

# Giovanfrancesco Negris Tasso-Travestie aus dem Jahre 1628: Ein bislang unbekannter Vorgänger der *Eneide Travestita* Lallis

Von *Thomas Stauder*

## I. Wido Hempels Hypothese, Lallis *Eneide travestita* sei die erste Travestie der europäischen Literatur

Als wichtigster Beitrag zum Thema der literarischen Travestie galt im deutschen Sprachraum bisher nicht zu Unrecht Wido Hempels Aufsatz aus dem Jahre 1965, »Parodie, Travestie und Pastiche — Zur Geschichte von Wort und Sache«<sup>1</sup>, schon aufgrund der Tatsache, daß eine umfassende monographische Untersuchung zum Thema Travestie bisher gefehlt hatte. Die Verdienste Hempels als Pionier auf diesem Gebiet sollen hier auch nicht geschmälert werden; vom heutigen Erkenntnisstand aus ist es jedoch unvermeidlich, seine damaligen Annahmen über die Travestie in sowohl systematischer als auch historischer Hinsicht zu korrigieren. Die folgende Erörterung der Bedeutung von Giovanfrancesco Negris Tasso-Travestie in bolognesischem Dialekt aus dem Jahre 1628 für die Geschichte der Travestie in Italien ist ein kleiner Ausschnitt aus einer Untersuchung, die sich u. a. auch als erster Versuch einer zusammenhängenden Darstellung der Geschichte der literarischen Travestie in den europäischen Nationalliteraturen versteht.<sup>2</sup>

Hempel hatte als Neuigkeit von Lallis *Eneide travestita* aus dem Jahre 1633 nicht deren niedrigkomischen Stil bezeichnet (daß es hierfür frühere Beispiel in Italien gab, war seit langem bekannt), sondern die konsequente Verwendung dieses Stils für die Umarbeitung eines vollständigen Epos:

Er verfiel als erster auf den (...) Gedanken, ein ganzes Epos [...] aus der erhabenen in die komische Tonart zu übertragen.

Lallis Erfindung bestand, wie gesagt, darin, daß er als erster einem ganzen Epos systematisch Episode um Episode eine solche Umgestaltung angedeihen ließ.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, Neue Folge, Band XV, Heft 2, S. 150-176.

<sup>2</sup> Es sei dem Verfasser des Beitrags gestattet, diesbezüglich auf seine vor kurzem erschienene Dissertation zu verweisen: *Die literarische Travestie: Terminologische Systematik und paradigmatische Analyse (Deutschland, England, Frankreich, Italien)* (Frankfurt/M., Bern, New York, Paris, 1993).

<sup>3</sup> *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, 34. Bd.

Im folgenden soll nun gezeigt werden, daß in Wirklichkeit bereits fünf Jahre vor Lalli Giovanfrancesco Negri ein den Kriterien der Travestie in jeder Hinsicht genügendes Werk vorgelegt hatte, dem wie bei Lalli ein großes Epos als Vorlage diente (die Rolle der Vergilschen *Aeneis* bei Lalli spielte bei Negri die *Gerusalemme liberata* Torquato Tassos).

Nicht näher eingehen können wir in diesem Rahmen auf den systematischen Aspekt der Travestie; es sei hierzu nur folgendes angedeutet: Gegen Hempel, der aus der Beobachtung, daß die Bezeichnung »travestito« bei Lalli einem »harmlos-unverbindlichen dichterischen Einfall entsprungen«<sup>4</sup> sei<sup>5</sup>, die vorschnelle Folgerung zieht, »Travestie« ist schließlich nicht eigentlich — wie »Parodie« — ein Begriff der Literaturtheorie, sondern mehr noch ein Begriff der Literaturgeschichte, läßt sich zeigen, daß die Travestie sehr wohl einen der Parodie gleichrangigen Status im Rahmen der literaturwissenschaftlichen Systematik beanspruchen darf. Um dies ausreichend zu begründen, wäre ein umfassender Rekurs auf die Wort- und Begriffsgeschichte von »Travestie« vonnöten, was an dieser Stelle unterbleiben muß.<sup>6</sup> Da jedoch wenigstens geklärt sein sollte, was im Rahmen dieses Beitrags genau unter »Travestie« zu verstehen ist, hier die entsprechende Definition:

»Travestie« ist im Rahmen der literaturwissenschaftlichen Systematik die Bezeichnung für eine Schreibweise, welche innerhalb der Historie in unterschiedlichen literarischen Gattungen realisiert wird und deren Charakteristikum ein einen bestimmten literarischen Einzeltext komisierendes Verfahren ist, bei dem die Fabel<sup>7</sup> dieser Vorlage in ihren wesentlichen Zügen erhalten bleibt, der Stil der Vorlage jedoch durchgängig im Sinne einer Herabstimmung verändert wird. — Wichtigste benachbarte Schreibweisen, von denen die Travestie abzugrenzen ist, sind die Parodie und das Burleske; während wir mit »Parodie« jenes Verfahren bezeichnen, bei dem im Gegensatz zur Travestie die Komisierung einer literarischen Vorlage unter Beibehaltung charakteristischer stilistischer Eigenheiten derselben erfolgt, nennen wir »burlesk« jenes Komisierungsverfahren,

<sup>3</sup> Hempel, a. a. O., S. 158 und 160.

<sup>4</sup> Hempel, a. a. O., S. 164.

<sup>5</sup> Bei Hempel bleibt dies allerdings eine mehr intuitiv richtige Mutmaßung, denn er versäumt es, diese Behauptung durch die Überprüfung der historischen Kontexte zu belegen; jedoch läßt sich in der Tat feststellen, daß Lalli keine weiterführenden terminologischen Absichten mit der Bezeichnung »Travestie« verknüpfte.

<sup>6</sup> Siehe hierzu *Die literarische Travestie* (a. a. O.).

<sup>7</sup> Um Mißverständnisse bezüglich der Bezeichnung »Fabel« zu vermeiden, sei betont, daß die Travestie dadurch nicht auf den Bereich des Epischen eingeschränkt werden soll; selbstverständlich existieren auch Travestien dramatischer oder lyrischer Vorlagen, die sich dabei eben dieser Formen bedienen. Von »Beibehaltung der »Fabel« ist hier die Rede im Sinne eines präzisierenden Ersatzes für die übliche Formulierung »Beibehaltung des Inhalts«; gemeint ist damit die *durchgehende* Anlehnung an ein identifizierbares Einzelwerk und nicht etwa bloß an Elemente desselben.

welches mit der Travestie die niedrig-komische Sujet-Behandlung gemeinsam hat, sich anders als diese jedoch nicht auf eine bestimmte literarische Vorlage bezieht. (Definition nach Stauder, *Die literarische Travestie*, S. 39)

Nun aber zu Giovanfrancesco Negri und seiner Rolle als bislang von der Literaturgeschichtsschreibung überschener Vorläufer Lallis.

## II. Giovanfrancesco Negris *Tradottione della Gierusalemme liberata del Tasso in lingua bolognese popolare* (1628), eine authentische Travestie bereits fünf Jahre vor Lalli

Hier findet sich erstmals in der italienischen Literatur ein Werk, welches nicht nur bezüglich des Komisierungsverfahrens, mit dem die Vorlage behandelt wird, unseren Vorstellungen von Travestie entspricht, sondern bei dem auch eine klar beim Namen genannte literarische Vorlage vom Anfang bis zum Ende vollständig in dieser Weise bearbeitet wird. Alle anderen komischen Dichtungen in Italien vor Lalli, insbesondere die Werke der von ihm in der Vorrede zur *Eneide travestita* genannten Vorbilder<sup>8</sup> Berni, Caporali, Bracciolini und Tassoni weisen ja in der einen oder anderen Hinsicht Mängel auf: entspricht das Komisierungsverfahren der Travestie, so fehlt eine identifizierbare literarische Vorlage; ist mit der Vorlage alles in Ordnung, so ist der Stil nicht von der gesuchten Art. Im Falle Negris nun läßt sich tatsächlich erstmals die Erfüllung aller Kriterien der Travestie konstatieren.

