



Università degli studi di Napoli
"L'ORIENTALE"

HARBA LORI FA!

**Percorsi
di
letteratura fiamminga e olandese**

**Napoli
2012**

Il volume è stato reso possibile grazie al sostegno di

Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"

Dipartimento di Scienze Documentarie, Linguistico-Filologiche e Geografiche
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA "LA SAPIENZA"

NEDERLANDS LETTERENFONDS

AMBASCIATA DEI PAESI BASSI.

*Le illustrazioni alle pagine 656-657 sono per gentile concessione di Troubleyn / Jan Fabre
Le illustrazioni alle pagine 23, 364, 454 sono per gentile concessione dello Stichting Ons Erfdeel.
L'illustrazione alla pagina 573 è per gentile concessione di Apeiron Editori.*

INDICE

Introduzione	
Lo stato dell'arte	9
1150-1550	
Lo splendore delle Fiandre e del Brabante	25
1. Fulvio Ferrari, Heinric van Veldeken. <i>Sente Servas</i> tra epica e agiografia	35
2. Letizia Vezzosi, Reynaert e il suo mondo. Sulle tracce della volpe	53
3. Luisa Ferrini, La scelta di Beatrice. Tra amore sacro e amor profano	69
4. Sabrina Corbellini, Jacob van Maerlant, Jan van Boendale, Dirc Potter. La letteratura didattica nel tardo Medioevo	81
5. Fulvio Ferrari, <i>Gli abele spelen</i> . La cultura cavalleresca sulla scena	99
6. Lucia Basso, Anna Bijns. Le camere di retorica e la Riforma protestante	113
1550-1800	
L'età della Repubblica delle Province Unite	131
<i>Una nuova patria per le Muse</i>	
7. Ricardo De Mambro Santos, La morale dei segni. Il pensiero neostoico nella cultura letteraria e figurativa tra Cinque e Seicento	145
8. Marco Prandoni, Il Parnaso dei Paesi Bassi. La poesia rinascimentale 'moderna'	163
9. Francesca Terrenato, Vasari e Machiavelli. Pittori e principi italiani nella Repubblica	181
10. Franco Paris, Gerbrand Adriaenszoon Bredero. Dalla pattumiera allo scrigno	199
<i>Fermenti e pulsioni</i>	
11. Francesca Terrenato, Jacob Cats. La scuola delle mogli	217

12. Marco Prandoni, P.C. Hooft, G.A. Bredero, Joost van den Vondel. Amsterdam a teatro 237
13. Matteo Trombin, Nel nome di Cartesio. Traduttori ed editori, lingua e ideologia 261
14. Leen Spruit, Vondel difensore del cattolicesimo. Fede e ragione nei poemi didascalici 275
15. Lia van Gemert, Il laboratorio. Il romanzo in neerlandese tra Sei e Settecento 291

Educare alla felicità

16. Anna de Haas, Teatro tra 1670 e 1770. Religione, patria e politica 309
17. Marleen de Vries, Il secolo delle donne. Scrittrici dell'Illuminismo 325
18. Jeannette E. Koch, Elisabeth Wolff & Agatha Deken, Sara Burgerhart. Fede Fortuna Felicità 343

1800-1900

Letterature nazionali tra Romanticismo e Naturalismo 363

19. Martien J.C. de Jong, Willem Bilderdijk. Classicismo preromantico e romanticismo reazionario 373
20. Roberto Dagnino, Hildebrand e Conscience. Romanticismo fiammingo, realismo olandese 387
21. Roberto Dagnino, La rivista «De Gids». La letteratura olandese allo specchio 403
22. Jaap Grave, Multatuli, Max Havelaar, ovvero le aste del caffè della Società di Commercio Olandese. «Sì, voglio essere letto!» 421
23. Ton Anbeek, Il naturalismo nei Paesi Bassi. Nervi deboli e pugni di ferro 439

1900-2010

Lacerazioni, sperimentalismi, globalizzazione 453

Nell'officina della poesia

24. Giorgio Faggin, Gezelle, Van Ostaijen, Elsschot, Gilliams. Lirici fiamminghi 463

25. Jean Robaey, Karel van de Woestijne, poeta del simbolismo 481
26. Herman van der Heide, La poesia del secondo dopoguerra. Castelli di carte 499
27. Franco Paris, Poeti contemporanei. Voci, colori, suoni 527

L'incubo della Seconda Guerra mondiale

28. Gerrit van Oord, Etty Hillesum (Middelburg 1914 – Auschwitz 1943). Spiritualità e scrittura nei diari e nelle lettere 559
29. Marika Di Canio, Gerard Reve. Dal disagio postbellico al cattolicesimo eterodosso 575
30. Ton Anbeek, W.F. Hermans. Un nichilismo creativo 591
31. Sven Vitse, Hugo Claus, Lo stupore. La prosa fiamminga negli anni Sessanta 605

Sinestesia

32. Emiliano Biagio Manzillo, Hugo Claus, letteratura e cinema. L'arte multimediale tra mercato e innovazione 621
33. Veronica Di Matteo & Franco Paris, Jan Fabre. 'Guerriero della Bellezza' 639
34. Franco Paris, Johan Huizinga, Hella Haasse e la saggistica letteraria. Dove la Storia si fa storia 659

Vecchi e nuovi mondi

35. Marco Prandoni, La letteratura marocchino-olandese. Nuove scritture della migrazione 677
36. Jeannette E. Koch, L'esperienza coloniale nella letteratura olandese. Osservazioni, impressioni, memorie 697

Bibliografia 719

Profili dei collaboratori 767

Indice dei nomi 773



- | | | | |
|---|--|---|---------------------|
|  | Area linguistica nederlandese |  | Capitale |
|  | Area linguistica francese in Belgio |  | Capoluogo |
|  | Regione bilingue (francese-nederlandese) |  | Frontiera statale |
|  | Area di lingua tedesca in Belgio |  | Confine provinciale |
|  | Lingue parlate: nederlandese e frisone | | |

MARCO PRANDONI

G.A. BREDERO, P.C. HOOFT, JOOST VAN DEN VONDEL
AMSTERDAM A TEATRO

Una comunità a teatro

Un ragazzo, Reinier, entra in scena nel terzo atto della commedia *Moortje* (*La mora*) di G.A. Bredero¹, e inizia a raccontare:

Nu gist're middach soo wy gingen op den Dam,
Daar d'een en d'ander lanst vast by de borsten quam:
So maackte wy een ringh ghelijck de Poortegysen,
Den een die begon dit, en d'ander dat te prijsen:
Wat seyde Licht-hart, 'tis hier lange noech estaan,
Goemannen wat raat, waar selle wy toch gaan?
Komt gae wy op de Hal en sien de geesten speelen.
Maar packe-bier die sey ick mach geen schempen veelen,
'k Ben liever inde kroech by een excellente Trijn;
Ick mach so langh oock by gheen Redenrijckers zyn:
Want dit volckje wil steets met alle Menschen gecken,
En sy kunnen als d'Aap haar afterst niet bedecken;
Sy segghen op haar les, so stemmich en so stijf,
Al waar gevoert, gevult, met klaphout al haar lijf!
Warent de Enghelsche, of andere uytlandtsche
Die men hoort singhen, en so lustich sien dantse
Dat sy suysebollen, en draeyen als een tol:
Sy spreekent uyt haar geest, dees leent uyt een rol (vss. 1444-1461).

