør begge dele. Han parodierer og stiliserer middelalderstoffet og er samtidig i dialog med en lang række klassiske tekster, der vidner om hans humanistiske dannelse.

Orlando innamorato rummer træk, der viser både kontinuitet og fornyelse i forhold til den franske middelalderroman på vers eller prosa. Fortalen (»l'esordio«), den strofe der indleder hver sang, er et gennemgående strukturelt træk ved *Orlando innamorato* og stammer fra middelalderromanerne: Siden antikken inviterede retorikmanualer til, at man var særlig påpasselig med fortalen for at opnå publikums konsensus og velvilje og give informationer om begivenhederne. Det første møde med publikum var vigtigt, især for denne kommercielle genre. Fortalen blev brugt til påkaldelser af muserne i antikken, Gud i middelalderen, og senere, i renaissance, til både Apollon og Gud. Men Boiardo fornyer traditionen, idet han helt udelader den religiøse fortale og i stedet forvandler den til et sted for lyriske indfald og for digterens poetiske bevidsthed. Dertil kommer, at publikum ser ud til at have erstattet muserne og guderne: Et af de formelle træk Boiardo bringer med sig fra den mundtligt overleverede tradition, er de hyppige henvendelser til et præcist defineret publikum, som ikke længere er gadens eller pladsens, men hoffets ædle riddere og damer. Det publikum der beskrives, er dog en instans i teksten og ikke nødvendigvis identisk med det reale publikum. Det er snarere Boiardos ideal om et nærværende, deltagende og ædelt publikum, som skal sammenligne sig med de heltedige riddere.

I begyndelsen af hver sang samler fortælleren op på den foregående sang, og beder publikum om at lytte til det, der nu kommer: »Ovenfor hørte I om Zambardos styrke og størrelse, en skrækkelig skabning, nu skal I høre med hvor stor anstrengelse han blev nedkæmpet« (I,VI,1). (Di sopra odisti la forza e la taglia/de Zambardo, diversa creatura./Ora odireti con quanta travaglia/fu combattuto). Og i slutningen af hver sang peger han frem på den næste: »Men I kan høre om en smuk bedrift, hvis I kommer tilbage og hører den næste sang« (I,I,91) (Però un bel fatto potreti sentire,/se l'altro canto tornareti a odire). Han henvender sig på samme vis til publikum midt inde i de enkelte sange. Disse mange fortællerkommentarer er med til at etablere eposets ramme og har forskellige funktioner: De er bindeled mellem forskellige handlingsepisoder, de minder om allerede fortalte begivenheder, forklarer dem og foregriber dem. Og de skaber dermed kontakt med og fastholder publikum.

Disse henvendelser til publikum giver teksten et præg af naturlighed og spontanitet, mere i lighed med en teatralisk »live-optræden« end en nedskrevet tekst; også fortællerens synsvinkel udefra på begivenhederne, som på en scene, og de mange replikker har samme virkning. Men vigtigst er

nok, at fortæller og publikum synes meget tæt på begivenhederne og, at der gives udtryk for en solidaritet og et nærvær mellem fortæller og publikum. Stilistisk forstærkes dette med brugen af verber i 1. person flertal og i kraft af, at fortællerjæg'et næsten altid optræder i samme sætning som publikum (»voi«), og af en sprogbrug der appellerer til sanserne, med især mange lyd-mæssige beskrivelser (trompet, horn, sværd der støder sammen, heste m.m.).

Det egentlige publikum har hovedsagelig været et elite-publikum bestående af humanister og dannede hoffolk, formentlig et publikum der gerne ville belæres, men især underholdes.³⁸ Kvinderne har en central betydning ikke alene som tema og igangsætter af handlingen, men også som adressat, der ofte fremhæves i fortællerens henvendelser til publikum. Det skyldes måske den »petrarkisme«, som var på mode ved hoffet, og som ikke alene havde placeret kvinden centralt i lyrikken, men nu også i den episke digtning.³⁹ Den kvindelige læser/lytters rolle for udviklingen af den fortællende genre forbindes ellers ofte først med udviklingen af romangenren i det 18. århundrede.

Fortællerens henvendelser til publikum tegner således ikke alene et billede af publikum, men også af fortælleren – og hans poetik – og kræfter, at eposet, trods alle de elementer der viderefører en mundtlig tradition, ikke er en »naiv«, mundtlig fortælling, der blot er blevet nedskrevet. Det er en skriftlig, litterær bearbejdelse beregnet på at blive reciteret ved hoffet i første omgang. Boiardos iscenesættelse af en naturlig fortællesituation, hvor en fortæller sidder foran sit publikum og taler, er led i hans poetik og udtryk for et ideal om litteraturen som socialt ritual eller ceremoni.

Fortællerne skaber digtets ramme. Og det er især i forholdet mellem rammen og det tematiske indhold eller fabulaen, at dynamikken mellem kontinuitet og forandring af ridderroman-genren findes: Stoffet på fabulaens niveau følger hovedsageligt visse af genrens topoi, mens rammen, hvori det ideelle publikum og forholdet mellem fortæller og publikum beskrives, etablerer en (til tider parodisk) afstand til fabulaens helte og deres bedrifter, et plan udenfor handlingen, hvor fortæller og publikum mødes og oplever et nærvær på riddernes bekostning.

Boiardo benytter endvidere et middelalder-topos, når han hævder, at *Orlando innamorato* er en oversættelse eller genfortælling af ærkebiskop Turpins manuskript om Karl den Store, *De vita Caroli Magni et Rolandi*. Turpin døde i slutningen af 700-tallet og var en ven af Karl den Store, men er ikke forfatter til den legendariske biografi. Ved at henvise til dette manuskript, kan Boiardo retfærdiggøre alle de utroværdige begivenheder i sit epos og fralægge sig ansvaret. Han indlægger dog samtidig en afstand

til Turpin og dermed til selve genren og det urealistiske stof, som når han skeptisk kommenterer: »Sådan fortæller Turpin – for mig lyder det utroligt« (Turpino il dice – a me par meraviglia), eller når han karakteriserer Turpin, der også er en person i teksten, som en latterlig type, der altid falder af sin hest!