Negri hat eine vollständige komische Version der *Gerusalemme liberata* Tassos vom ersten bis zum zwanzigsten (und letzten) Gesang verfaßt; problematisch ist allenfalls, daß davon im Jahre 1628 nur die ersten dreizehn Gesänge gedruckt wurden. Jedoch war die vollständige Version in Manuskriptform schon damals nachweislich fertiggestellt und ist auch heute noch in Gänze erhalten.<sup>9</sup>

Auf die Fährte von Negris Tasso-Version wird man durch Lallis Freund und Zeitgenosse Niccolò Villani gebracht, dessen Urteil wegen seiner persönlichen

<sup>8</sup> In seiner Vorrede schreibt Lalli: »Lessi già, che la giocosa Poesia, all'età nostra in un sol Berni hà havuta la nascita, e la perfettione in un tempo, e quel gratioso dicitore, nella sua guisa, è forse così perfetto, quando nel grave stile amoroso il Petrarca. Ma contuttociò non dee l'huomo sbigottirsi: poiche vedesi hoggi notabilmente questo stile nobilitato nelle rime di Cesar Caporale, nello scherno de gli Dei del Bracciolino, e nella Secchia del Tassone«. (a. a. O., S. 9; zitiert nach der Ausgabe Venezia 1675) — Bei den Werken, von denen Lalli nur zwei direkt beim Namen nennt, handelt es sich aller Wahrscheinlichkeit um das *Rifacimento dell'Orlando innamorato* von 1541, um die *Vita di Mecenate* von 1603, um den *Scherno degli Dei* von 1618 und die *Secchia rapita* von 1622.

<sup>9</sup> Ein Exemplar von Negris Tasso-Travestie, in dem der gedruckte Teil mit dem handschriftlichen Teil zu einem vollständigen Text zusammengebunden ist, befindet sich in der Biblioteca dell' Archiginnasio zu Bologna. (Beschreibung dieser Ausgabe im *Inventario dei Manoscritti delle Biblioteche d'Italia*.)

Nähe zu Lalli besonderes Gewicht besitzt.<sup>10</sup> In seinem *Ragionamento sopra la Giocosa Poesia de' Greci, de' Latini, e de' Toscani* von 1634 schreibt Villani in einer von ihm nicht speziell betitelten Passage:

Hannovi ancora di sì fatti poemi, che non sono opera degli autori loro; se non inquanto alla sentenza, e alla favella: peròche, quanto al sogetto, sono di altri autori, quai Latini, e quai volgari. [...] **Tale è la Gierusalemme, del Tasso; trasportata ultimamente, e con molta leggiadria nel volgar Bolognese da Giovanfrancesco Negri; pittore, e cittadino di quella Città.** Tali sono le Trasformazioni d'Ovidio; trasformate di nuovo in lingua Bergamasca da un, che s'appella, Baricocol, dottor di Val Brambana; con trasformatione ancora della sentenza, e talora di parte dell' argomento. [...] Il vero suo autore fu Don Colombano, Monaco Casinese, e gentil'huomo di Brescia. [...] Simigliante a questa Traduttion Bergamasca delle Metamorfofi di Ovidio, si è un'altra in lingua Norcina, di una parte della Eneide di Vergilio; scherzo assai leggiadro di Bernadino Stefonio; di cui a dietro si è fatta menzione: e quella finalmente di tutta la medesima Eneide; travestita in giocoso volgare dal nostro Signor Lalli. Ma questi sì fatti poemi che dal volgare si trasportano, o dal Latino; e che dal grave si tragittano al piacevole; non è leggieri, come sembra; il ridurgli sotto un certo genere di poesia.<sup>11</sup>

Einmal abgesehen davon, daß Villani im letzten Satz des zitierten Absatzes zeigt, daß er noch nicht so recht weiß, wie er die von ihm hier zusammengefaßten Werke bezeichnen soll, wird hier eindeutig Negris Tasso-Bearbeitung als im Verfahren von der gleichen Art wie Lallis *Eneide travestita* eingestuft. In einem Atemzug mit Negri und Lalli nennt Villani überdies noch zwei weniger bekannte komische Dialekt-Versionen, welche er gleichfalls für Travestien hält.

Hierdurch erst einmal auf die Idee gebracht, nach weiteren Dialekt-Travestien vor Negri zu suchen, stößt man auf die Fülle italienischer Dialektdichtungen des 16. Jahrhunderts, welche sich allerdings einer schnellen Klassifizierung als Travestie entziehen und untereinander beträchtliche Unterschiede aufweisen.<sup>12</sup> Bonora und Nigro stimmen unabhängig voneinander in dem Urteil überein, die reflektierte italicnische Dialektdichtung des Cinquecento sei prinzipiell vor allem als Protest gegen die linguistischen Vereinheitlichungsbestrebungen gerichtet

<sup>10</sup> Lalli selbst hat Villanis *Ragionamento*, auf welches wir uns hier beziehen, noch vor seinem Tod gelesen und sich positiv darüber geäußert.

<sup>11</sup> Villani, Ausgabe Venetia 1634, S. 87ff. und S. 96f.

<sup>12</sup> Literatur zu den im folgenden vorgestellten Dialektdichtungen vor Negri: Salvioni (»*La Divina Commedia*«, »*L'Orlando Furioso*« e »*La Gerusalemme Liberata*« nelle versioni e nei travestimenti dialettali a stampa, Bellinzona 1902) und dessen Besprechung durch Foresti (in der *Rassegna bibliografica della letteratura italiana*, 1904, S. 1-10); beide bieten allerdings keine eingehendere Analyse der von ihnen (vor allem von Salvioni in großer Zahl) aufgelisteten Werke. Allgemein zur italienischen Dialektdichtung (also beispielsweise auch satirischen Charakters) Bonora [in seinem Band *Rettorica e invenzione* (Milano 1970), S. 255-299] und Nigro [in dem Band *Il Seicento* von *La Letteratura Italiana* (Bari 1974), S. 431-528] welche beide jedoch keinen der uns hier interessierenden Texte erwähnen.

gewesen, welche 1612 in dem berühmten *Vocabulario della Crusca* ihren Abschluß fanden, in welchem das Florentinisch des Trecento endgültig zum nationalen Vorbild erklärt wurde. Bereits zu Beginn des 16. Jahrhunderts hatte ja Pietro Bembo die Trecentisti Petrarca und Boccaccio als sprachliche Vorbilder propagiert; und genau gegen Traditionalisten seines Schlages war also, wie schon ein guter Teil der hochsprachlichen komischen Dichtung jener Zeit<sup>13</sup>, auch die Dialektdichtung des Jahrhunderts gerichtet.

Allerdings, dies muß betont werden, sind die Dialektdichtungen des Cinquecento trotz der ihnen gemeinsamen antiflorentinischen Haltung doch in vielerlei Hinsicht sehr verschieden: vor allem sind diese Dialektversionen ursprünglich hochsprachlicher Dichtungen gar nicht einmal alle komischer Natur, sondern zum Teil völlig ernsthafte Übertragungen. Ein Beispiel für letzteren Fall stellt das 1582 anonym in Venedig erschienene Werk *Li tre primi canti dell'Orlando Furioso tradotti in lingua rustica padovana* dar. Das Vorwort zu diesem Werk ermöglicht uns einen einzigartigen Einblick in die Gründe für den Gebrauch des Dialekts in jenen Jahren:

Io non so per qual cagione alcuni, più tosto capritiosi, che di sano intelletto vogliono biasimar la lingua Rustica: ma ben credo, che se costoro lo fanno perchè così habbiano opinione; essi siano fuora del dritto sentiero della ragione: per cio che se il parlare, & lo scrivere esprime i concetti dell'animo nostro, & questa lingua ch'io dico, & parlando, e scrivendo gli spiega propriamente, & con parole significanti; non so veder perchè à questa non si convegano le lodi, che alla Greca, alla Latina, & alla Toscana son date. Sento rispondermi, che'l pregio delle lingue dipende dall'ornamento: & che questa non essendo, nè vaga, nè ornata, non può esser tenuta di pregio. Questo argomento è così debole, che a pena merita a che li sia data risposta. Io vorrei, che per cortesia mi fosse detto, se la lingua Greca, & la Latina siano belle, & ornate ò deformi, & senza vaghezza? Stimo che niuno mi negherà, ch'elle non siano bellissime & ornatissime: perchè altramente sarebbero dannati tanti illustri Autori, che in quella, e in questa nobilmente hanno scritto. Hor se queste due lingue son tali, che altre volte hanno tenuto dominio sopra l'altre, come forse ancor lo tengono; per qual rispetto la nostra Rustica hà da esser giudicata inferiore all'altre? Questa (come ho detto) ha le sue parole proprie à tutte le cose significative, numerose, tonde, sonore, & fino quasi tutte le stesse lettere, c'hanno quelle due: le desinentie, se sono in vocali; la fanno simile alla toscana, ch'è tanto soave, & delicata: se in consonanti; la fanno corrispondere alla Greca, & alla Latina, che son tanto illustri, & celebri. Dunque ragionevolmente debbono tacer coloro, che la biasimano. & se essa havesse un Monarca, come hebbe la Latina, che dominasse à tutto il Mondo; non acquistarebbe minore imperio della Romana. Io dunque, che l'amo, & l'apprezzo; volentieri abbraccio coloro, che in essa si vanno esercitando: & havendo hor havuto per le mani tre canti dell'Orlando Furioso, del divino Ariosto, i quali dall'Autore, che è ingegnoso, & molto arguto, mi sono stati cortesemente donati; ho voluto, dandogli alla