Beh, ieri pomeriggio siamo stati al Dam,
e i compari arrivavano uno dopo l'altro,
così abbiám fatto un cerchio come i Portoghesi.
E chi si mette a lodare una cosa, chi un'altra:
'Senti, buontempone, non siamo stati in piedi abbastanza?
Ragazzi, che dite, dove potremmo andare?'
'Dai, andiamo a vedere gli attori recitare!'
'Ma no, beone – dice l'altro – i loro lazzi non mi vanno,
preferisco la locanda di una magnifica Trijn'.
'Anch'io dopo un po' mi stufo dai *rederijkers*:
perché quelli prendono in giro tutti,

¹ G.A. BREDERO, *Moortje, Spaanschen Brabander*, E.K. GROOTES (a cura di), Amsterdam, Bert Bakker, 2002.

e ti mostrano pure il didietro.
 E poi recitano a memoria, rigidi e impettiti,
 neanche fossero impagliati, colla stoppa in corpo!
 Ah, magari fossero gli inglesi, o altri stranieri,
 che li senti cantare, e ballare con piacere,
 che ti fan girar la testa, quando ruotano come trottole.
 Parlano liberamente, imparando un ruolo'.

Gli amici si riuniscono a cerchio per discutere su come passare la serata. Reinier commenta: come i Portoghesi. Il riferimento agli ebrei sefarditi in fuga dalla penisola iberica, perché accusati di criptogiudaismo, è in realtà anacronistico: al tempo in cui le vicende di *Moortje* sono ambientate, intorno al 1575, non c'era traccia di ebrei portoghesi in città. Sì invece al momento della messinscena, nel 1615. In quegli stessi anni, il giurista Ugo Grozio sta facendo da consulente agli Stati d'Olanda sul trattamento da riservare alla popolazione ebraica: non equiparata agli altri cittadini (Grozio consiglia ad esempio di vietare i rapporti sessuali con cristiani), ma dotata di alcuni diritti civili ed economici, e che soprattutto può godere di quella tolleranza pragmatica che le consente di svolgere fiorenti attività commerciali². Non è che un inciso, ma già si nota come lo spazio teatrale offra uno spaccato della vita e della società di allora in una città, Amsterdam, che da qualche decennio sta vivendo un autentico *boom* demografico, a causa di fenomeni d'immigrazione di massa. Gli immigrati sono soprattutto abitanti calvinisti dei Paesi Bassi del sud, in fuga dalla *reconquista* spagnola o alla ricerca di nuove prospettive economiche, spesso impegnati in attività produttive e commerciali, ma anche povera gente dalle provincie interne e dalla Germania, lavoratori stagionali, viaggiatori e studenti, e poi ebrei (sefarditi e askhenaziti), appunto. Con sé portano *know-how* e ricchezze, saperi e culture, modi particolari di vestire e di parlare, ma anche instabilità sociale, fame, desiderio spesso frustrato d'integrazione e rivalsa.

I magistrati cittadini sono costretti a continui piani di ampliamento urbanistico, quattro nel Seicento: prima una seconda cinta di mura, poi la ristrutturazione dei canali interni del fiume Amstel, che nel corso del secolo assunse la caratteristica forma concentrica che ancor oggi i turisti ammirano.

² Il regolamento, di cui si erano occupati Grozio e A. Paauw, sebbene mai approvato, trovò sostanziale applicazione. La città di Amsterdam approvò invece un'ordinanza, unica nel suo genere, nel 1616: cfr. J. ISRAEL, *Gli ebrei d'Europa nell'età moderna, 1550-1750*, trad. G. ARGANESE, Bologna, Il Mulino, 1991. Per la storia della Repubblica: ID., *The Dutch Republic. Its Rise, Greatness, and Fall, 1477-1806*, Oxford, Clarendon Press, 1995. Su Amsterdam: M. CARASSO-KOK ET AL. (a cura di), *Geschiedenis van Amsterdam*, Nijmegen, SUN, 2004-2007.

Una ristrutturazione, in un primo tempo nelle mani dell'architetto-urbanista Hendrick de Keyser, che mira ad ampliare la città, con la creazione di nuove zone abitative, a rifunzionalizzare gli edifici religiosi con l'abbandono dei monasteri e la conversione delle chiese cattoliche all'uso riformato, e soprattutto a dotarla d'infrastrutture adeguate al suo fervore economico: del 1609 è la Borsa sulla piazza Dam, vicino al Municipio, alla Nieuwe Kerk, alla Pesa e all'attracco delle navi, nel porto interno. È qui che gravita dunque il potere della città: politico, economico-finanziario, religioso, gestito dalla chiesa pubblica, quella calvinista, che però non preclude la libertà di coscienza (se non di culto) alle altre confessioni³.

Reinier e i suoi amici discutono, scherzano, litigano. C'è chi vuole andare a teatro, al primo piano del mercato della carne, al Nes, dove si esibisce da qualche anno la camera di retorica *De Eglantier* ('La rosa canina'). Un altro gli ribatte: meglio una bella locandiera, perché quei *rederijkers* prendono in giro il pubblico, e poi sono noiosi e recitano, tutti rigidi, parti imparate a memoria. Sono ben altri gli attori che gli piacciono: attori stranieri. Intende le compagnie professionali inglesi che si esibiscono nei Paesi Bassi quanto meno a partire dagli anni in cui Leicester è inviato da Elisabetta I, intorno al 1585⁴. Il ragazzo parla però anche di «andere uytlandsche» («altri stranieri») e sembra proprio alludere alle compagnie italiane della Commedia dell'Arte che cantano, si esibiscono in piroette e acrobazie e recitano improvvisando, in base a ruoli⁵.

L'attacco alla Camera di Amsterdam, in cui pure *Moortje* viene messa in scena, non potrebbe essere più esplicito. Lo è ancor più nei versi che seguono, in cui si parla della continua litigiosità dei cameristi. L'*Eglantier* attraversa infatti una crisi profonda, che porterà nel 1617 alla scissione, quando Samuel Coster fonderà la *Eerste Nederduytsche Academie* ('Prima Accademia Neerlandese'), insieme a P.C. Hooft e Bredero. I vorticosi cambiamenti di

³ R. PO-CHIA HSIA- H. VAN NIEROP (a cura di), *Calvinism and Religious Toleration in the Dutch Golden Age*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002; B.J. KAPLAN, *Divided by Faith. Religious Conflict and the Practice of Toleration in Early Modern Europe*, Cambridge, Harvard University Press, 2007.

⁴ A.J. HOENSELAARS, 23 april 1586. *Engelse toneelspelers voeren in Utrecht de werken van Hercules op. Beroepsacteurs en rederijkers* in R.L. ERENSTEIN (a cura di), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden*, Amsterdam, AUP, 1996, pp. 142-147; E. GROOTES-M.A. SCHENKEVELD-VAN DER DUSSEN, *The Dutch Revolt and the Golden Age, 1560-1700* in TH. HERMANS (a cura di), *A Literary History of the Low Countries*, New York, Camden House, 2009, pp. 153-291, p. 192.

⁵ Anche se, al momento, non risulta attestata la presenza di comici dell'arte al nord dopo il 1604, per gli anni della Tregua. Cfr. R.L. ERENSTEIN, 1576. *Eerste commedia dell'arte voorstellingen in Antwerpen en Gent. Invloed en doorwerking van de commedia dell'arte tot 1800* in ID. (a cura di), *Een theatergeschiedenis*, cit., pp. 126-133. L'unico dipinto dell'interno dello Schouwburg, del 1653, presenta invece proprio una scena di Commedia dell'Arte.