Hvad angår karakteristikken af ridderdigtets helte i øvrigt, har kritikerne ofte hæftet sig ved, at der i *Orlando innamorato* udtrykkes en ægte længsel efter den høviske livsstil der ses i middelalderromanernes univers, sammenlignet med Ariosto, der udtrykker en helt anderledes ironisk afstand til ridderne. Boiardo tegner ganske rigtigt et idealiseret og fascineret billede af ridderlige værdier og den feudale livsstil, men han indlægger dog også en kritisk afstand til middelalderuniverset, ikke mindst til den centrale helt, Orlando: Det bliver ofte fremhævet, at Boiardo fornyer genren, ved at skildre Orlando som forelsket. Han præsenterer selv i eposets anden linie begivenhederne som »dilettose e nove«. Men det er ikke så meget hans forelskelse, der er ny – den sås allerede hos Pulci.⁴⁰ Det er snarere hans uheroiske adfærd. Orlando er ikke længere »den vise« (il savio) som i den franske Roland-tradition, og hans fætter Ranaldo spørger et sted: »Hvor har du efterladt det rene sind og den venlige sjæl, du havde i Frankrig, da du forsvarede godhed og retfærdighed og var fjende af svindel og uhæderlighed?« (I, XXVI, 31) (Ove hai lasciata quella mente pura/e l'animo gentil che avevi in Franza,/difensor di bontade e di drittura,/e di fraude nemico e dislianza?) Orlando gør sig ikke moralske overvejelser, og kæmper ikke for høje idealer om at rette op på uretfærdigheder, men udelukkende for at opnå Angelica: »Jeg har mange gange siddet i sadlen for min tro og ære; nu kæmper jeg kun for at opnå den smukke kvinde, jeg begærer intet andet« (I, XVIII, 48). (Molte fiato son stato per onore/e per la fede mia sopra alla sella;/or sol per acquistare la bella dama/ faccio battaglia, ed altro non ho brama). Det billede der tegnes af Orlando som omstrefjende og utilregnelig ridder, er således mere desillusioneret end det traditionelle billede.

Det er nyt i forhold til middelalderens romaner, at fortællerne rummer fortællerens filosofiske, moralske overvejelser over begreber som kærlighed, venskab, skæbne, berømmelse, der typisk blev debatteret af humanisterne og som udfordrer det veluddannede publikum. Og nyt at fortælleren andre steder meta-narrativt retfærdiggør sine stilistiske valg, såsom de skift i tonalitet, der er nødvendige, fx når han søger en højere stil, for at fortælle om de største og mest modige riddere.

Boiardos behandling af kærlighedsstoffet er også nyt i forhold til middelaldertraditionen. Det var et centralt emne i humanisternes diskussioner,⁴¹ og Boiardo præsenterer to forskellige typer kærlighedsforståelse i

sit epos: På fabulaens niveau beskrives ridderne som styret af kropslige instinkter og lidenskaber, kærlighed og vrede, som skaber uorden og gør at de ikke er deres konges tro. Fortælleren viser respekt for heltens ridderlighed og ædle følelser, men tilsætter beretningen et komisk strejf.⁴² I digtets ramme, i henvendelserne til publikum, beskrives derimod en mere harmonisk, forfinet og høvisk kærlighedsforståelse, som således indlægger en afstand til riddernes passionerede kærlighed, der fremstår som eksempel på, hvordan man ikke bør handle.

Dialogen med det klassiske epos

I sit ridderepos imiterer og bearbejder Boiardo strukturelle og tematiske elementer fra de klassiske kilder, herunder det klassiske græske (Homer) og latinske epos (Vergil). I det følgende vil jeg pege på nogle få af de mange træk i *Orlando innamorato*, der er resultat af denne dialog med det klassiske epos.

Et epos (der oprindeligt betyder ord, sang eller historie) rummer både fortællende, lyriske og historiske elementer. Det er et langt fortællende digt, der oftest defineres indholdsmæssigt ved at skildre historiske eller legendariske begivenheder med betydning for tilblivelsen af de nationale, religiøse, etniske fællesskaber, de blev til i, og formelt ved at være digte i høj stil, der følger bestemte vers- eller strofeformer (heksametret). De har traditionelt en kollektiv værdi, snarere end en individuel, selvom handlingen ofte skildrer en eller flere repræsentative heltes bedrifter. Homers *Iliaden* og *Odysseen* (omkring 700 f.Kr) tilhører en mundtlig tradition og nedskrevet nogle århundreder senere, mens Vergils *Æneide* (30-20 f.Kr) straks var knyttet til nedskrivning og tilhører den litterære episke digtning.

Det var renæssancens drøm at genoplive eposet. De italienske renæssancehumanister ønskede måske at tage udfordringen op fra Dante, som i *De Vulgari Eloquentia* havde bemærket, at italiensk litteratur ikke rummede episke værker. (Hans egen *Guddommelige Komædie* blev siden hen, af nogle kritikere, opfattet som en kristen *Æneide*). Et væsentligt træk ved den italienske renæssance er, at den ikke alene skulle forholde sig til den klassiske tradition, men også til de tre store 1300-talsdigtere, Dante, Petrarca og Boccaccio, de »tre kroner«, som fungerede som ægte forbilleder for renæssanceforfatterne. Petrarca og Boccaccio forsøgte begge i midten af 1300-tallet at genskabe epos-genren fra Vergil: med sit epos på latin, *Africa* (omkring 1338), skrev Petrarca videre på myten om det antikke Rom med historien om helten fra de Puniske krige, Scipio Africanus. Han efterlod eposet, som er skrevet på heksametre (ligesom de