<sup>13</sup> Etwa die antipetrarkistischen Parodien Bernis und seiner Schule, welche u. a. die epigonale Sonett-Dichtung Bembo's zur Zielscheibe hatten.

stampa, & facendogli uscire in questo teatro del mondo per soddisfare à gl'ingegnosi; farne offerta à V. S. perciocchè apprezzando ella, come fà tutte le belle lingue, & tutti i dotti, essendo & dotta & giudicosa, non men che nobile & generosa: haverà in protettione ancor questa, che se è Rustica; è nondimeno (come ho provato) nobile.<sup>14</sup>

Der anonyme Autor der padovanischen Dialekt-Version dreier Gesänge des *Orlando furioso* stellt sich mit diesen Aussagen eindeutig in die »Querelle des Anciens et des Modernes«: das Griechische, das Lateinische und das Toskanische (welches im »Umanesimo volgare« ja an die autoritative Stelle der beiden antiken Sprachen getreten war) werden nicht länger als unvergleichlich betrachtet, mittels sachlicher Argumentation bemüht sich der Anonymus nachzuweisen, daß alle Sprachen gleichwertig sind, und deshalb sein ländlicher Dialekt auch nicht weniger wert ist als die drei genannten Vorbildsprachen. Diesem Zwecke — der Demonstration der Gleichwertigkeit seines Dialekts — dient auch die Übertragung des Ariost, welchen der Anonymus glaubhaft seiner Wertschätzung versichert.

Wenn wir uns nun von den ernsthaften Dialekt-Versionen<sup>15</sup> zu den die jeweilige Vorlage komisierenden Bearbeitungen hinwenden, so muß zumindest erwähnt werden, daß sich darunter auch Parodien befinden.<sup>16</sup> Ihrem Verfahren nach kommen einer Travestie dagegen schon sehr nahe die beiden folgenden Werke: *Orland Furius. De Messir Lodovic Ferraris*<sup>17</sup>, *Nuovament compost in buna linghua da Berghem, e de vocabul Lombardi adornat*<sup>18</sup> (1550<sup>19</sup>, Verfasser »Gobo da Venezia«) und *Il Primo Canto di Urlando Furioso, nuovamente trasmutao* (1573, anonym). In beiden Fällen läßt sich die Nähe zur Travestie relativ schnell

<sup>14</sup> Aus dem Vorwort »Allo illustre, et molto rev. Mons. Guido Antonio Trivisano, Abbate de' Borgognoni« (ohne Paginierung; Hervorhebung hinzugefügt.)

<sup>15</sup> Von der selben Art wie obige padovanische Version des *Orlando furioso*, also ohne erkennbare konstante Komisierung der Vorlage, sind die beiden Werke *Roland Furius di Mesir Lodevic di Ariost. Stramudat in lengua Bergamascha* (1540, »Zanul da Milan«; Bearbeitung nur des 1. Gesanges) und *Il lamento d'Olimpia in lingua Bergamascha* (1550, »Zane del Vechio«; bearbeitet einen Teil des 10. Gesanges des *Orlando furioso*).

<sup>16</sup> So teilt etwa Villani eine gelungene Dialekt-Parodie der *Metamorphosen* Ovids mit, welche die dort zu Beginn geschilderte Schaffung der Welt in parodietypischer Weise durch das Backen eines Kuchens ersetzt; Villani behandelt dieses Werk denn auch konsequenterweise nicht an der von mir oben zitierten Stelle (wo er u. a. Negri und Lalli bespricht) sondern, völlig zu Recht, in dem Abschnitt seines Traktats, welcher den Parodien gewidmet ist.

<sup>17</sup> Ariost wird hier beim Namen jener Stadt genannt, wo der Hof der Este beheimatet war und wo er selbst großen Teil seines Lebens verbrachte: Ferrara.

<sup>18</sup> Dieses lombardische Wörterbuch ist ein Indiz dafür, daß es dem Verfasser trotz der Komik hier ebenso auf einen Prestige-Gewinn für seinen Heimatdialekt ankam wie dem anonymen Verfasser des von uns zitierten längeren Vorworts.

<sup>19</sup> Datierung nach Salvioni; die uns vorliegende Ausgabe ist ohne Jahreszahl auf dem Titelblatt.

feststellen: die »Fabel« der Vorlage, also Ariost, bleibt in ihren Grundzügen erhalten, wird jedoch in der Dialekt-Version mit komischen Elementen ange-reichert.<sup>20</sup>

So wird etwa in der Version von 1573 folgendermaßen der Beginn der bekannten Oktave familiarisiert, in welcher vom Wahnsinn des verliebten Orlando die Rede ist:

Dirò de Uurlando in sto istesso fiao/Cose, che mai non fu cantae in calatta,<sup>21</sup>/Che per putane el devent à insensao,/E con manco cervel d'una gatta<sup>22</sup>.

Jedoch können sich diese beiden Dialekt-Versionen schon deswegen nicht als echte Travestien qualifizieren, weil sie — anders als der noch zu besprechende Negri — jeweils nur Teile ihrer Vorlage bearbeiten, also kein vollständiges literarisches Werk travestieren.

Wie schon zu Beginn dieses Abschnitts erwähnt, erschienen von Giovanfrancesco Negris *Tradottione della Gierusalemme liberata del Tasso in lingua bolognese popolare*<sup>23</sup> im Jahre 1628 nur die ersten 13 Gesänge<sup>24</sup>; wir gehen hier nicht näher auf die komplizierten biographischen Umstände dieser Druckunterbrechung ein, sondern halten nur fest, daß trotz des unterbrochenen Drucks vollständige Exemplare von Negris Werk in der Öffentlichkeit zirkulierten (in Form von Mischbindungen<sup>25</sup>, mit dem Rest als Manuskript); dies ist insofern wichtig, als

<sup>20</sup> Daß diese beiden Werke tatsächlich komisch gemeint sind, und hier nicht etwa nur die oben erwähnte dialekttypische »naive Komik« vorhanden ist, bezeugt im Falle des »Gobo da Venezia« der Untertitel »opera da piasi« (»piacevole« war ja im Cinquecento eine beliebte Bezeichnung für die burleske Dichtung), im Falle der Version von 1573 die Aufnahme in den berühmten Sammelband *La Caravana, Delle Rime Piasevoli di Diversi Autori* (Hrsg. Modesto Pino), wodurch sie ebenfalls als burlesk gekennzeichnet war.

<sup>21</sup> »Calata« bezeichnet laut Zingarelli u. a. auch eine »cadenza dialettale«, ist also hier als autoreflexiver Verweis des anonymen Autors auf seinen eigenen Stil zu werten.

<sup>22</sup> Zitiert nach der Erstausgabe von 1573, S. 3.

<sup>23</sup> Der Titel stammt so auch nur von der ersten Textseite, wo er über dem Textanfang steht; doch trotz des Fehlens einer eigentlichen Titelseite (welche offenbar erst nach dem Text hätte gedruckt werden sollen) ist dies zweifellos der korrekte, von Negri selbstgewählte Titel für das Werk.

<sup>24</sup> Der letzte noch gedruckte, also der dreizehnte, dabei nicht einmal vollständig, sondern nur bis zur 34. Oktave; dies zeigt, wie plötzlich der Druck unterbrochen worden sein muß.