Amsterdam fanno soffiare il vento di un rinnovamento delle arti, tra cui il teatro, non più differibile. È un vento che arriva dal sud, dalla Francia e soprattutto dall'Italia, dove tanti rampolli delle famiglie dei reggenti vanno a completare la propria educazione con il cosiddetto *Grand Tour*. Emblematica è la lettera in rima (*Rijmbrief*) che il giovane P.C. Hooft spedisce nel 1600 ai compagni dell'*Eglantier* dall'Italia, in cui racconta di una visione sul fiume Arno: una donna splendida, l'Italia, e una più cupa e bisognosa di cure, l'Olanda. Hooft si prepara al ritorno in patria, dove introdurrà il dramma pastorale musicale con *Granida* (1604)⁶, e la tragedia su modello classico. La fondazione della *Nederduytsche Academie* è il punto d'arrivo di questo processo, e sancisce la frattura tra i drammaturghi legati a un'idea di teatro più tradizionale e quelli che ambiscono a un rinnovamento dei repertori e all'emancipazione rispetto alle camere di retorica, che sostituiscono con un'istituzione moderna, intesa come guida, non solo estetica ma anche pedagogico-morale, per i ceti medi della città⁷.

I battibecchi degli amici sono riportati, certo con mimica efficace e uso sapiente dalla voce, da un personaggio che li narra. Molto teatro neerlandese del Seicento, come del resto molto teatro rinascimentale in Europa, vede una netta prevalenza della parola sull'azione. È tuttavia significativa la messinscena della discussione. Il teatro neerlandese del Secolo d'Oro si presenta infatti come un laboratorio di riflessione su temi e questioni scottanti, tanto economico-sociali, quanto politico-istituzionali, giuridici, filosofici, e ovviamente letterari e teatrali, in una società giovane e ricca di stimoli e contraddizioni, ancora alla ricerca di se stessa. Il teatro porta sulla scena una pluralità d'istanze spesso difficilmente conciliabili, strettamente connesse a una società pluralistica, non gerarchica, in cui ogni decisione dev'essere costruita su una base di consenso⁸.

I personaggi in scena non si limitano a riflettere dibattiti esistenti, ma contribuiscono a stimolare la riflessione in un pubblico, per lo più dei ceti medi – anche medio-bassi, quelli che possono permettersi il biglietto: il nerbo della Repubblica. Si tratta di un pubblico vasto e diversificato: uomini e

⁶ P.C. HOOFT, *Granida*, L. VAN GEMERT (a cura di), Amsterdam, AUP, 1998.

⁷ Rimane invece fedele alla vecchia camera Theodoor Rodenburgh, molto influenzato dal teatro inglese e spagnolo, meno sensibile agli ideali del classicismo di marca italiana. Sul teatro del Seicento, si vedano almeno M.B. SMITS-VELDT, *Het Nederlandse renaissance toneel*, Utrecht, HES, 1991 e i capitoli dedicati al teatro in K. PORTEMAN-M.B. SMITS-VELDT, *Een nieuw vaderland voor de Muzen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1560-1700*, Amsterdam, Bert Bakker, 2008.

⁸ W. FRIJHOFF-M. SPIES, *1650. Hard-won Unity*, trad. M. SCHOLZ-HEERSPINK, Assen, Van Gorcum, 2004 interpretano come elemento qualificante della Repubblica la 'cultura della discussione', a tutti i livelli.

donne di qualsiasi età, confessione e orientamento politico, eruditi e semianalfabeti⁹, artigiani, commercianti, banchieri, magistrati e privati cittadini, vecchi o nuovi. Nel 1618, il *Warenar* di Hooft si apre con un saluto ai presenti da parte del personaggio allegorico Generosità (Miltheyt), loro «Poortres» («concittadina», vs. 6):

Ghy Amsterdammer Burgers en ingheboren,
En die boven al hebt tot woonplaets verkoren
d'Edele Stadt, die deurboren gaet de wolcken met heur kroon¹⁰ (vss. 1-3).

Voi Cittadini di Amsterdam, nati qui
O che avete eletto a vostra sede
La Nobile Città, che trapassa le nubi con la sua corona¹¹.

Nel 1637 apre le porte il primo teatro stabile della Repubblica, l'*Amsterdamsche Schouwburg* dell'architetto Jacob van Campen, modellato sul Teatro Olimpico vicentino di Palladio e Scamozzi, sul Keizersgracht (figg. 1-2), dove aveva avuto sede la *Nederduytsche Academie*¹². L'accademia di Coster, presto arenatasi per motivi politici, si è fusa infatti nei primi anni Venti con la camera brabantina *Het Wit Lavendel* ('La lavanda bianca'), e nel 1632 anche con la Vecchia Camera. Nasce così l'*Amsterdamsche Kamer*, unica istituzione cittadina preposta ad attività teatrali di crescente professionismo, per cui urge uno spazio scenico adeguato. La fondazione del teatro è da leggere come parte di quell'offensiva di prestigio culturale dell'*élite* cittadina, che ha già portato alla creazione di un'istituzione parauniversitaria (l'*Athenaeum Illustre*, nel 1632¹³) e che culminerà nel monumentale Municipio di Van Campen in Piazza Dam, l'odierno Palazzo Reale.

Con l'apertura dello Schouwburg, il teatro abbraccerà idealmente l'intera comunità, riunita come per un grande rituale collettivo: un rituale civico.

⁹ Per quanto il livello di alfabetizzazione della Repubblica fosse più alto che ovunque in Europa.

¹⁰ P.C. HOOFT-S. COSTER, *Warenar*, J. JANSEN (a cura di), Amsterdam, Bert Bakker, 2004.

¹¹ Allusione allo stemma delle tre croci argentate, sormontate da una corona.

¹² Il teatro di Van Campen presenta alcune caratteristiche del palcoscenico all'italiana, ma contaminate con influenze dei teatri inglesi e francesi. La scena è fissa, senza prospettiva, con la possibilità però di far ruotare degli schermi che mostrano di volta in volta un esterno o un paesaggio. La parte centrale, con un trono e un portico, può essere chiusa con tendaggi. Il palcoscenico è adattabile sia a rappresentazioni politopiche che monotopiche. Cfr. W.M.H. HUMMELEN, 1637. *Jacob van Campen bouwt de Amsterdamsche Schouwburg. Inrichting en gebruik van het toneel bij de rederijders en in de Schouwburg* in R.L. ERENSTEIN (a cura di), *Een theatergeschiedenis*, cit., pp. 192-203.

¹³ D. VAN MIERT, *Humanism in an Age of Science. The Amsterdam Athenaeum in the Golden Age, 1632-1704*, Leiden, Brill, 2009.

Commedie latine in veste olandese

Generosità prosegue. Non nasconde lo scopo della sua venuta: liberare la casa del vecchio spilorcio Warenar dalla tirannia della sua rivale, Avarizia (Giericheydt). Così conclude:

Plautus stelt de gheschienen alhadmense t' *Athenen* bespeurt,
Maer wat isser oock dat t' *Amsterdam* niet en beurt.
Dus nemen wy best bekende plaetsen en straetjens,
Niemant treck hem yet aen, 't sijn maer hoofdelose praetjens (vss. 71-74).