antikke epos), ufærdigt og det blev ingen publikumssucces. Det blev derimod Boccaccios epos på italiensk folkesprog, *Teseida* (1339-41), hvor han som en af de første forfattere kombinerer krigsberetninger (inspireret af Statius' Thebaiden, ca. 92. e.Kr.) med en kærlighedshistorie (om Arcita og Palemone som kæmper om den samme kvinde, Emilia). Desuden kombinerer Boccaccio den klassiske epos-struktur (12 bøger) med et nyt versmål »ottava rima«, 8-liniede strofer, som straks fik så stor en succes, at alle italienske epos siden da blev fortalt og skrevet på dette versmål. Introduktionen af »ottava rima« er et af de vigtigste omdrejningspunkter i eposets historie i Italien. Det blev muligvis indført af Boccaccio for at konkurrere med Dante, som havde brugt »terza rima« (3-liniede strofer) i Komediens. Boiardo følger således Boccaccio, når han vælger at skrive sit epos på »ottava rima«. Verslængden er dog også interessant, da Boiardo bruger ellevestavelsesvers (»endecasillabo«), og dermed følger både Dante og Petrarca, hvis sonetter er skrevet på ellevestavelsesvers. Ellevestavelsesvers blev allerede hyppigt brugt af græske og latinske lyrikere, og man kan hævde, at brugen af denne verslængde er et fint udtryk for den sammensmeltning, der ses hos Boiardo af to traditioner (to forbilleder), den klassiske tradition og den italienske 1300-talstradition fra Dante, Petrarca og Boccaccio.⁴³

Udover Boiardos valg af eposets bundne form og faste versmål rummer hans epos en række klassiske træk af indholdsmæssig karakter: Det dynastisk-genealogiske motiv i *Orlando innamorato*, som ikke fandtes i Roland-stoffet før, er inspireret af Vergils *Æneide*. Og dét at stoffet hentes fra en fjern kollektiv fortid, mens digterens egen samtidige virkelighed kun berøres perifert, i rammen, er også et epostræk. Endelig er der tilstedeværelsen af episke helte. Her adskiller Boiardo sig fra Vergil og lægger sig tættere op ad de græske epos, idet Orlando ikke er den eneste helt, som kan beundres, men trods titlen, blot er én ud af flere vigtige personer. Orlando er langt fra hovedperson i alle de mange handlingsforløb (endnu et epos-træk), fx er han kun med i 10 ud af 17 indlejrede fortællinger. Den britiske forsker J. Everson mener, at Boiardo da også snarere bygger på de græske episke helte fra Homer end på de romerske⁴⁴, hvilket forekommer indlysende rigtigt, hvis man fx tager tilstedeværelsen af mange helte og handlingstråde i betragtning. Orlando møder i øvrigt både en Sfinx og Kykloper, dog har han ikke Odysseus' intelligens og kan ikke bekæmpe sine modstandere på anden måde end at dræbe dem brutalt.

I modsætning til de klassiske episke helte, er Orlando ikke særlig heroisk og repræsenterer ikke noget moralsk eksempel: Allerede i første sang ses en indre splittelse og kontrast mellem pligt og lyst hos ham (I, I, 30/31), da han frem for at kæmpe for sin konge, drives af længslen efter

Angelica. (Man kunne opfatte hans lidenskab som en parallel til Æneas' lidenskab for Dido, men Orlando har flere rivaler.) Orlando overgås dels af Ranaldo, som kæmper for sin konge og generelt er en mere høvisk og ridderlig figur, og især af Ruggiero, som er den, der kommer tættest på en Vergil-inspireret helt. Hans mission i digtet er grundlæggelsen af Estehuset og ligner derved Æneas, selvom han (som saracener) det meste af tiden kæmper imod Karl den Store.

Roman eller epos

Moderne litteraturteori har altid haft svært ved at afgrænse eposet i forhold til romanen, især versromanen og mange litteraturforskere har i deres stræben efter at definere romanen set den i modsætning til eposet. De to genrer bliver som oftest knyttet til forskellige historiske epoker: Fra neo-klassicismen og romantikken (Hegel) har vi fået overleveret ideen om eposet som udtryk for et primitivt samfund, der hylder maskuline helte og absolutte sandheder, en modstilling også M. Bachtin skriver i forlængelse af. Det er Bachtins fortjeneste at have gjort opmærksom på romanens lange historie, og det forekommer oplagt at henvise til hans romanteorier, hvis man ønsker at placere Boiardos ridderepos genremæssigt. Men hans historiske og teoretiske afgrænsning af romanen yder ikke epos-genren retfærdighed. Ifølge Bachtin er eposet en monologisk, stivnet, antikvet form, der kan sammenlignes med døde sprog i modsætning til den dynamiske, dialogiske og uafsluttede romangenre, som Rabelais, ifølge Bachtin, er det første rigtige eksempel på. I sit essay »Epic and novel« fra 1941, karakteriserer Bachtin eposet ved tre træk: Dets genstand tjener den nationale episke fortid; eposets kilde er den nationale overlevering og ikke en personlig erfaring; og den episke virkelighed er afsondret fra forfatterens og hans publikums samtid ved en absolut distance. Fortælleren og lytteren er immanente i eposet og befinder sig på et niveau, der er hierarkisk adskilt fra heltens (værdi- og tidsmæssigt) uopnåelige univers.⁴⁵ Bachtin bygger sin definition på kontrasten mellem erindringens mundtlige genre og romanen som erfaringens skriftbundne genre: Erindring, og ikke erkendelse, er hovedkilden til oldtidslitteraturens skabende evne. Mens erfaring, erkendelse og praksis er bestemmende for romanen.⁴⁶