<sup>25</sup> Daß diese — in Einzelexemplaren heute noch erhaltenen — »Mischbindungen« tatsächlich auf Negri selbst zurückgehen und nicht etwa erst später von anderen vorgenommen wurden, meint auch Salvioni: »Dai bibliografi [...] è indicato che circolano in commercio e qualche biblioteca possiede degli esemplari in cui alla parte stampata è aggiunto il compimento a penna. Pare che tali esemplari risalgano all'autore stesso [...], perchè parecchi, così il mio, portano dei ritocchi che appunto non si potrebbero attribuire ad altri che all'autore.« (Salvioni, S. 34).

Negrìs Tasso-Bearbeitung damit nicht nur die erste vollständig durchgeführte literarische Travestie vor Lalli ist, sondern auch tatsächlich vor 1633 schon in Gänze veröffentlicht war.

Wir betrachten dabei zunächst Negrìs Musenanruf, welchen er in Entsprechung zu Tasso in den Oktaven 2 und 3 des ersten Gesanges situiert:

Musa zintil dal miè Paes amiga, / Tì ch'ìè la piú pffetta parladora / D'ugn'altra, e diess in la stason antiga / A sta savia Città pronuncia miora. / Deh porz à mi favor con far, ch'à diga / Cosa, ch'al goff intenda, e al savi hunora; / Prdonm ancora s'à n'hò savù scrivr / Ben in lengua Bulgnesa un qsi bel Livr. / T'sà, ch' ugnon compra quij dou'è d'l baij. / Ch'al star alliegr pias à chi hà zrvell, / U'gnen à la prova, un tal Mrlin Cuccai, / N'el ugual à Vrzili tgnù pr bell? / Talvolta al son d'una tirà d'sunaij, / S'al batt à temp al fà un'udir da cuel; / Chi talhora dà ment à un Tonctonton, / A i salta humor d'udir un Chittarron.<sup>26</sup>

Im dritten und vierten Vers der angeführten Passage betont Negri ausdrücklich, sich nicht des zeitgenössischen, sondern des alten Bologneser Dialekts zu bedienen: »in la stason antiga«.<sup>27</sup> Unserer Ansicht nach verstärkt dies die Wahrscheinlichkeit des Vorliegens einer Travestie; denn die ältere Form ihres Dialekts dürfte sogar auf die zeitgenössischen Bologneser schon komisch gewirkt haben, mehr jedenfalls, als dies bei jener Form des Dialekts, wie sie täglich noch in Gebrauch war, hätte der Fall sein können. Wenn Negri dann im siebten Vers der angeführten Passage versichert, sein Ziel sei es gewesen, daß sein Werk »vom Tölpel verstanden und vom Weisen geehrt« werde, so verweist dies schon voraus auf Lalli, welcher ja im Vorwort zu seiner Travestie ebenfalls einerseits allgemeine Verständlichkeit, andererseits wirklichen dichterischen Ruhm als seine Ziele nennen wird.<sup>28</sup> Im zehnten und elften Vers der zitierten Passage nennt Negri dann als Vorgänger im Bereich der komischen Dichtung Merlin Coccaï, was eines der Pseudonyme von Teofilo Folengo ist (welcher der wichtigste Vertreter der makkaronischen Dichtung in Italien war);<sup>29</sup> interessant dabei die Bewertung Folengos durch Negri, er werde auf seine Art »für genauso schön wie Vergil gehalten«.<sup>30</sup> Ebenfalls bemerkenswert ist Negrìs Vergleich seiner eigenen

<sup>26</sup> Canto I, Oktaven 2 & 3 (Textausgabe S. 1).

<sup>27</sup> Dies bestätigt sich auch in Negrìs Anmerkung hierzu: »Per le quali parole (l'autore; T. S.) non fa ingiuria alla presente lingua Bolognese« (S. 16).

<sup>28</sup> Allgemeine Verständlichkeit: »affinchè il gusto fosse più universale«; dichterischer Ruhm: »Havrei gusto, che à questi miei scherzi il pronostico di Plinio succedesse, che delle poetiche piacevolezze egli disse: *Lusus vocantur; sed hi lusus non minorem interdum gloriam, quam seria consequuntur.*« (Zitiert nach der Ausgabe Venedig 1675, S. 5 & 9.).

<sup>29</sup> Natürlich hat Folengo keine Travestie verfaßt; daß Negri dennoch auf ihn verweist, wird darin begründet sein, daß auch die makkaronische Dichtung wie die Travestie eine Art von Sprachmischung (allerdings parodistischer Art) darstellt.

<sup>30</sup> Ohne nun zwanghaft ständig Bezüge zu Lalli herstellen zu wollen, sei doch angemerkt, daß dieser das von ihm angeführte Vorbild komischer Dichtung Francesco Berni ebenfalls mit einem anerkannten ernsthaften Dichter auf eine Stufe stellt, wenn er



Dichtung mit einem »tonctonton« (vorletzter Vers); dieses Wort erklärt er in seiner Anmerkung zu dieser Stelle als lautmalcrische Bezeichnung für »colascione«, <sup>31</sup> ein volkstümliches Instrument, welches zuvor schon mit der burlesken Dichtung Caporalis (einer von Lallis Vorbildern) assoziiert worden war:

Mantieno il poeta la riputazione della favella nativa, perchè l'assomiglia al *Tonctonton*, così giudiciosamente detto dal suono, che rende [...]. [...] E' anche detto Colascione, perchè è una semplice, ma dolce Collatione, che si dà alle orrecchie, e però il Marino volendo mostrare la dolcezza della Poesia di Cesare Caporali, gli fa dire, che suonava il Colascione. — *Gazzettier d' Aganippe, seu Menante, | Gran Caporal de la squadra burlesca, | Mi burlai de la Musa petrarchesca, | Sonando un Colascion dolce, e piccante.*<sup>32</sup>

Obwohl Caporali hier nicht mit seiner *Vita di Mecenate* erwähnt wird,<sup>33</sup> ist nicht auszuschließen, daß Negrì mit diesem Werk vertraut war, was wir auch für Lalli annehmen.

Nachdem wir solchermaßen gleich zu Beginn von Negrìs Tasso-Bearbeitung zwei Verweise auf dichterische Vorbilder gefunden haben, sei passend hierzu gleich noch der dritte Vorbildautor Negrì vorgestellt, auch wenn dieser erst an späterer Stelle des Werks Erwähnung findet. Es handelt sich dabei um Francesco Bracciolini, wobei Negrì dessen *Scherno degli Dei* ausdrücklich beim Namen nennt.<sup>34</sup> Auch Bracciolini ist ja eines der Vorbilder Lallis (selbst wenn er keine echte Travestie verfaßte), so daß es uns nicht verwundert, daß hier Negrì ebenfalls seiner gedenkt.

Nun aber zu den Mitteln der Komik in Negrìs Tasso-Version, welche — wie sich gleich herausstellen wird — tatsächlich travestietypisch sind. Zunächst einmal findet sich durchgängig eine volkstümlich-harmlose Konkretisierung eher abstrakter Formulierungen der Vorlage, was sich schon aus der Übernahme auch der Denkweise des Volkes zusammen mit dessen Dialekt ergibt: Aus Tassos »vede Tancredi haver la vita à sdegno« wird bei Negrì »ved astimar Tancred un bagatin la vita«<sup>35</sup>; vom Engel Gabriel wird bei Tasso erzählt, daß er menschliche

---

sagt: »quel gratoso dicitore (= Berni, T. S.), nella sua guisa, è forse così perfetto, quando nel grave stil amoroso il Petrarca.« (Aus dem Vorwort, a. a. O.).

<sup>31</sup> Im Gegensatz zu »tonctonton« (welches vermutlich eine spezielle Bologneser Bezeichnung ist) findet sich »colascione« auch heute noch im Wörterbuch als »strumento a forma di liuto, a tre corde, molto lungo, con sedici tasti nel manico, usato spec. nel Napoletano« (Zingarelli).

<sup>32</sup> Aus Negrìs Anmerkung zu dieser Stelle (S. 17).

<sup>33</sup> Sondern als antipetrarkistischer Dichter; Caporali gehörte zum Kreis der Schüler Bernis.

<sup>34</sup> In den Anmerkungen zum 5. Gesang (S. 89 f.).