Plauto fa come se la vicenda fosse ad *Atene*,
ma cosa non succede anche ad *Amsterdam*?
E così, anche se i luoghi e le strade son noti a tutti,
nessuno se la prenda a male: sono solo chiacchiere *senza testa*.

La finzione scenica è svelata in questa parentesi metateatrale, ripresa dai prologhi di Terenzio. Svelato è anche il modello della trasposizione olandese: l'*Aulularia* di Plauto, testo fortunatissimo nel Rinascimento, ripreso già ad esempio nella *Cassaria* di Ariosto e a cui s'ispirerà Molière per l'*Avare*. Anche questa è commedia colta, fedele però al testo antico, di cui è una sorta di 'naturalizzazione' olandese: vicende, topografia, riferimenti culturali sono trapianti nella vita di un'Amsterdam riconoscibile per il pubblico, a partire dal dialetto cittadino usato dai protagonisti. E cosa non capita ad Amsterdam? Una metropoli, una città-mondo, che non ha molto da invidiare ad Atene o Roma. Il verso finale è suggello autoriale: sono «chiacchiere senza testa», riferimento scherzoso al cognome del drammaturgo (Hooft = capo, anche in senso figurato). Eppure c'è chi ha potuto sostenere la copaternità di Coster, con cui Hooft comporrà ad esempio la commedia *Isabella* del 1619¹⁴. Sono infatti anni d'intensa collaborazione e di entusiasmo per questi giovani sperimentatori. Il lavoro a più mani su un copione, pubblicato anonimo, che fa pensare alla consuetudine del teatro inglese, diventa nel corso del secolo però sempre più raro, mano a mano che i drammaturghi acquisiscono consapevolezza della loro individualità autoriale, curando minuziosamente la stampa di opere che non hanno solo fruizione teatrale, ma anche *letteraria*. Gli editori ne fanno firme di successo. Così fa ad esempio Vander Plasse con Bredero, specie dopo la morte precoce del drammaturgo nel 1618.

Il ritmo serrato e brioso, lo stile fluido, l'inventività linguistica, fanno di *Warenar* un piccolo gioiello. Il vecchio nasconde il tesoro prima in casa, poi

¹⁴ J. Jansen nell'edizione citata.

nel cimitero vicino alla Nieuwe Kerk, infine, terrorizzato, nei cantieri ancora semipaludosi dei nuovi quartieri dell'Amsterdam in espansione: le risate del pubblico sono assicurate. La disperazione del vecchio, rivolta al pubblico in sala, è la stessa di Euclione, sarà la stessa di Arpagone. Il finale invece (bisogna inventare una conclusione per l'*Aulularia*, tramandata mutila) non è quello cinico di Molière. Tutto finisce bene, secondo la consuetudine della commedia classica che compone le tensioni accumulate nella festa conclusiva. Warenaar si commuove tenendo in braccio il nipotino neonato e abbandona l'avarizia. I personaggi della vecchia generazione (Warenaar, Geertruyd) sono certo fonte di riso, ma ricordano al tempo stesso che Amsterdam è diventata grande grazie alle virtù degli avi, a quella modestia e sobrietà di costumi che ora in troppi vorrebbero dimenticare. Anche la tragedia *Geeraerd van Velsen* (del 1613) si concludeva con un monito ai concittadini della metropoli in crescita rapidissima e indiscriminata, e soprattutto alla sua *jeunesse dorée*, perché non si lasciassero accecare dall'illusione di un progresso infinito e senza remore morali. Il teatro è elemento centrale nel progetto pedagogico dell'Accademia, innervata dagli ideali neostoici che erano stati propagati dagli intellettuali della generazione precedente – Spieghel e Coornhert su tutti –, le cui parole chiave sono: dominio delle passioni e costanza di fronte all'imprevedibilità della Fortuna. Il riso della commedia non prescinde da questa forte componente didattica.

Warenaar non è il primo esempio di commedia in volgare sul modello latino. Hooft è pungolato dal desiderio di competere con il precedente della *Mora* dell'amico Bredero: una trasposizione amstelodamense dell'*Eunuco* di Terenzio, opportunamente adattato «oft hier in Nederlandt waer ghebeurt» («come se fosse successo qui in Olanda»), come dice l'autore nel riassunto della trama¹⁵. La differenza sta nell'approccio al testo classico: Hooft ha la perizia filologica del fine letterato¹⁶, Bredero invece, come racconta nella dedica del testo a stampa ai signori latinisti, non ha studiato Terenzio a scuola¹⁷, né ha potuto leggere l'*Eunuco* in originale, ma solo nella traduzione francese di Bourlier e in quella del *rederijker* anversese Cornelis van Ghistele. È uno «slechte Amstelredammer (die maar een weynich kints-School-frans in 't hooft rammelde)» («un semplice cittadino di Amsterdam, a cui rimbomba

¹⁵ G.A. BREDERO, *Moortje*, cit., p. 18.

¹⁶ P.C. HOOFT-S. COSTER, *Warenaar*, cit., p.

¹⁷ Le commedie di Terenzio, insieme alle tragedie di Seneca, venivano studiate e recitate dagli studenti delle scuole latine: perfino Spinoza, a metà del secolo, alla scuola latina di Franciscus van den Enden (cfr. O. PROIETTI, *Philedonius, 1657. Spinoza, Van den Enden e i classici latini*, Macerata, eum, 2010).

in testa solo un pochino di francese scolastico, da bambini»)¹⁸ e si scusa per l' 'omicidio' commesso nei confronti di Terenzio. L'autogiustificazione, in tono sinceramente dimesso, si tramuta tuttavia presto in attacco, innanzitutto alla lingua infarcita di francesismi dei *rederijkers* come Van Ghistele, e a quella imbastardita, parlata da politici e diplomatici a L'Aia; ma poi anche, velatamente, ai latinisti stessi, troppo poco interessati a diffondere il loro sapere: «Al u weten is niet, soo varre ghy't maer u selven weet» («Tutto il vostro sapere è niente, finché ve lo tenete per voi»). Bredero si presenta quindi come un prosecutore della politica di civilizzazione in volgare dei ceti medio-bassi, da cui lui stesso proviene, perseguita dalle Camere di Retorica già da almeno un secolo. Nuovo è però il tono assertivo con cui si permette di attaccare i bastioni del sapere universitario.

La trama è grosso modo la stessa che in Terenzio: due fratelli benestanti (Ritsart e Writsart), innamorati l'uno di una cortigiana (Moy-aal, brabantina), l'altro della bella ragazza che la cortigiana riceve in dono dal soldato fanfarone (in Bredero forse memore anche dei Capitano Spaventa della Commedia dell'arte) e che risulterà essere la sorellastra della donna. Identico anche l'espedito con cui l'innamorato s'impossessa della ragazza, violentandola: con il travestimento, momento di teatro nel teatro. L'eunuco, figura sconosciuta ad Amsterdam, è sostituito con una schiava angolese. E così Writsart entra in scena tutto imbrattato di nero, per l'ilarità del pubblico. Consumata la violenza, tutto si sistema, per così dire, con il matrimonio riparatore e il *ménage à trois* di soldato-cortigiana-Ritsart. Nonostante la quasi identità della trama, a ben guardare Terenzio è per Bredero più che altro un canovaccio, da riempire a piacimento con la sua trasbordante inventiva. Basta un singolo verso di Terenzio per generare il vivace monologo di Reinier. Bastano un paio di versi sulla passeggiata del parassita al mercato per dar vita ad un monologo di centinaia di versi in cui percorriamo, insieme a Kackerlack ('Scarafaggio') i mercati di carne e di pesce di Amsterdam. Un breve riferimento del servo di Terenzio al potere dell'amore, che ha reso schiavo il suo padroncino, si trasforma nel seguente quadro indimenticabile – si ricordi che Bredero era anche pittore – del commerciante olandese, tutto preso da un'attività frenetica:

Gheen Jonghelingh en was soo iijv'rich noch soo kloeck,
 Steets was hy op't Kantoor en met de nues int boeck;
 Syn mutsjen op zyn hooft, zyn mouwen an voort wrijven
 Want hy was besich staach met dit of dat te schrijven:

¹⁸ G.A. BREDERO, *Moortje*, cit., p. 14.