Romanen ses af Bachtin som det genremæssige udtryk for det moderne samfund, der defineres ved frisættelsen af individet fra faste, metafysiske forklaringsrammer, sekularisering og dertil hørende problematisering af forholdet mellem individ og omverden. Denne samfundsform dukker op i renæssancen, der både ideologisk og geografisk åbner middelalderens lukkede univers sin decentrering og relativisering af de officielle sprogsy-

stemer, ideologier og genrer.⁴⁷

Bachtin skelner i »Discourse in the novel« mellem to romantyper, der begge opstår som følge af mødet med det, han kalder det »fremmede ord«. Den første afviser det fremmede, der forbliver udenfor romanens univers eller underordnes i forhold til det (som det ses i en monologisk roman), mens den anden indoptager og inkorporerer det i sin komposition, uden at underordne det forfatterens diskurs (en dialogisk roman). Denne anden linie repræsenteres hos Bachtin af fx Rabelais og Cervantes. Det ville være nærliggende at pege på Pulci, Boiardo og Ariosto som tidligere eksempler på den samme tendens og dermed argumentere for deres roman-agtige karakter. Selvom teksterne er blevet til i en elite-kultur, og værkernes hovedpersoner også tilhører de høje sociale lag (konger, riddere osv.), ligesom der ikke er nogen realistisk beskrivelse af samtidens samfund, rummer *Orlando innamorato* flere roman-træk: Fortælleren indlægger en afstand til det episke stof (der ofte fremstilles komisk) og forholder sig parodisk legende til de litterære autoriteter; heltene er mere individualiserede end antikkens og middelalderens helte; teksten appellerer til flere forskellige sociale klasser; og endelig repræsenterer den både i form og indhold den samfundsform og kulturelle kontekst, der ifølge Bachtin giver mulighed for den moderne romans opståen, nemlig den flersproglighed der gives i mødet mellem humanismens latinkultur og ridderromanernes folkekultur. De mest grundlæggende træk ved *Orlando innamorato* er værkets intertekstualitet, dvs. dets dialog med forskellige litterære traditioner, og dets polyfoni, dvs. dets blanding af forskellige sprog, som er emblematiske for den heterogenitet, der herskede i 1400-tallets Italien i både sproglig, politisk og genremæssig henseende.⁴⁸ Derfor forekommer det mere frugtbart at bruge Bachtins teori om sprogets dialogiske karakter til at beskrive Boiardos ridderepos, frem for at benytte hans romanteori. Iflg. Bachtin gives den andens stemme eller ord altid i subjektets ord:

»Den enkelte taleakt for hver enkelt individ er (...) en mere eller mindre kreativ proces under hvilken man assimilerer andres ord (og ikke et sprogs ord). Vores tale, dvs. alle vores ytringer (inklusive kreative arbejder) er fyldt med andres ord, forskellige grader af andethed eller forskellige grader af »vores-eget-hed«.«⁴⁹

Den andens ord eller det »fremmede« ord genfindes, ifølge Bachtin, i subjektets ord under to former for dialogisme, som Bachtin gør rede for i »Discourse in the novel«:⁵⁰ dialogen med »det endnu ikke sagte« og dialogen med »det allerede sagte«. »Ordet dannes i en atmosfære af det

allerede sagte, og er på samme tid determineret af det, der endnu ikke er blevet sagt«. ⁵¹ Dialogen med det endnu ikke sagte eller den »horisontale« dialog, som den også er blevet kaldt ⁵², er dialogen med en mulig modtager. ⁵³ Den »vertikale« dialog er den dialog, teksten rummer med en fortidig eller samtidig kulturel kontekst, dvs. alle de ord (fortolkninger, diskurser) som allerede omgiver og tilhører det, der skrives om. ⁵⁴

Orlando innamorato opstår netop i et samspil eller i en dialog med den omgivende virkelighed både (»horisontalt«) i form af publikums behov og (»vertikalt«) i dialog med fortidens tekster. Denne dialogiske natur ses på forskellige tekstniveauer: Sprogligt, med den helt konkrete blanding af den lokale dialekt (Ferraras »koiné«), andre dialekter (lombardiske, toskanske) og latinske udtryk; stilistisk, idet træk fra den mundtlige tradition blandes med skriftbevidsthed, og høj stil veksler med lav stil; og genremæssigt, idet der gives noveller og lyriske passager i det fortællende stof, og idet der sker en sammensmeltning og bearbejdning af materiale fra både latinske og græske epos og fra middelalderromaner.

På baggrund af Bachtin kan *Orlando innamorato* således defineres som en tidlig »dialogisk roman«, og værket kan både i form og indhold, anskues som en afsked med det klassiske, hegemoniske epos efter Vergils model: Krisgsberetningerne er stilerede, heltene kæmper ikke for at erobre territorier eller skabe imperier, men for at forsvare sig imod invasioner udefra eller af kærlighed, og eposet bringes hermed på afveje. (Verbet *errare* gentages da også ofte og har to betydninger, der begge er relevante: at strejfe omkring og at tage fejl.) Også teksten »strejfer omkring« i åbne, uafsluttede forløb, uden præcise mål. Denne fortolkning, der tillægger værket en epistemologisk værdi og ser den som indledning til den forandring, den narrative litteratur undergår i det 15. og 16. århundrede, understøttes også af David Quints teori om eposet, som også han modstiller romanen. Ifølge Quint er eposet en politisk genre, der siden Vergil kan deles i to rivaliserende ideologiske traditioner og med forskellige narrative strategier:

»To the victors belongs epic, with its linear teleology; to the losers belongs romance, with its random or circular wandering. Put another way, the victors experience history as a coherent, end-directed story told by their own power; the losers experience a contingency that they are powerless to shape to their own ends.« ⁵⁵

Værkets uafsluttede karakter og den tidligere nævnte udskydelse af det politiske motiv understøtter tesen om, at *Orlando innamorato* repræsenterer en erfaring af, at det klassiske epos ikke længere er muligt. Et helteeos

forudsætter heroiske gerninger og vindere, men tiderne har ændret sig og digtets slutning med Karl VII's indtog i Italien (se citatet p. 43) kan ses som symbol på denne erfaring af at være i en brydningstid, hvor den moderne verden gør sit indtog.

Et moderne epos

Helt indtil anden halvdel af det 20. århundrede er Boiardos heterogenitet blevet anskuet som udtryk for hans kunstneriske underlegenhed og primitivitet i forhold til Ariosto, hvis digt er anderledes homogent og harmonisk både sprogligt og strukturelt (uden dog at være monologisk af den grund). Mange har set Boiardos *Orlando innamorato* som et sidste udtryk for uskyld og naiv hyldest til middelalderlige ridderidealer. Jeg håber, at det er fremgået, at Boiardo snarere må ses som udtryk for en ny begyndelse. Boiardo etablerer en ny genre, der lægger afstand til fortiden og repræsenterer et skred i italiensk kultur- og litteraturhistorie.