<sup>35</sup> 9. Oktave des 1. Gesanges (S. 2). Ein »bagattino« ist übrigens eine »piccola moneta di mistura e poi di rame, coniata tra il XIII e il XVI sec. spec. nel Veneto« (Zingarelli). Hiermit liegt also schon ein erstes Beispiel für einen Anachronismus vor.

Gestalt annahm, »tra giovine, e fanciullo, età confine prese«, woraus Negri konkretisierend macht »fa cont, ch'al mostra seds Ann, ò dsott«<sup>36</sup>; das Morgengebet »e porgea mattutini i preghi suoi Goffredo à Dio« veranschaulicht Negri, indem er Goffredo in die Knie gehen läßt: »al Duca in znocch à prgar Christ, e i Sant stieva«<sup>37</sup>.

Wie aus den Beispielen ersichtlich, wirkt diese »Vergegenständlichung« der Vorlage an sich noch nicht einmal komisch, wenngleich dadurch eine erste Senkung der Stilebene erzielt wird.<sup>38</sup> Würde sich Negri bei seiner Tasso-Bearbeitung hierauf beschränken, so wäre dies zu wenig, um das Vorliegen einer Travestie zu konstatieren. Jedoch baut er regelmäßig auch unübersehbare Scherze in den Text seiner Dialekt-Version ein, welche diese dann tatsächlich zur Travestie machen. So wird etwa zu Beginn des zweiten Gesanges von Tasso der Zauberer Ismeno erwähnt, der die Fähigkeit besitzt, auch Tote wieder zum Leben zu erwecken: »Ismen, che trar di sotto à i chiusi marmi / Può corpo estinto, e far, che spiri, e senta«. Negri scherzt nun, dieser Zauberer könne zwar wohl jemanden der bereits unter der Erde sei, wieder zum Leben befördern, jedoch nur, wenn dieser sich in einem Weinkeller befinde: »Ismen, ch'pò rsuscitar un, ch'sott à terra / (Però in cantina) sippia stà supli.«<sup>39</sup> Dies ist nun eine unbestreitbare Komisierung der Vorlage, welche in diesem Beispiel überdies noch völlig unabhängig vom Dialekt erfolgt<sup>40</sup>, also eindeutig in Richtung Travestie verweist.

Anhand dieses Beispiels können wir noch einmal auf die Anmerkungen Negris zurückkommen, die er unter dem Pseudonym »Fabricio Alodnarim« an das Ende jeden Gesanges stellt. Diese Anmerkungen sind nämlich größtenteils komischer Natur, indem Negri dort in eindeutig parodistisch gemeinter Pseudo-Gelehrsamkeit Zitate und Parallelstellen antiker und neuzeitlicher Autoritäten aller Völker und Literaturen anführt: verwiesen wird u. a. auf Ägypter, Hebräer, Griechen, Römer, Kirchenväter und auf neuzeitliche italienische Schriftsteller bis hin zu den Zeitgenossen Negris. Besonders gerne lenkt Negri dabei die Aufmerksamkeit auf eine komische Stelle seiner Tasso-Bearbeitung und gibt dazu einen ironischen Kommentar ab, der so tut, als wolle er diese Stelle durch Anführung von Autoritäten rechtfertigen.

<sup>36</sup> 13. Oktave des 1. Gesanges (S. 3).

<sup>37</sup> 15. Oktave des 1. Gesanges (S. 3).

<sup>38</sup> Denn zum »decorum« des heroischen Epos gehörte es auch, einen gewissen abstrakt-idealischen Sprachstil zu pflegen, alltägliche Dinge nach Möglichkeit nicht beim Namen zu nennen, usw..

<sup>39</sup> 1. Oktave des 2. Gesanges (S. 19). — Die Stellenangabe gilt immer auch für das Tasso-Zitat, da Negri durchgängig Text der Vorlage und Text seiner Dialekt-Version gegenüber stellt.

<sup>40</sup> »Però in cantina« ist hochsprachlich.

Dies gilt auch für das von uns genannte Beispiel mit dem »Weinkeller«; Negri reproduziert jene von uns oben zitierten beiden Verse in seinem Anmerkungsteil und fährt dann fort:

Pensarono i Gentili, che i Maghi, in virtù del Diavolo, potessero fare miracoli; che per ciò Porfirio lib. de sacrificijs e. de specieb. demonum scrive, che quando i Diavoli adoprano le machine de' prodigi, fanno cose lontane dall'ordine di natura. E Giamblico de myst. Aegypt. cap. 1 afferma, che sono imitatori delli Dei, perchè cercano operare cose maravigliose. E Virgilio cantò della Magica potenza, Eclog. 8, *Carmina vel coelo possunt deducere Lunam*: Il che è falso, imperochè saria un turbare l'ordine della natura, come ne anche possono dar vita a' Morti, che chiaramente Aristotele scrisse, cap. de oppositis, *A privatione ad habitum non datur regressus*; onde a ragione il Poeta va dilleggiando il Mago Ismeno, quando dice: (*Però in cantina*) *sippia stà supli*, cioè Ismeno potrebbe risuscitare un'ubriaco oppresso dalla fumosità del vino.«<sup>41</sup>

Von dieser Art sind fast alle Anmerkungen Negri's; dabei muß er sich gar nicht unbedingt auf eine komische Stelle seines Texts beziehen, sondern kann auch eine nicht weiter auffällige Stelle seiner Übertragung kommentieren, wobei die Komik dann allein in der parodistischen (weil hier völlig irrelevanten, bzw. fehlgeleiteten) Gelehrtheit der Anmerkungen zu suchen ist.<sup>42</sup>

Jedoch benutzt Negri den Anmerkungsteil seines Werks auch dazu, dort relativ gut versteckte autoreflexive Bemerkungen über die Konzeption seiner Tasso-Version zu machen;<sup>43</sup> diese Bemerkungen (es sind im gedruckten Teil des Werks, also bis zum 13. Gesang, nur zwei Stellen) sind von allergrößter Wichtigkeit für die Einstufung als Travestie, bezugen sie doch die absichtliche Komisierung der Vorlage. Hier diese beiden autoreflexiven Äußerungen Negri's:

»Sappia il Lettore, che uno de' fini di questo nostro Poeta è il ridicolo, per cui più volte si piglia licenza di addurre ridicolose parole, detti, similitudini, e cose simili, tolte dal volgo Bolognese, ò composte dall'ingegno suo.«<sup>44</sup>

[Anlässlich eines komischen Vergleichs im Text der Bearbeitung:] »Non disgusti l'udire, Clorinda essere assomigliata ad una Vacca, perchè il Poeta v' sovente scherzando col ridicolo.«<sup>45</sup>

<sup>41</sup> Aus den Anmerkungen zum 2. Gesang; hier S. 35.

<sup>42</sup> Daß die Anmerkungen parodistisch sind, stellt für die Gesamtklassifikation von Negri's Werk als Travestie kein Problem dar; ähnliche parodistische Anmerkungen finden sich auch in Travestien anderer Zeiten und Völker, so z. B. in John Pooles *Hamlet Travestie* (1810) und anderen englischen Shakespeare-Travestien des 19. Jahrhunderts.

<sup>43</sup> Ein Vorwort, in welchem man normalerweise derartige Äußerungen des Autors suchen würde, fehlt genauso wie das Titelblatt; ob Negri ein Vorwort geplant hatte (welches dann durch die Druckunterbrechung verloren ging) oder nicht, ist unbekannt.

<sup>44</sup> Aus den Anmerkungen zum 2. Gesang (S. 36). — Hier sagt Negri übrigens selbst, was wir schon oben feststellten, daß nämlich die Komik keineswegs immer nur aus dem Dialekt erwächst, sondern von ihm selbst noch hinzugefügt wird.

<sup>45</sup> Aus den Anmerkungen zum 3. Gesang (S. 51).

Spätestens hier sollte der letzte Zweifel ausgeräumt sein, ob es sich bei Negris *Tradottione della Gierusalemme liberata del Tasso in lingua bolognese popolare* tatsächlich um eine Travestie handelt.

Das nun folgende letzte Beispiel für die Art der Komik in Negris Tasso-Version wurde deshalb ausgewählt, weil sich eine ganz ähnliche Formulierung auch bei Lalli findet; ohne nun an dieser Stelle einen direkten Einfluß zu vermuten, zeigt sich doch hier sehr deutlich die Vergleichbarkeit der Stilmittel der beiden Travestien.