Dan sloot hy zyn ballans, dan sach hy nae de kas,
 Ja wel, hy had soo veel te doen dattet wonder was!
 Wat het hy in zyn hóóft winckeltjes, en kassen,
 En hockels en laadjes, dosijnen van Lyassen,
 Vol Assingnatie, vol Oblygatie [...]
 Staagh was hy op de brugh by de Negocyanten:
 Of op een Komparisy, by zyn participanten
 Van zyn Westersche, of van zyn Cypersche vaart [...]
 Noch heeft hy ('t is vreemt) niet eens ghebanckeroedt! (vss. 497-518, *passim*)

Non c'era un ragazzo più impegnato e zelante,
 tutto il tempo in ufficio e con il naso nei libri:
 il cappello in testa, le maniche tirate in su,
 sempre preso a scrivere questo e quello.
 Chiudeva un bilancio, controllava la cassa,
 eh sì, aveva tanto da fare che pareva incredibile!
 Nella sua testa aveva negozi, e casse,
 e scompartimenti e cassetti, dozzine di mucchi di carte,
 pieni di Assegnazioni, Obbligazioni [...]
 Era sempre al ponte della Borsa:
 a una comparizione, con i partecipanti
 del commercio occidentale, o cipriota [...]
 E poi – cosa rara! – non ha mai fatto bancarotta!

Lo sguardo dell'uomo d'affari olandese, che magari, come Ritsart, non è mai stato più lontano del Brabante, si posa in modo informato, curioso e avido sul mondo intero, con cui commercia e intesse relazioni: non è più solo un mondo favolistico esotico, da novellistica, è il mondo descritto dalla cartografia, da scienziati e viaggiatori, con cui si commercia, da cui ci si attendono profitti economici. Il servo parla di commercio sia con il Levante (Cipro, da cui le navi olandesi imbarcavano le spezie dall'Oriente) che con l'Occidente: la costa africana, le Americhe. Pur non ancora stabilizzata, è iniziata fin dagli anni '90 del Cinquecento la tratta di schiavi dall'Africa, che sarà una delle attività più lucrative della Compagnia delle Indie Occidentali (WIC), fondata nel 1621, sul modello di quella delle Indie Orientali (VOC), fondata già nel 1602¹⁹. Significativo è infatti che l'eunuco sia stato sostituito con una schiava angolese. Evidentemente il nero, pur non sconosciuto nell'immaginario della cultura olandese fin dal Medioevo, in cui veniva solitamente caratterizzato come diabolico, si presta a sostituire il 'diverso-deviante' in termini sessuali con il diverso in termini etnici: un *monstrum* che

¹⁹ J. VAN GOOR, *De Nederlandse Koloniën. Geschiedenis van de Nederlandse expansie, 1600-1975*, Den Haag, Sdu, 1994.

suscita un misto di curiosità, eccitazione, scherno e in questo caso soprattutto ribrezzo. L'angolese è descritta da tutti i personaggi come brutta, vecchia e con caratteristiche fisiche ripugnanti – naso piatto, labbra troppo grosse e cascanti, occhio spento – messe a contrasto con la bellezza e la freschezza fisica del 'nero travestito', Writsart. Non pare inoltre brillare per intelligenza, almeno stando ai mozziconi di risposte che pronuncia. Lo scopo di Bredero resta quello comico: suscitare la risata del pubblico. Pare tuttavia annunciarsi quel sistema della rappresentazione dell'altro africano come stereotipicamente indolente, brutto, inferiore, che verrà perfezionata in epoche successive, mano a mano che il controllo delle vie commerciali e dei porti diverrà dominio coloniale e la rappresentazione della superiorità dell'europeo bianco sull'altro coloniale funzionale a un sistema ideologico.

Un brabantino ad Amsterdam

La commedia *De Spaanschen Brabander* (1617, *Il Brabantino spagnolo*) si apre con un personaggio splendidamente vestito, alla borgognona, con tanto di spadino al fianco: il brabantino Jerolimo. Con infinita sprezzatura posa lo sguardo attorno a sé, sulla città di Amsterdam:

T'Is wel een schoone stadt, moor 'tvolcxken is te vies:
 In Brabant sayn de liens ghemaynlijck exkies
 In kleeding en in dracht, dus op de Spaansche mode,
 Als kleyne Konincxkens of sienelaycke Goden.
 O Kaserlajjcke stadt Hantwerpen groot en rajck,
 Ick gheloof nau dat de Son beschaynt uwes ghelajjck (vss. 1-6).

Sì, è una bella città, ma la gente è proprio zotica!
 In Brabante la gente è solitamente squisita
 nel vestire e nel portamento, cioè alla moda spagnola,
 come dei piccoli reucci o divinità visibili.
 O Anversa imperiale, grande e ricca,
 non credo che il sole illumini una città pari a te!

La commedia è ambientata una quarantina d'anni prima, quando Anversa era ancora una metropoli, ma nel 1617 è ormai ridotta a una città di provincia, dopo la riconquista spagnola e il blocco della foce dello Schelda, che ne impedisce i commerci. L'inno iperbolico all'Anversa imperiale avrà suscitato risate di scherno nel pubblico, tanto più che il fanfarone Jerolimo non è ricco come pretende: ha fatto bancarotta ed è in fuga dai creditori – scena che si ripete alla fine dell'opera.

Fin dall'inizio è quindi introdotto il tema centrale: il contrasto tra apparenza e realtà. L'opera s'innesta in una tradizione di farse, genere più resistente di commedia e tragedia alla ristrutturazione rinascimentale del teatro in senso classicista. Farse in cui certo dominano frizzi, lazzi e oscenità, ma che non sono solo intese a divertire il pubblico, invitato anche a riflettere sulle conseguenze della stupidità umana e soprattutto sui rischi che comporta l'abbondo della lucidità razionale, annebbiata da passioni come la cupidigia o la lussuria. Bredero eccelle in questo genere: qualche anno prima ha messo in scena nella vecchia camere di retorica farse fortunatissime. Nel corso del Seicento saranno soprattutto le novelle di Boccaccio a prestarsi a rielaborazioni farsesche²⁰.