Renæssanceforskere har i mere end hundrede år diskuteret, hvorvidt renæssancen ligger i forlængelse af middelalderen eller snarere peger frem mod et moderne samfund og kultur. J. Burckhardt argumenterede for individets fødsel i den italienske renæssance ud fra et idealistisk perspektiv, der beskrev folkeåndens udvikling. Og han så bystaten som den samfundsform, der begunstigede individualismen. Trods de mange indvendinger, der har været mod Burckhardts synspunkt i det 20. århundrede,⁵⁶ er det svært ikke at se den italienske renæssance som udtryk for et paradigmeskift, der begynder ved overgangen til det 15. århundrede og er på sit højeste et århundrede senere, da Boiardos værk bliver til – et vigtigt århundredeskifte, der også markerer store historiske forandringer: I 1492 opdages den »nye verden«; maurerne uddrives af Spanien; Frankrigs Karl den VIII invaderer Italien i 1494, efterfulgt af to århundreder med skiftende fremmedherredømme. Flere historikere anerkender da også renæssancens karakter af »cluster of changes« og den danske historiker B. Scocozza beskriver perioden som et

»markant samlet og dominerende skift fra hele den middelalderlige – eller bedre feudale – fastfrosne stænderverden med dens universal-religiøse mod det hinsidige rettede ideologi til et gennembrud (...) for den sondring mellem det objektive og det subjektive, Burckhardt har skildret«.⁵⁷

J. Burckhardt kritiserer i sin bog, *Renaissancens Kultur i Italien*, ridderdigtet for at have sin største svaghed i »mangelen på karakterernes

holdning og gennemførelse« og hævder, at det ikke er »for deres tankeindhold at Pulci, Boiardo, Ariosto er populære, men at de digter for folk med kunstnerisk trang«. Dog bemærker han forundret, at de italienske ridderdigte »efter fire århundreders forløb virkelig endnu læses og optrykkes på ny, mens næsten hele den episke poesi hos andre folk er bleven en blot litteraturhistorisk kuriøsitet«. ⁵⁸ Det er nu ikke så mærkeligt, at genren er populær, da de historier der fortælles, er virkelig sjove og underholdende. ⁵⁹ Og den kontinuitet i italiensk litteraturhistorie, som Burckhardt påpeger, er stadig aktuel: I slutningen af det 20. århundrede er der opstået en fornyet interesse for ridderdigtgenren og for dens regionale tilhørsforhold til Po-sletten ikke alene blandt litteraturkritikere, men også blandt en række kendte afdøde og nulevende forfattere, som har genfortalt de tre store renæssanceepos fra Ferrara: Italo Calvino udgav i 1970 en genfortælling med et kommenteret uddrag af Ariostos *Orlando furioso*, og samme år kom digteren og kritikeren Alfredo Giuliani med sin udgave af Tassos *Gerusalemme liberata*, mens den nulevende forfatter Gianni Celati i 1995 skrev en genfortælling på prosa af Boiardos epos, som dels er led i et bestemt poetologisk projekt, dels led i hans interesse for nutidens Po-slette. ⁶⁰ Opmærksomheden for renæssanceepossene er ikke kun opstået på grund af tilstedeværelsen af en meget fast, klassisk orienteret litteraturhistorisk kanon i Italien, og tilsvarende pensum ved gymnasier og universiteter, men måske også omvendt på trods af denne fastholdelse i traditionen. ⁶¹

Celati hævder i forordet til sin genfortælling af Boiardos epos, at værket er præget af et overraskende, spontant og lystfuldt fortælleinstinkt, der gør værket særligt nydelsesfuldt at læse – og lytte til. Celati, som selv er vokset op på Po-sletten, oplever Boiardos epos som et lille »fædreland« eller en »hjemstavn« for sindet (*una piccola patria per la mente*) pga. dets blanding af dialekt og italiensk, der minder om hans barndoms sprogbrug, og pga. de skøre ridders emotionelle adfærd. For at fortælle og lytte til disse epos bør vi, ifølge Celati, sænke vores intellektuelle forventninger og overlegenhed og »holde op med at gøre som kritikerne, der fjerner enhver naivitet fra læsningen« og enhver følelse, overraskelse og forundring, der giver lyst til »at følge et ridderepos' løsslupne fantasier«. ⁶² Celati lægger sig egentlig i forlængelse af ovennævnte citat fra Burckhardt, hvis man ser bort fra modsætningen i deres vurdering af Boiardo, men han har ret i, at de mange morsomme og fantasifulde historier gør Boiardo værd at stifte bekendtskab med. Selvom jeg med nærværende artikel har risikeret at fjerne denne naivitet og forundring ved læsningen af *Orlando innamorato*, håber jeg på at have stimuleret læserens nysgerrighed overfor de aspekter ved teksten, der vedrører dens placering mellem epos og roman.