Es handelt sich in beiden Fällen um eine Situation, in der jemand durch eine Mitteilung oder durch die Umstände plötzlich sehr überrascht wird; sowohl Negri als auch Lalli bedienen sich zur Charakterisierung der Reaktion der jeweiligen Person der volkstümlichen Umschreibung »wie von der Tarantel gebissen«, welche in beiden Fällen in komischem Kontrast zur ernstesten Lage steht. Zum Vergleich geben wir hier erst Tasso und Negri, dann Vergil und Lalli:

TASSO: »Rischiarar parve il tenebroso aspetto, / Qual le nubi un balen, che passi, e volc; / E da i risposi sollevò dal letto / L'inferma de le membra, e tarda mole«<sup>46</sup>

NEGRI: »S'alliegra, e rimburdiss, e à l'impruvis, / Qsi fatta nova i porta piaser grand. / L'hà la tarantla, ch'al n'ic mai avis / D'uderla; e al miei, ch'al pò s'vien adrizzand«<sup>47</sup>.

VERGIL: »extemplo Aeneae solvontur frigore membra«<sup>48</sup>

LALLI: »Enea, quantunque bravo, anch'ei tremante, / Morso da la tarantola parca«<sup>49</sup>.

Nun zur Funktion von Negris Werk, nachdem wir uns bisher nur mit dessen Verfahren bzw. Klassifizierung als Travestie beschäftigt haben. Wir haben bei der Besprechung der parodistischen Anmerkungen Negris schon feststellen können, daß diese in unzweideutiger Weise gegen den übertriebenen Gelehrsamkeitskult der Humanisten gerichtet waren, was sich durch Negris Berufung auf die Vorbilder Folengo, Caporali und Bracciolini insofern bestätigt findet, als deren

<sup>46</sup> *La Gerusalemme liberata*, 80. Oktave des 12. Gesanges.

<sup>47</sup> Aus der 80. Oktave des 12. Gesanges (S. 216). — Negri bietet wie üblich auch einen Kommentar zu dieser Stelle: »La Tarantola è specie di un Ragno, che trovasi nel Regno di Napoli, così detto da Tarento Città antichissima, e nobilissima, Patria d'Archita Filosofo, & hora ornata di titolo di Principato. Se questo Ragno punge alcuno, questo diventa smemorato, stolido, e quasi inutil pondo; ma udendo il suono di armonioso strumento, subito si risente, e salta tanto, che guarisce; forse perché il veleno sparso per tutto il corpo si consuma per lo moto; come dice il Cardano, lib. 9 de subtilit. Dunque Tancredi alla dolce armonia delle amiche parole, le quali l'avvisano, che ivi era il corpo dell'amata Clorinda, svegliossi dal suo letargo, e si mosse frettolosamente, non trovando quiete, per vedere il caro oggetto; à quella guisa, che si risente al suono de gli stromenti il ferito dalla Tarantola.« (S. 222; diese ernste Erläuterung für die familiarisierende Umschreibung ist eindeutig ironisch gemeint).

<sup>48</sup> Vers 92 des ersten Buches der *Aeneis*.

<sup>49</sup> Lalli, Textausgabe S. 259.

burlesken Dichtungen ohne Ausnahme diese antitraditionalistische, letzten Endes im Rahmen der »Querelle« zu sehende, Funktion zu eigen ist.

In diesen Zusammenhang gehört das 1622 (also sechs Jahre vor dem Teildruck von Negris Travestie) erschienene Traktat *Discorso per fuggir l'ozio estivo, dove si prova che la favella Bolognese precede la Toscana così in prosa come in rima*<sup>50</sup>, welches unverkennbar innerhalb der »Questione della lingua« Stellung gegen die Dominanz des Toskanischen bezog. Der Kampf des Dialekts gegen das Toskanische war zu dieser Zeit immer auch ein Kampf gegen die Autorität der Humanisten, denn diese (allen voran Pietro Bembo) hatten schon zu Beginn des 16. Jahrhunderts das Toskanische als legitimen Nachfolger des Griechischen und Lateinischen empfohlen. Speziell bei Negri kommt zu dieser Grundhaltung noch eine intensive Beschäftigung mit der Bologneser Lokalgeschichte hinzu (er verfaßte ein monumentales Werk in 14 Bänden, *Gli Annali di Bologna*, welches allerdings ungedruckt blieb),<sup>51</sup> weshalb er wohl auch aus einem gewissen Lokalpatriotismus sein Werk im Bologneser Dialekt verfaßte: seine Liebe zum Bolognesischen konnte sich also hier mit der Gegnerschaft zum »Umanesimo volgare« insofern ergänzen, als mit seiner Tasso-Travestie gleichzeitig eines der wichtigsten Werke in toskanischer Sprache komisiert und die Literaturfähigkeit des Bolognesischen bewiesen werden konnte.

### III. Zur Wahrscheinlichkeit der Rezeption Negris durch Lalli

Während Lalli in der Vorrede zur *Eneide travestita* sowie auch in allen seinen anderen Schriften niemals direkt auf Negri verweist, gibt es doch einen deutlichen Fingerzeig auf eine Rezeption Negris durch Lalli. Aus der besten verfügbaren Quelle zur Biographie Lallis, der von seinem Sohn herausgegebenen *Vita* aus dem Jahre 1638, erfahren wir folgendes über die Entstehungsumstände der *Eneide travestita*:

Si diede per diletto proprio negli ultimi anni di sua vita à tradurre in ottava, e Berniesca Rima l'Eneide, Poema gravissimo di Virgilio; e l'occasione fù, che essendo un giorno il Poeta stanco dal grave componimento del Tito<sup>52</sup>, tracorsero per ischerzo, e senza animo determinato di proseguire, à trasformare dall'Eneide Latina alcune Ottave giocose in volgare per suo diporto, e sollevamento; il che riuscitogli con felicità, & currenti calamo, conforme al solito di lui, dopo un privato applauso di riso con se stesso, di subito le trasmise al P. Don Gio. Carlo Alessi Barnabita eruditissimo, parente, compatriota, &

<sup>50</sup> Der Verfasser, Adriano Banchieri, verbarg sich unter dem Pseudonym »Camillo Scaligero della Fratta« (hierzu Bonora, a. a. O., S. 270).

<sup>51</sup> Zu diesem speziellen biographischen Hintergrund am ausführlichsten Giovanni Fantuzzi, *Notizie degli Scrittori Bolognesi* (Bologna, 1788), Tomo sesto, S. 154.

<sup>52</sup> Vollständiger Titel *Tito Vespasiano, o vero La Gerusalemme desolata* (1620); ein ernsthaftes Epos Lallis in der Tasso-Nachfolge.

anima, per così dire, del Lalli, il quale, considerata, e commendata la finezza del componimento con altri letterati di prima classe suoi amici, repentinamente l'inviò all'Eminentissimo Sig. Card. Spada in quel tempo Legato in Bologna, Signore di quell'isquisita eruditione, giuditio, e valore, che al mondo è noto; Sua Eminenza si compiacque di quel delicato saggio; e lodando, che il Poeta proseguisse, e perfettionasse l'impresa, non à questo fine intrapresa da lui, giudicandosi inhabile nell'età sua sì grave, e stanco da molte fatiche, e studij; Volle il medesimo Cardinale con magnanimità stimolarlo, & animarlo, regalandolo d'un bellissimo, & artificiosissimo Calamaio, d'una Corona di Lauro, e di un Ritratto di Sua Eminenza [...]. All'ora il Poeta gratissimo, e generosissimo, rinvigorito, & obligato da sì pregiati doni, co' quali spontaneamente questo gran Porporato l'havea sospinto à ridurre à compimento la principiata traduttione, con tanta applicatione, e naturalezza vi s'impiegò, che maravigliosamente nello spatio non più di sette mesi ridusse la giocosa traslatione di tutti i dodici libri dell'Eneide alla totale perfettione<sup>53</sup>.

Was in dieser Darstellung als unscheinbares Detail auftaucht, daß nämlich Lallis Freund Alessi das noch unvollendete Manuskript von Lallis *Eneide* dem Kardinal Spada in Bologna zur Begutachtung sandte, stellt in Wirklichkeit einen für die Travestiegeschichte bedeutsamen und von der Forschung bisher übersehenen Fingerzeig dar: es handelt sich nämlich um den selben Spada, welchem schon Giovanfrancesco Negri seine Tasso-Bearbeitung gewidmet hatte.