Jerolimo ha ovviamente bisogno di una spalla per tessere le sue trame in una città sconosciuta. La trova nel giovane Robbeknol. Il ragazzo, che si arrangia come può per sopravvivere, è in un primo tempo ammirato dallo sfarzo nobiliare del padroncino, ma presto capisce la verità. In tanti commenti *a parte* ironici maledice la sorte che manda solo padroni pezzenti e malcapitati sulla sua via, ma anche ammira segretamente quel poveraccio, e lo commiserà:

Quammer een Muys in huys hy sou van honger sterven.
 Hoe groots treedt hy daer heen, hoe aertich op zijn pas,
 Soumen niet seggen dat het selfs zijn Hoocheyt was,
 Of ymant van zijn Raet, soo trotsch is hy van wesen? [...] maer wie soudt connen weten,
 Dat gis't ren noch van daech, hy niet en heeft ghegheten,
 Dan een kruympje drooch broot, dat ick droech op mijn borst,
 In plaets van een Tresoor, wel gruysich en bemorst? (vss. 535-545, *passim*)

Se anche entrasse in casa un topo, morirebbe di fame.
 Ah, come incede pomposo, che passo grazioso,
 non diresti che è Sua Altezza in persona,
 o uno del suo Consiglio, tanto è orgoglioso nel suo fare? [...]

Ma chi potrebbe credere
 che non ha mangiato né ieri né oggi,
 se non un tozzo di pane secco, che ho portato io in grembo,
 come fosse un tesoro, tutto unto e ammuffito?

Robbeknol ha chiare ascendenze picaresche e infatti il *Lazarillo de Tormes* è uno dei modelli principali di alcune parti della commedia, soprattutto i lunghi monologhi in cui il ragazzo racconta delle proprie disgrazie.

²⁰ R. VAN STIPRIAAN, *Leugens en vermaak. Boccaccio's novellen in de kluchtcultuur van de Nederlandse renaissance*, Amsterdam, AUP, 1996.

Fin dalla prime battute, Jerolimo ingaggia con il nuovo servo un'esilarante contesa su quale sia la lingua e la tradizione culturale migliore: l'anversese infarcito di francesismi di Jerolimo o la lingua schietta di Amsterdam di Robbeknol? La commedia tematizza apertamente l'incontro-scontro culturale che ad Amsterdam si realizza ogni giorno, tra autoctoni e alloctoni, specie dei Paesi Bassi meridionali, ma anche dell'est del paese e della Vestfalia. Un incontro reso difficoltoso da differenze culturali abbastanza profonde, antiche ruggini e soprattutto da rivalità commerciali e culturali²¹. È però soprattutto in una delle tante scene collaterali che accompagnano, senza vera necessità drammatica, la vicenda principale, che queste tensioni latenti esplodono. Si veda la disputa di tre vecchi brontoloni:

JAN: BON'SJOURS, wat roester? wat nieuws ANDRIES en HARMEN?
 ANDRIES: 'tGaet so wat heen, maer niet alst hoort, het Lant is vol allarmen,
 De een wil ons hier, en d'ander daer op 'tlijf. ó dit is quaat werck,
 Daar toe inlandtsche twist, en scheuringh van de kerck [...]
 HARMEN: De saacken vande werelt die gaan wat wispeltuut.
 JAN: Wat schaat dat HARMEN voor u? 'tghelt u de Waghen-huur,
 Jy bint van Twent en Drent op een stroowis komen dryven.
 HARMEN Maar dat is niemendal, ick ben so goet als jy met u vyven,
 Ick heb hier meer ghebrocht als jy, verstaeye dat Jan?
 Ghy quaamter met u kaale gat, en ick hadt mijn klieren an.
 ANDRIES: Dats waar, al wel betaalt, wil jy met de vreemde gecken,
 Dat sou ick en sommige mijn wel dapper antrecken.
 O lieve IAN hadden wy't en een ander niet ghedaan,
 Het sou hier moghelijck nerghens na so wel niet gaan.
 JAN: So qualijck niet, seght so, want met de waar van buyten
 So kreghen wy int Landt veel afgherechte guyten,
 Want dat ons is ghebrocht, of datter is gehaalt,
 Dat is (God betert) hier te kostelijck betaalt:
 D'ouwde eenvoudicheyt daar wy soo veel van sprecken
 Quam door het nieuw bedroch wel haest den hals te breecken [...]
 ANDRIES: Wie brocht hier de neeringh en kóóphandel als wy?
 JAN: Wie brocht hier de valscheyt en boevery als ghy?
 HARMEN: Wie brocht hier de scherphyeit in u onbeslepen sinnen?
 JAN: Wie brocht hier de bóósheyt om onse deucht te winnen? (vss. 1006-1035, *passim*)

²¹ Secondo J. POLLMANN, *Brabanders do fairly resemble Spaniards after all. Memory, Propaganda and Identity in the Twelve Years Truce* in J. POLLMANN-A. SPICER (a cura di), *Public Opinion and Changing Identities in the Early Modern Netherlands*, Leiden, Brill, 2007, pp. 211-227, la critica non sarebbe tanto rivolta agli immigrati brabantini, del resto calvinisti, quanto ai brabantini cattolici, verso cui crescevano la diffidenza e l'ostilità.

JAN: BONJOUR, come va? Che novità ci sono, ANDRIES e HARMEN?
ANDRIES: Si tira avanti, ma non come si dovrebbe: il paese è in allarme: chi ci vuole attaccare da una parte, chi dall'altra. Ah, sono brutte faccende, per non parlare delle divisioni interne e delle discordie nella chiesa [...]
HARMEN: Le cose del mondo son capricciose.
JAN: Ma a te che importa, HARMEN? Te non ti tocca, che che sei arrivato qui navigando su un filo di paglia da Twente e Drente.
HARMEN: Che c'entra questo? E poi sono meglio di te e altri cinque messi insieme! Ho portato più di te, hai capito, Jan?
Tu sei venuto al mondo senza una pezza al culo, io i vestiti ce li avevo.
ANDRIES: Ben detto, se l'è meritato. E se ti metti a prendere in giro gli stranieri, te la dovrai vedere con me e altri miei baldi amici.
Ah, caro il mio Jan, se non ci fossimo dati da fare noi, forse le cose non sarebbero andate tanto bene.
JAN: Tanto male, vorrai dire, perché con la merce da fuori sono entrati nel paese anche molti avanzi di galera. Quel che di buono ci hanno portato, o che abbiamo preso, l'abbiamo pagato (Dio ci aiuti!) troppo caro: l'antica semplicità di cui tanto ci riempiamo la bocca si è quasi rotta il collo per colpa del nuovo inganno [...]
ANDRIES: Chi ha portato qui l'artigianato e il commercio, se non noi?
JAN: Chi ha portato qui la falsità e la furfanteria?
HARMEN: Chi capacità di giudizio in animi rozzi?
JAN: Chi la malignità per sconfiggere la nostra virtù?

Il passatismo di Jan, unico amstelodamese 'purosangue', viene parato con foga e forza di argomenti dai contendenti, che rivendicano il contributo degli immigrati non solo all'economia della città, ma anche all'ammodernamento della sua mentalità. Risposte semplicistiche non ve ne sono, se non la proposta finale di Harmsen di smettere di parlar male gli uni degli altri su un piano di offesa personale: principio importante di quell'ecumene dei contatti quotidiani²², in cui il dibattito tende ad arrestarsi sulla soglia di questioni troppo intime o delicate. Lo spettatore constata comunque come nemmeno i moralisti abbiano le carte in regola: Jan è accusato di bancarotta, crimine gravissimo nella mentalità della società calvinista olandese²³. E così non è solo Jerolimo a venir stigmatizzato come impostore e ciarlatano. Anzi, nessuno è immacolato in quest'affresco della società contemporanea – così riconoscibile in quell'Amsterdam del 1575, grazie ai tanti anacronismi²⁴.