Noter

- 1 I Helvedes V. sang optræder Paolo og Francesca, som inspireret af fælles læsning af romanen om Lancelot og hans kærlighed til Guenièvre, udlever deres forbudte kærlighed og straffes herfor. Hos Dante nævnes Roland i øvrigt to steder (Helvede XXXI, v. 16-18 og Paradis XVIII, v. 43-48). Han befinder sig i Paradis sammen med andre forkæmpere for den kristne tro som Karl den Store og den historiske Godfrey af Bouillon (senere hovedperson i Tassos *Gerusalemme liberata*).
- 2 På dansk kan man læse om Ariosto i Lene Waage Petersens grundige præsentation af *Orlando furioso*, hvor hun forklarer Ariostos brug af såvel middelalderlige som klassiske kilder, samt hans ironi: L. Waage Petersen: »Ludovico Ariostos epos Orlando furioso. Kilder – Tekst – Læser«, i: *Renessancen. Dansk, europæisk, globalt*, Kbh. 1988, pp. 99-127. En dansk oversættelse af 1. sang af *Orlando furioso* (ved Ida Høeg Jacobsen og med indledning af Lene W. Petersen) findes i: *Piranesi* nr. 8, 1994, og i et særskilt genoptryk fra Museum Tusulanum 1997. Tue Andersen Nexø skriver om Tasso i artiklen »Satan tager ordet. Litteratur, genre og historie belyst gennem Torquato Tassos Gerusalemme liberata«, i: *K&K* 92 (2002), pp. 163-192. I begge artikler oplyses om oversættelser af Ariosto og Tasso.
Tak til Lene Waage Petersen og Anders Toftgaard for kritisk gennemlæsning og konstruktive råd.
- 3 Boiardo er ikke oversat til dansk. På engelsk er der kommet en komplet oversættelse af *Orlando innamorato* ved Charles S. Ross, som også har skrevet introduktion og noter, udg. i Berkeley, Univ. of California Press, 1989. Jeg citerer fra M.M.Boiardo: *Orlando innamorato*. Vol. 1+II. Torino 1995. De citerede steder angives i parentes med angivelser af bog, strofe og vers. Alle oversættelser af Boiardo til dansk (prosa) er mine egne.
- 4 Cervantes holdt meget af Ariosto, og i den berømte scene i Don Quixote, hvor præsten og barberen kasserer Don Quixotes bøger, beslutter de at skåne en bog for afbrænding, fordi »en del af den skyldes den berømte Mateo Boiardos bog Den forelskede Roland, hvorfra den kristne digter Ludovico Ariosto også hentede tråd til at væve sit værk med; (...)«, *M. de Cervantes Saavedra: Den sindrige ridder Don Quixote de la Mancha*, Aarhus 1998, p.71.
- 5 Alene det at genreens navn ikke ligger fast, men skiftevis betegnes som ridderepos, ridderdigt, ridderroman eller romance indenfor både angelsaksisk, italiensk, tysk og dansk forskning, peger dels på dens sammensatte natur, med både episke, lyriske og egentlig også dramatiske træk, dels på den forvirring, der stadig hersker omkring genreens historie og teoretiske definition. Boiardo-forskningen har ikke tidligere beskæftiget sig med eposets gennemæssige status mellem epos, roman og romance.
- 6 Se M. Nordberg: *Renessancens virkelighed. 1400-tallets Italien – myter og realitet*, Kbh. 1995, pp. 256-257.
- 7 »Både materielt og intellektuelt bidrog de [fyrsterne] til en proces, i løbet af hvilken en fattig bondebefolkning, der var underlagt klimaets luner, en kapricøs flod og en tumultagtig politisk verden, efterhånden opnåede et mere harmonisk og overlegent forhold til deres omgivelser (...)«. W.L. Gundersheimer: *Ferrara. The Style of a Renaissance Despotism*, Princeton, New Jersey,

- 1973, pp. 4-5. Min oversættelse. Der findes flere nyere og spændende studier om Ferraras kulturliv og fyrstehoffer, hvoraf kan nævnes G. Papagno og A. Quondam (red.): *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, Roma 1982, og (med både italienske og engelske bidrag) M. Pade, L. Waage Petersen, D. Quarta (red.): *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo 1441-1598. The Court of Ferrara & its Patronage. Atti del convegno internazionale*. Copenhagen maggio 1987. Copenhagen e Modena 1990.
- 8 J. Burckhardt: *Renaissancens Kultur i Italien*, Århus 1987, p.8. (Opr. 1860).
 - 9 E. Garin: *L'educazione in Europa (1400-1600)*, Bari 1957, p. 143.
 - 10 For en uddybning se M. Pade: »Historiografi og humanisme: studiet af græsk i tidlig renaissance«, i: Pade, M. og Skaftø Jensen, M. (red.): *Renaissance. Dansk, europæisk, globalt*, København 1988, p. 84.
 - 11 L.B. Alberti: *Della famiglia*, her citeret fra Garin: *Il rinascimento italiano*, Torino 1980, pp. 102-105.
 - 12 Måske stod Boiardo i en slags taknemmelighedsgæld til Ercole: Boiardo mistede tidligt sin far, bedstefar og onkel, og havde som følge heraf konflikter med slægtninge, som forsøgte at få del i hans ejendom og formue. Han risikerede endog at blive forgiftet, hvorefter Ercole d'Este greb ind og hjalp Boiardo med at fordele formuen retfærdigt.
 - 13 Under Borso oplevede litteratur på folkesprog en opblomstring, formentlig fordi han, som var den mindst dannede af Este-fyrsterne, ikke selv kunne latin. Han blev fyrste som 37-årig, havde en lang militærkarriere bag sig og interesserede sig mere for fiskeri og især jagt end for humanistiske studier. Jf. Gundersheimer, fx p. 160 og 168.
 - 14 Eposets udgivelseshistorie er derfor kompliceret. Den første komplette udgave af de tre bøger blev trykt i 1495 på Boiardos enkes initiativ (1250 eksemplarer, hvoraf ingen er bevaret). Det tidligste bevarede eksemplar blev trykt i Venedig 1506, formentlig på baggrund af 1495-udgaven. Værket blev genoptrykt flere gange indtil 1544 af forskellige trykkerier i Italien, men ifølge Boiardo-eksperten C. Micocci har det undergået rettelser og forvanskninger undervejs. Se Micocci: »Orlando Innamorato di Matteo Maria Boiardo«, i: A. Asor Rosa (ed.): *Letteratura italiana. Le opere. Volume primo. Dalle Origini al Cinquecento*, Torino 1992, pp. 823-867.
 - 15 Allerede hofdigteren Tito Strozzi (Boiardos slægtning) havde i et latinsk epos forsvaret slægten og fremsat denne tese om Este-familiens genealogi.
 - 16 Se fx A. Franceschetti: *L'Orlando innamorato e le sue componenti tematiche e strutturali*, Firenze 1975; R. Brusca: *Studi cavallereschi*, Firenze 2003.
 - 17 I sin interessante bog, *Compromising the Classics. Romance epic narrative in the Italian Renaissance*, Michigan 1996, viser D. Looney, hvordan Boiardos arbejde med at oversætte Herodot har haft indflydelse på *Orlando innamorato*. Boiardo overholder fx ikke skellet mellem historie og digtning i sin meget frie oversættelse. Se især kapitlet »Radical neoclassicism in Orlando Innamorato«, pp. 55-90.
 - 18 Digtet handler om Rolands sidste krig for at erobre Spanien, som ender med den tragiske hændelse ved Roncevaux. Han kommer i konflikt med sin onkel, Karl den Store og rejser alene af sted mod Østen.
 - 19 P. Bembo stod for genoptagelsen af det klassiske toskanske sprog fra Dante og Boccaccio. Ariosto retter sin første udgave af *Orlando furioso* sprogligt til