Zu dem Zeitpunkt, als Alessi die Proben von Lallis *Eneide* dem Urteil Spadas unterwarf, lag der Teildruck von Negris Werk schon einige Jahre zurück; so ist es denkbar, daß Alessi überhaupt erst auf den Kardinal Spada als Beurteilungsinstanz verfiel, weil er wußte, daß Negris *Tradottione della Gierusalemme liberata del Tasso in lingua bolognese popolare* diesem zugeeignet worden war und, daß Lalli mit seiner *Eneide* ein ganz ähnliches Unterfangen begonnen hatte wie Negri. In jedem Fall wird der Kardinal, welcher Lalli ja zur Weiterführung der begonnenen Travestie ermunterte, es nicht versäumt haben, diesen mit Negris Werk bekannt zu machen (falls es dies bis dahin noch nicht gewesen sein sollte); denn auch Spada konnte die Ähnlichkeit zwischen Negris Tasso-Travestie und der von Lalli versuchsweise begonnenen Vergil-Travestie nicht entgehen. Somit können wir festhalten, daß Lalli mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit während der Arbeit an seiner *Eneide travestita* das Vorbild von Negris *Tradottione della Gierusalemme liberata* vor Augen hatte; ob ihn dieses Werk womöglich sogar erst auf die Idee zu seiner Travestie gebracht hat, müssen wir freilich offen lassen.

Der spezifische Charakter von Lallis Travestie-Verfahren, welches sich durch einen unverkennbar volkstümlichen Ton auszeichnet, erinnert durchaus an den Stil von Negris Tasso-Travestie, was umso bemerkenswerter ist, als Lalli in der Hochsprache schreibt und nicht wie Negri im Dialekt. In der Tat findet sich dann in der 3. und 4. Oktave von Lallis Werk eine Bestätigung für die Annahme, Lalli

<sup>53</sup> »Vita«, S. 197 ff.

sei Negris *Tradottione della Gierusalemme liberata del Tasso in lingua bolognese popolare* bekannt gewesen; Lalli widmet dort seine Travesie ausgerechnet dem Kardinal Spada:

Tu, sacro eroe, che 'l crin regale hai cinto, / Nel fior de gli anni, in un d'ostro<sup>54</sup>, e d'alloro; / E de gli Avi lo scudo ergi dipinto / D'invitte SPADE, e di bei GIGLI d'oro, / Se da le cure, onde sei sempre avvinto, / Prender lice talor tregua, e ristoro, / Le più gravi di lor deponi intanto, / E mentre a te il consacro, odi il mio canto. // Ben' egli a te si dee.<sup>55</sup> Tu già posasti / In Pindo pria, che in Vaticano il piede; / E Febo dei licor purgati, e casti / L'imperio suo con larga man ti diede. / Poscia a gloria più vera i vanni alzasti, / In pro dell'alta inespugnabil Sede: / Onde in premio t'ornò, con regia mano, / De la porpora sacra il Grande Urbano.<sup>56</sup>

Auch Negri hatte dem Kardinal in zwei Oktaven in recht ähnlicher Weise gehuldigt:

Vù nobil Cavalier, ch'tgni pr Insegna / Tre SPAD nud in t'al sanguign color; / Vù, ch'la Madr d'i Studij havì in cunsegna / Dal nostr Ottav Urban Padr, e Pastor; / D'gratia fa sta mia fadiga degna / D'haver Vu pr Pattron, e Dffnsor, / Azzò chì in t'al dir mal, la lengua i scad, / Habbia pora dal tai d'l vostr SPAD.<sup>57</sup>

Diese übereinstimmende Zueignung der beiden Travestien an den Bologneser Kardinal Spada stellt ein weiteres Indiz dafür dar, daß tatsächlich ein Einfluß Negris auf Lalli vorliegt.

#### IV. Zur Bedeutung der Dialekte für die spätere Geschichte der Travestie in Italien

Eine Besonderheit der italienischen Travestiegeschichte ist es, daß hier nicht wie in anderen europäischen Nationalliteraturen ein bestimmter Travestie-Autor eine Vorbildrolle spielte und Nachahmungen inspirierte. Ganz anders die Situation in Frankreich, England und Deutschland: Dort lösten die Travestien von Paul Scarron (*Le Virgile travesty en vers burlesques*, 1648-52), Charles Cotton (*Scarronides, or Virgil Travestie*, 1664-65) und Aloys Blumauer (*Virgils Aeneis travestirt*, 1782-88) jeweils regelrechte Modewellen aus.

Obwohl Lalli die Bezeichnung »Travestie« erstmals im Sinne eines literarischen Verfahrens verwandte und seitdem der Literaturgeschichte als »Stammvater« der Travestie gilt, rief er in seinem Heimatland keinerlei Nachahmungen hervor;

<sup>54</sup> Gemeint ist der Kardinals-Purpur.

<sup>55</sup> Dies bezieht sich eindeutig auf die Ermutigung zur Fortführung der *Eneide travestita*, welche Lalli von Spada empfing.

<sup>56</sup> a. a. O. (Textausgabe S. 257).

<sup>57</sup> Negri, Oktave 4 des ersten Gesanges, S. 2.

allerdings gab er das Vorbild für die französische Travestie Scarrons ab<sup>58</sup> und konnte auf diesem Umweg auf die europäische Literatur einwirken. Sowohl das Verfahren als auch die Bezeichnung der Travestie fanden in Italien in der Zeit nach Lalli eine Fortsetzung vor allem in den Übertragungen in einen der zahlreichen italienischen Dialekte: darin eine Bestätigung der Bedeutung Giovanfrancesco Negris für die italienische Travestiegeschichte zu sehen, ist naheliegend. Letzten Endes setzte sich diese Dialekt-Tradition bis zum Ende des 19. Jahrhunderts ungebrochen fort; erst dann zeichnet sich durch den Vollzug der politischen Einheit Italiens und die damit einhergehende sprachliche Vereinheitlichung ein allmähliches Nachlassen der Dialekt-Versionen ab.

Wie schon im Cinquecento, so dienten auch viele dieser späteren Dialekt-Versionen hochsprachlicher Werke dem ausdrücklichen Zweck, die Literaturfähigkeit bzw. sprachliche Schönheit und Eigenheit ihres jeweiligen Dialekts zu demonstrieren. Die Komisierung der Vorlage, wenngleich sie sich mit der Übertragung in nicht nur die Sprache, sondern auch die Denkart des Volkes meistens von selbst ergab, war dabei nur selten primäres Ziel der Autoren; man muß sich also davor hüten, vorschnell alle derartigen Dialekt-Versionen als Travestien klassifizieren zu wollen. So muß zu der unwillkürlichen, »naiven« und in gewissem Maße unvermeidbaren Komik einer Dialektbearbeitung notwendig auch eine durchgängige, vom Dialekt als solchen unabhängige Hinzufügung absichtlich die Vorlage komisierender Elemente treten, damit wirklich von einer Travestie gesprochen werden kann.

Im folgenden soll als Beispiel aus der großen Fülle italienischer Dialekt-Bearbeitungen ein Werk aus dem 18. Jahrhundert vorgestellt werden; gezeigt werden soll damit vor allem, daß Negri *Tradottione della Gierusalemme liberata del Tasso in lingua bolognese popolare* kein isolierter Einzelfall innerhalb der italienischen Literatur ist. Dieselbe Vorlage wie Negri, aber einen anderen Dialekt zur Verarbeitung derselben, wählte 1772<sup>59</sup> Domenico Balestrieri für *La Gerusalemme liberata travestita in lingua milanese*.

In seiner Vorrede »A chi vorrà leggere« macht er wichtige Bemerkungen zu der von ihm verfolgten Absicht; sein Ziel sei gewesen, seinem heimatlichen Dialekt literarische Würde zu verleihen:

Fatto sta che per non lasciare il linguaggio Milanese al di sotto di tanti altri d'Italia, ne' quali vedesi trasportato questo mirabil poema con sì nobil gara, e pressocchè universale, anch'io sono entrato nel mazzo<sup>60</sup>.