²² Come la definiscono W. FRIJHOFF-M. SPIES, 1650. *Hard-won Unity*, cit.

²³ Sulla paradossalità del rapporto con la ricchezza dell'etica calvinista, cfr. S. SCHAMA, *Il disagio dell'abbondanza. La cultura olandese dell'epoca d'oro*, trad. V. SPERTI, Milano, Mondadori, 1993.

²⁴ R. VAN STIPRIAAN, *Historische distantie in de Spaanschen Brabander*, «Nederlandse Letterkunde», II, 1997, 103-127.

Amsterdam ieri e oggi

Anacronistico è ad esempio il riferimento alle discordie religiose con cui si allude agli scontri tra Rimostranti (o Arminiani) e Controrimostranti (o Gomaristi) durante gli anni della Tregua dei Dodici Anni con la Spagna (1609-1621): una disputa teologica, che investe però anche il rapporto tra stato e chiesa e il ruolo del calvinismo nella vita pubblica. Gli Arminiani contestano il rigorismo, ritenuto eccessivo, del dogma della predestinazione, attribuendo un qualche ruolo al libero arbitrio, ma propugnano soprattutto una visione di calvinismo libertino, confinato al privato delle coscienze e lontano da qualsiasi tentativo di intromissione nella sfera pubblica²⁵: vi aderisce molta parte della classe dei reggenti. I Gomaristi, invece, oltre a sostenere la predestinazione in modo inflessibile, si richiamano all'esempio ginevrino di stato teocratico e di chiesa rigidamente strutturata in sinodi. Trovano la sponda politica necessaria in Maurizio, figlio di Guglielmo d'Orange. Maurizio crede infatti nella chiesa come *instrumentum regni*, utile a sostenere le sue pretese accentratrici, larvatamente monarchiche. È così che la Repubblica, appena reduce dal successo diplomatico della Tregua, vede esplodere le tensioni latenti, precipitando quasi nella guerra civile. Apice della tensione sono l'esecuzione di Johan van Oldenbarneveldt nel 1619 per alto tradimento, e l'incarcerazione di intellettuali come Ugo Grozio. Il Sinodo di Dordrecht del 1618 proclama la verità degli assunti gomaristi. Con un colpo di stato, Maurizio purga buona parte dei governi delle città olandesi, a lui ostili.

L'opinione pubblica è in subbuglio: basti vedere il profluvio di *pamphlet*. Anche il teatro si fa cartina di tornasole di queste tensioni e contribuisce alla pubblica arena. Coster scrive per la *Nederduytsche Academie* tragedie di materia classica che velano appena il riferimento polemico all'attualità, come *l'Ifigenia* del 1619, atto d'accusa contro il fanatismo religioso. Nel 1625 Joost van den Vondel presenta, nel dramma allegorico *Palamede*, la figura del giusto mandato a morte per le macchinazioni di Ulisse.

Interessante è anche l'evoluzione del pensiero politico-istituzionale di P.C. Hooft, per come traspare nei suoi drammi storici *Geeraerd van Velsen* (1613) e *Baeto* (1617, pubblicato nel 1625)²⁶. La tragedia di materia nazionale è stata inaugurata nel 1602 da Daniel Heinsius, in latino, sull'assassinio di

²⁵ A.TH. VAN DEURSEN, *De last van veel geluk. De geschiedenis van Nederland, 1555-1702*, Amsterdam, Bert Bakker, 2005.

²⁶ B. NOAK, *Politische Auffassungen im niederländischen Drama des 17. Jahrhunderts*, Münster, Waxmann, 2001.

Guglielmo d'Orange: *Auriacus, sive Libertas Saucia*²⁷ (*Orange, ovvero la Libertà Ferita*). Heinsius sceglie di focalizzarsi sulla storia nazionale, invitando nella prefazione i colleghi letterati a fare lo stesso. L'opera verrà adattata in volgare da Jacob Duym nel 1606 e poi, nuovamente, da Gijsbrecht van Hogendorp nel 1617, per inaugurare la *Nederduytsche Academie*. Se quella di Heinsius è un'opera filosofica, incentrata sulla figura astratta del saggio stoico (Guglielmo) che non si lascia toccare dalle avversità e mantiene la fiducia nella razionalità del Fato, Duym e soprattutto Van Hogendorp mostrano un interesse prevalentemente storico per il Padre della Patria e l'ipocrisia degli avversari cattolici. Maurizio è ancora glorificato nelle profezie conclusive come speranza del futuro e vendicatore del padre²⁸. Così è anche nella profezia finale del fiume Vecht, con cui si chiude il *Geeraerd van Velsen* di Hooft.

La profezia salda il passato delle vidende al presente degli spettatori in sala, aiutandoli a coglierne il significato profondo di quanto messo in scena. Nel caso di Hooft, però, l'arco temporale è più ampio, perché le vicende sono situate nell'Amsterdam medievale, più precisamente nel castello di Muiden. L'idea gli è certamente venuta dopo che il castello è diventata la sua residenza di lavoro. L'interesse per il passato è stato stimolato anche dagli accademici di Leida, come Janus Dousa, e da storie recenti di Amsterdam, come quella di Isaac Pontanus del 1611²⁹. Di quali eventi si tratta? Della cattura e uccisione (intorno al 1300) del conte d'Olanda Floris V da parte di nobili congiurati (*Geeraerd van Velsen*, Herman van Woerden, Gijsbreght van Aemstel) stanchi dei suoi continui abusi e soprusi. Velsen lo accusa di aver messo a morte il fratello sotto falsi pretesti e di aver violentato la moglie Machtelt, figlia di Woerden. Ma i congiurati lo accusano anche di crimini politici: di non aver più convocato gli Stati generali e di aver ridotto i rappresentanti di città e nobili in schiavitù. Così inizia l'interrogatorio del conte, dopo la cattura:

GRAEVE FLORIS: Ghy Heeren ben ick niet uw wettich Vorst?

H. v. WOERDEN: Gheweest.

Ghy waert het, alsoo lang ghy eer en eedt betrachte:

Doen die verstorven in uw goddeloos ghedachte,

²⁷ N. HEINSIUS, *Auriacus, sive Libertas Saucia* (1602), J. BLOEMENDAL (a cura di), Voorthuizen, Florivallis, 1997.

²⁸ Van Hogendorp era del resto un convinto orangista, che aveva combattuto nell'esercito di Maurits.

²⁹ P.C. HOOFT, *Geeraerd van Velsen, Baeto, of Oorsprong der Hollanderen*, H. DUIS (a cura di), Amsterdam, Bert Bakker, 2005.

Verstorf aen ons de staf des Vorstelijcken hands.
 G. v. AEMSTEL: Aen ons, die Leden zyn der Staeten deses Lands,
 Dien ghy 't voorneemste der voorwaerden hebt ghebroocken
 De welcke waeren op uw Huldinche besproocken.
 Ghy swoert met daeghing Gods, en by ghestaefden eed,
 Dat ghy dit vrye volck, in oorloch en in vreed,
 Trouwlijck berechten soudt en vroomelijck beweyren;
 Eer dat het Graeflijck gouwdt ghenaecken mocht uw heyren.
 Daer zydy op ghehuldt; en is uw togheseydt
 By eede wederom, daer op, ghehoorsaemheydt:
 'Twelck doen ghy maeckte los, los wierden d'ondersaeten (vss. 448-461).