- efter dette ideal om et klassisk italiensk litteratursprog.
- 20 Se B. Richardson: *Printing, writers and readers in Renaissance Italy*, Cambridge 1999, pp. 152-153.
 - 21 Med opdagelsen og oversættelsen af Aristoteles' *Poetik* omkring 1540'erne blev en række teoretiske indvendinger mod både Boiardos og Ariostos ridderdigte i øvrigt fremført. Især begreberne sandsynlighed og fiktion blev brugt til at modstille fx Ariostos ridderroman og T. Tassos kristne epos *Gerusalemme liberata* (1581), som fulgte de aristoteliske retningslinier og som kombinerer et »højt« historisk emne, det andet store korstog og generobringen af Jerusalem, med emner der vedrører kærlighed og magi. Tasso beskæftigede sig også teoretisk med forholdet mellem ridderdigte og klassisk epik i *Discorsi dell'arte poetica* (1594). Jf. Tue Andersen Nexø 2001, se note 2.
 - 22 C. Dionisotti: *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino 1967, p. 33.
 - 23 Litteraturhistorikere er i de seneste årtier begyndt at rette op på denne underkendelse af de regionale traditioner. Se fx den store litteraturhistorie redigeret af Asor Rosa, som er inddelt efter regioner og som bla. rummer et kapitel om »il rinascimento padano«, Po-slettens renaissance: G.M. Anselmi, L. Avellini e E. Raimondi: »Il Rinascimento padano«, i: A. Asor Rosa (red.): *Letteratura italiana*. Torino 1992, pp. 520-591.
 - 24 Anselmi et al, pp. 520-591.
 - 25 Se R. Brusca: »Introduzione«, i: M.M.Boiardo: *Orlando innamorato*, vol. I, Torino 1995, pp. X-XII.
 - 26 J. Everson: »Read what I say and not what I read: Reading and the Romance Epic in fifteenth-century Ferrara«, i: *Italian Studies*, vol. LVIII, 2003, pp. 31-47.
 - 27 W. Nelson: »From 'Listen, Lordings' to 'Dear Reader'«, i: *UTQ*, vol. XLVI, 2, 1976/7, pp. 110-124.
 - 28 Fx E. Eisenstein: *The printing press as an agent of change : communications and cultural transformations in early-modern Europe*, Cambridge 1979, og W. Ong: *Orality and literacy : the technologizing of the word*, London 1982.
 - 29 Jf. Nelson, p. 111.
 - 30 B. Richardson: »Print or Pen? Modes of written publication in sixteenth-century Italy«, i: *Italian Studies*, vol. LIX, 2004, p. 43.
 - 31 Denne tese som stammer fra J. Burckhardt (jf. note 9), bliver tilbagevist af nyere teorier, fx S. Greenblatt: *Renaissance Self-fashioning: from More to Shakespeare*, Chicago 1980, der hævder, at disse genrer bør ses i sammenhæng med renaissancemenneskets behov for at markere deres familietilhørsforhold og konstruere en social identitet, frem for at være udtryk for individualisme.
 - 32 Jf. P. Bürgers *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1981.
 - 33 Boiardos epos hylder også hoffet i Napoli, som var Ferraras allierede i krigen mod Venedig og med hvem fyrstehuset også havde knyttet ægteskabelige bånd.
 - 34 Det foreslår den italienske Boiardo-ekspert C. Micocci i sin præsentation af *Orlando innamorato* i A.Asor Rosa: *Letteratura italiana. Le opere. Volume primo*, Torino 1992, p.828.
 - 35 P. Larivaille: »Poeta, principe, pubblico dall'Orlando Innamorato all'Orlando furioso« i: M.Pade et al (red.) op.cit., pp. 9-32 (se note 7).
 - 36 Larivaille, pp. 16-19.