<sup>58</sup> Der wahrscheinliche Einfluß Lallis auf Scarron läßt sich sowohl biographisch (Rom-Reise Scarrons) als auch mittels Textvergleich zwischen den Travestien der beiden Autoren nachweisen.

<sup>59</sup> Dies die uns vorliegende Erstausgabe; entstanden war das Werk schon zwischen 1743 und 1758.



Noch deutlicher macht Balestrieri dieses Ziel in dem auf die Vorrede folgenden Sonett:

Patrio Idioma, che col latte appresi, / Che sei, che fosti sempre a me sì caro, / Onde vegliando i miglior anni ho spesi / Dietro a' tuoi vezzi, che il mio stile ornaro; / Se dolce obbietto a' miei pensier ti rese, / Perchè far non poss'io te illustre, e chiaro, / E nova luce a' pregi tuoi palesi / Recando andar quasi del Tasso al paro?<sup>61</sup>

Die Bezeichnung »Travestie« im Titel des Werks geht dabei zweifellos auf den Autor selbst zurück, denn dieser spricht in seinem Widmungsgedicht mit folgenden Worten von seiner Tasso-Bearbeitung: »par spass hoo travestii in Milanes quaj pocch ottav del Tass«.<sup>62</sup>

Auf die erste autoreflexive Stelle, an der Balestrieri seine Tasso-Bearbeitung als komisierend bezeichnet, stoßen wir schon in der 2. Oktave des 1. Gesanges, wo es heißt:

Tiremm Goffred in scenna, anzi in burletta / Vestii alla casarenga, e col tali; / L'ha mò faa tanc figur, che'l po scusamm / Se 'l farà adess anch quella de Baltramm.<sup>63</sup>

Wie fast eineinhalb Jahrhunderte zuvor Giovanfrancesco Negri, so erklärt auch Balestrieri in einem Anmerkungsstück nach jedem Gesang darin befindliche schwierige Dialektausdrücke, besondere zeitgenössische Anspielungen, u. ä. m..<sup>64</sup>

Zu der angeführten autoreflexiven Stelle in der 2. Oktave finden wir so folgende Anmerkung:

Il *Beltrame* posto sul fine dinota a un di presso fra i Milanesi quel carattere, che si attribuisce in Comedia al *Pantalone* tra i Veneziani, rappresentando un nostro buon Cittadino schietto, cordiale, e galantuomo con un abito indosso piuttosto dimesso, e casalingo, in data del secento, e che tiene in bilancia una lunga spada appesa ad un armacollo nominato *Tali*.

Mit der komischen Figur des »Beltrame«<sup>65</sup> hatte Balestrieri Tassos Heroen Goffredo verglichen: durch diese Erläuterung macht er seine Komisierungsabsicht dem Leser noch deutlicher.

<sup>60</sup> Aus dem Vorwort (noch ohne Paginierung).

<sup>61</sup> Aus dem so betitelten »Sonetto« (ohne Paginierung).

<sup>62</sup> Aus dem Widmungsgedicht, titulierte »Eccellenza« (vor der Seitenzählung).

<sup>63</sup> a. a. O. (S. 2).

<sup>64</sup> Allerdings verzichtet Balestrieri auf parodistische Anmerkungen, wie sie für Negri typisch waren; seine eigenen Kommentare sind ausschließlich ernsthaft-erläuternder Art.

<sup>65</sup> Die Figur des »Beltrame« war eine Erfindung des Schauspielers und Autors Nicolò Barbieri, bedeutende Persönlichkeit der italienische Commedia dell'Arte zu Beginn des 17. Jahrhunderts. (Für diesen Hinweis danke ich Herrn Prof. Dr. Volker Kapp.).

In den Schlußworten Balestrieris zum zweiten Teil seiner Tasso-Version<sup>66</sup> treffen wir einen alten Bekannten in Gestalt des volkstümlichen Saiteninstruments »Colascione« wieder, welches wir als Symbol für den niedrig-komischen Stil schon in der Travestie Negris kennengelernt hatten. Auch Balestrieri gebraucht »Colascione« in diesem Sinne, wenn er es als Synonym für seine von ihm selbst so genannte »maniera scherzevole« versteht.<sup>67</sup>

Im Vorspann zum dritten Teil seiner Travestie charakterisiert Balestrieri seine Tasso-Version wiederum als komische Dichtung, ja spricht sogar selbst von »Travestie«:

Dopo avè faa la traduzion del Tass/Pienna de scherz, da Gioven, con piassè, / Stand foera tra i delizi, e in mezz ai spass, / Come'l se pò da st'Opera vedè« — »un'Opera scherzevolmente travestita« — »le maniere facete di questa traduzione« — »com'hoo pensaa quaj barzelletta / Par travesti Goffred<sup>68</sup>.

Bei der Stilanalyse der Bearbeitung findet sich diese Selbsteinschätzung Balestrieris voll und ganz bestätigt.

Eine Familiarisierung Goffredos konstatieren wir so etwa in folgender Szene, wo der Heros bei Tasso noch »chrwürdigen Antlitzes« geschildert wird, bei Balestrieri sich derselbe hingegen »die Nase putzt«:

TASSO: »Qui il pio Goffredo incominciò tra loro / Augusto in volto, ed in sermon sonoro.«

BALESTRIERI: »E 'l bon Goffred comè on Predicator<sup>69</sup> / Nettand el nas el comenzè tra lor.«<sup>70</sup>

Nach der Rede Goffredos dann die Familiarisierung seiner Zuhörer, des versammelten christlichen Heeres; laut Tasso folgt »kurzes Flüstern«, Balestrieri meint respektlos, dies sei »wie hier (in Mailand) wenn die Frauen in der Kirche flüstern«:

TASSO: »Disse: e ai detti seguì breve bisbiglio«

BALESTRIERI: »Chì'l tassè, e se senti certi piss piss / Giust comè quij, che faan i donn in Gesa«<sup>71</sup>.

An einer anderen Stelle ist von Tancredi die Rede, welcher bei Tasso vom Kampf ermüdet eine kühle Quelle sucht (und findet), um seinen Durst zu stillen;

<sup>66</sup> Balestrieris Werk erschien in vier Teilen.

<sup>67</sup> S. 385 des 2. Teils.

<sup>68</sup> Zitate dieses Absatzes: Dritter Teil, S. 5, S. 16 und S. 17.

<sup>69</sup> Dies eine Komisierung der Tatsache, daß er hier zu einer Rede ansetzt.

<sup>70</sup> Erster Teil, S. 14f. (beide Stellen); Vorlage und Bearbeitung sind bei Balestrieri — wie zuvor schon bei Negri — jeweils einander gegenüber gestellt.

<sup>71</sup> Erster Teil, S. 20f.

dies tut er zwar auch bei Balestrieri, doch dieser fügt entschuldigend hinzu, Wasser trinke der Held nur, wenn es keinen Wein gebe: »on poo d'acqua bonna, / Bonna m'intendi quand no gh'è del vin«<sup>72</sup>.

Unmittelbar darauf erblickt Tancredi Clorinda, die schöne Heidin, und verliebt sich in sie; was bei Tasso in gleichermaßen edler wie schlichter Diktion geschildert wird (»Egli mirolla, ed ammirò la bella«), wird bei Balestrieri mittels des ordinären Worts »muso« (»Fresse«, bzw. Bezeichnung für das Gesicht eines Tieres) kräftig entstellt: »E vedè quell bell muso, e innamorass«<sup>73</sup>. Ähnliche komisierende Elemente finden sich mit schöner Regelmäßigkeit in nahezu jeder Strophe; im übrigen bleibt natürlich auch ohne explizite Elemente der Komik der etwas humorvolle, da volkstümlich-naive Ton der Dialekt-Übertragung ständige Grundkonstante.

Domenico Balestrieris *Gerusalemme liberata travestita in lingua milanese* stellt einen weiteren Beleg für die zentrale Bedeutung der Dialekte für die Geschichte der Travestie in Italien dar: nicht nur wurde die einzige belegbare Travestie vor Lalli, die *Tradottione delle Gierusalemme liberata del Tasso in lingua bolognese popolare* von Giovanfrancesco Negri, im Dialekt verfaßt, auch die Tradition der Travestie in Italien nach Lalli wurde zu einem großen Teil von den regionalen Dialekten getragen.

---

<sup>72</sup> Ebenda, S. 30 f.

<sup>73</sup> Ebenda, S. 32 f.