- 37 Ideen om humanitas som dannelsesideal har sine tydelige forbilleder i antikken, først og fremmest hos Cicero hvor man ser samme forbindelse mellem moral, social dyd (der må vise sig i forholdet til omverdenen) og lærdom. Se M. Pade 1988, p. 78.
- 38 Måske i lighed med det læserideal, der i det følgende århundrede beskrives af Castiglione som »en raffineret glæde, en æstetisk nydelse og ikke længere en nok så skjult undervisning vedrørende moralske eller snarere politiske spørgsmål« (un piacere raffinato, un godimento estetico e non più un insegnamento, seppure nascosto, a proposito di questioni morali, anzi politiche). Iflg. A. Buck, der citerer ovennævnte passage, gælder denne beskrivelse Ariostos læser. Se »Letteratura e società nel Rinascimento italiano«, i: V. Branca et al (red): *Il Rinascimento. Aspetti e problemi attuali*. Firenze 1982, p. 131ff.
- 39 Det hævder Buck, p. 129.
- 40 Se J. Everson, p. 247.
- 41 Dertil kommer, at Petrarca-inspireret kærlighedslyrik var meget moderne ved hoffet i Ferrara, hvor man havde udviklet en særlig »hof-petrarkisme« (petrarchismo cortigiano). Boiardo selv havde skrevet et stort til dels selvbiografisk værk med kærlighedssonetter, bygget op som Petrarcas Canzoniere om ulykkelige kærlighed til en uopnåelig kvinde.
- 42 Hos Ariosto bliver beskrivelsen helt ironisk, og repræsenterer således et nyt menneskebillede, der fremviser menneskets splittede natur. Aristos ironi har, iflg. L. Waage Petersen, dog ikke til formål at karikere middelalderbilledet, men at skabe afstand til det. Se Waage Petersen 1988, p. 106 (se note 2).
- 43 Boccaccio hyldes også i kraft af de mange indlejrede noveller i *Orlando innamorato*, heraf nogle der direkte stammer fra Boccaccios *Dekameron*.
- 44 Everson 2001, pp. 255-257.
- 45 Bachtin: »Epic and novel«, i: *The Dialogic Imagination*, Texas 1981, pp. 13-14.
- 46 Det kan her være interessant at bemærke, at W. Benjamin i sit essay om »Der Erzähler« skelner anderledes mellem den mundtlige genres erfaringsformidling og den skriftlige genres, især romanens overbringelse af information.
- 47 M. Bachtin op.cit., p. 415. Se også: »Romanen er udtryk for en galilæisk sprogforståelse, en der benægter et enkelt, samlet sprogs absolutisme, dvs. som nægter at anerkende sit eget sprog som det eneste verbale og semantiske centrum for en ideologisk verden«, Bachtin op.cit., pp. 366-367.
- 48 Det er bla C. Segre, der skelner mellem intertekstualitet og polyfoni, i: Asor Rosa: *Letteratura italiana. L'interpretazione*, Torino 1992.
- 49 »The unique speech experience of each individual is (...) a process of assimilation - more or less creative- of others' words (and not the words of a language). Our speech, that is, all our utterances (including creative works) is filled with others' words, varying degrees of otherness or varying degrees of »our-own-ness«,« Bachtin: *Speech Genres and Other Late Essays*, Austin 1986, p. 89.
- 50 Bachtin: »Discourse in the novel«, i: *The Dialogic Imagination*, Texas 1981, pp. 259-422.
- 51 »Forming itself in an atmosphere of the already spoken, the word is at the same time determined by that which has not yet been said«, Bachtin op.cit., p. 280.
- 52 Det er J. Kristeva, der i sin læsning af Bachtin, benytter begreberne horisontal

- og vertikal til at gøre rede for begrebet om ordets dialogisme. Se Kristeva: *Desire in language*, New York 1980, p. 66.
- 53 »Every literary work faces outward away from itself, toward the listener-reader, and to a certain extent thus anticipates possible reactions to itself.« Se Bachtin op.cit., p. 257.
- 54 »For the prose writer, the object is a focal point for heteroglot voices among which his own voice must also sound; these voices create the background necessary for his own voice, outside of which his artistic prose nuances cannot be perceived, and without which they »do not sound«, Bachtin op.cit., p. 278.
- 55 Quint: *Epic and Empire*, Princeton 1993, p. 9.
Bachtins romanteori forekommer mangelfuld på visse punkter. Det kan måske skyldes, at den er blevet til i midten af 1930'erne, efter hans Rabelais- og Dostojevski-studier og dermed snarere fungerer som en retfærdiggørelse af dem end en videnskabelig forudsætning. Det er Segre, der bemærker dette forhold i bogen *Teatro e romanzo*, Torino 1984, p. 75 n.l.
- 56 Man kan f.eks. nævne den hollandske historiker J. Huizinga, der på baggrund af et mere social-liberalistisk syn påpeger renæssancens autoritetstro og mangel på ægte udtryk for det moderne individs ret til at bestemme over sit liv, fx i *Herstij der Middelleeuwen* fra 1919 (eng. *The Waning of the Middle Ages*, 1924) og M. Nordberg (jf. note 6), der ligeledes har fremhævet kontinuiteten mellem middelalder og renæssancen.
- 57 B. Scocozza: »Renæssance for renæssancen«, in M. Pade og M. Skaftø Jensen op.cit., p. 51 (se note 10). Dertil kommer de enorme forandringer, bogtrykkunsten medfører og som er blevet brugt som kriterium for periodisering bl.a. af E. Eisenstein (se note 29).
- 58 Burckhardt, p. 252
- 59 Jeg ser frem til at gøre mere ud af analysen af det tematiske stof i en anden sammenhæng, og diskutere eposets religiøse og ideologiske budskab, samt riddernes indbyrdes relationer nærmere. Fx er skildringen af mødet mellem kristne og saracenske riddere interessant, da det nok fremhæver den kristne tro som bedst, men samtidig viser stor respekt for saracenerne. Tiden er endnu ikke præget af det modreformatoriske klima, som fx Tasso skriver i.
- 60 G. Celati udgav i 1980'erne en rejsedagbog og to novellesamlinger, der tager udgangspunkt i Po-sletten. *Narratori delle pianure* fra 1985 blevet oversat til dansk af L. Waage Petersen: *Fortællere fra Po-sletten*, Kbh. 2004.
- 61 I denne sammenhæng kommer jeg slet ikke ind på ridderfiguren som gennemgående topos i italiensk litteraturhistorie, der også i det 20. århundrede har givet stof til uomgængelige værker (især i 1970'erne) af Sciascia, Vassalli og Celati, hvis romaner fra 1970'erne ofte skildrer personer, der med ridderlignende engagement og til tider tragikomiske træk, kæmper for retfærdighed og engagerer sig med større eller mindre moralsk tyngde i den sociale og historiske virkelighed. Calvinos fantastiske og allegoriske roman *Il cavaliere inesistente* fra 1959 (da. *Ridderen der ikke eksisterede*, 1961) hylder Ariosto ved at genoptage stoffet om Karl den Store og hans riddere og deres slag mod saracenerne. For en omtale se L. Waage Petersens portræt af Calvino i Waage Petersen og H. Boll-Johansen (red): *Moderne italiensk litteratur*, Kbh. 1982, p.171ff.
- 62 G. Celati: *L'Orlando innamorato raccontato in prosa*, Torino 1995, p. XI.