CONTE FLORIS: Signori, non sono forse il vostro legittimo sovrano?
 H. v. WOERDEN: Non più.
 Lo siete stato, finché avete rispettato l'onore e il giuramento:
 quando questi sono venuti meno nel vostro pensiero senza dio,
 è venuto meno lo scettro della mano regale anche per noi.
 G. v. AEMSTEL: Noi, membri degli Stati di questo paese,
 a cui voi avete infranto la prima delle condizioni
 stabilite alla vostra incoronazione.
 Voi giuraste, chiamando Dio a testimone e ripetendo la formula,
 di governare questo libero popolo, in guerra e in pace,
 fedelmente, e di proteggerlo con coraggio,
 prima che l'oro comitale toccasse il vostro capo.
 A queste condizioni foste incoronato, e vi fu promessa
 a nostra volta fedeltà col giuramento:
 sciolto quello, sono stati sciolti anche i sudditi³⁰.

I palesi anacronismi – gli Stati Generali vengono fondati dai Borgognoni solo nel XV secolo – stabiliscono un parallelismo tra Floris e Filippo II, abiurato dagli Stati Generali dei Paesi Bassi nel 1581. Hooft si può fondare del resto sulle tesi storiche di Grozio, autore di uno studio sulle *Antiquitates Reipublicae Batavae* (*Antichità della Repubblica Batava*) del 1610³¹ in cui sosteneva che già i Batavi, mitici progenitori dei neerlandesi, fossero retti da un perfetto *regimen mixtum* secondo l'ideale aristototelico; così pure la contea

³⁰ P.C. HOOFT, *Geeraerd van Velsen*, F.A. STOETTE (a cura di), Zutphen, Thieme, 1963.

³¹ H. GROTIUS, *The Antiquity of the Batavian Republic*, J. WASZINK (a cura di), Assen, Van Gorcum, 2000.

d'Olanda medievale. Grozio teorizzava inoltre che la sovranità risiedesse presso gli Stati Generali, in grado quindi di attribuirle e di revocarla; non presso il sovrano, né presso il popolo. È per questo che nemmeno Geeraerd van Velsen e Woerden vengono presentati in luce positiva: la loro azione è motivata da rancore personale, e si arrogano il diritto di deporre e poi uccidere un sovrano, senza convocare gli Stati Generali, gli unici preposti a farlo. L'opera mette quindi in scena una varietà prismatica di posizioni giuridico-istituzionali, propugnando in sostanza una visione contrattualistica della sovranità e rigettando le teorie cinquecentesche più estremistiche del tirannicidio: temi fondanti per la giovane repubblica, con assetti istituzionali ancora fragili, su cui si svilupperà una vasta trattatistica, specie a partire dagli anni Sessanta (ad esempio i fratelli Johan e Pieter de la Court).

Un aiuto ad indirizzare l'interpretazione del pubblico viene dal coro, secondo la consuetudine della tragedia di marca senecana³². Nel *Geeraerd van Velsen*, esso è formato da giovani donne, depositarie della stessa saggezza di Machtelt che, dopo il monologo iniziale, in cui si presenta in preda a uno stato d'isteria, conseguenza della violenza del conte, si evolve a personaggio equilibrato e politicamente capace. Tuttavia il suo consiglio al marito di abbandonare la vendetta personale, in nome del bene del paese e per evitare la guerra civile, rimane inascoltato. La tragedia si conclude infatti con la fuga di Geeraerd e l'avanzata delle truppe leali al conte verso Amsterdam, quindi con la profezia finale del fiume Vecht. La voce profetizza che Amsterdam verrà cinta da una prima cerchia di mura dal suo signore Gijsbreght van Aemstel, per difenderla dagli attacchi: la prima tappa di quel cammino inarrestabile che la porterà alla potenza e allo splendore del Seicento.

La trama di Hooft, ripresa già da altri drammaturghi negli anni Venti, dà spunto a Joost van den Vondel per scriverne la continuazione nel *Gysbreght van Aemstel*³³, con cui viene inaugurato nel 1637 il primo teatro stabile della Repubblica. Vondel, convertitosi dai primi anni Venti agli ideali umanistici delle cerchie di Hooft, si è lentamente evoluto da drammaturgo antimondano della camera di Retorica brabantina a drammaturgo rinascimentale 'moderno'³⁴. Dopo anni di studio del latino e del greco, per colmare l'educazione della scuola francese da figlio di commercianti, traduce due

³² Sul coro nella tragedia tra Cinque e Seicento, cfr. E.M.P. VAN GEMERT, *Tussen de bedrijven door? De functie van de rei in Nederlandstalig toneel, 1556-1625*, Deventer, Sub Rosa, 1990.

³³ J. VAN DEN VONDEL, *Gysbreght van Aemstel*, M.B. SMITS-VELDT (a cura di), Amsterdam, AUP, 1994.

³⁴ Su Vondel: J. BLOEMENDAL-F.-W. KORSTEN, *Joost van den Vondel. Dutch Playwright in the Golden Age*, Leiden, Brill, 2011.

tragedie di Seneca. Seneca è, praticamente senza eccezioni, il punto di riferimento di tutti i tragediografi di questa generazione, come del resto del teatro tragico di mezza Europa³⁵. Ciò comporta drammi spesso truculenti, di forti passioni scatenate, che devono illustrare al pubblico, in ottica neostoica, il pericolo dell'abbandono alle passioni, con una netta prevalenza dell'elemento retorico³⁶. Dal punto strutturale, si tratta di tragedie spesso non costruite attorno a un *plot* unitario, com'è invece nel modello aristotelico, e che rispondono invece a un ideale di *copia et varietas*, secondo le teorizzazioni dell'influente Scaliger nel trattato *Poetices libri septem* (1561): l'edificazione morale è affidata a sentenze e sprazzi di saggezza, a volte disorganici rispetto a una caratterizzazione coerente dei personaggi. Così è soprattutto nel caso di Coster, ma in parte anche di Hooft e del giovane Vondel, che solo a partire dal 1640 cercherà, in uno sforzo indefesso, di aderire al modello (pseudo)aristotelico, esposto da Vossius nelle *Istituzioni Poetiche*³⁷, in grandiosi drammi biblici come *Lucifero* (1654)³⁸ o *Jephta* (1657).

Negli anni Trenta, tuttavia, Vondel ha abbandonato la scrittura teatrale, per dedicarsi a componimenti d'occasione, in cui attacca ogni forma d'intolleranza, politica e religiosa, e soprattutto a un grande poema epico sull'imperatore Costantino il Grande, sul modello tassiano. Il progetto fallisce, ma il lavoro epico, soprattutto virgiliano, lascia tracce evidenti nella tragedia *Gysbreght van Aemstel*. Tragedia ed epos: i due generi sommi nella teoria classicista dei generi, qui fusi per produrre un'opera all'altezza dell'occasione festiva.

Festa, sì, eppure in molti potrebbero sorprendersi del retrogusto amaro lasciato da quest'opera, come dice Vondel nella lettera dedicatoria a Ugo Grozio³⁹: un'opera lontana da qualsiasi intento facilmente celebrativo. Tratta infatti del crollo dell'Amsterdam medievale, dopo un anno di assedio da parte delle truppe fedeli a Floris V, con l'inganno: i nemici fingono di partire e lasciano una nave, il Cavallo di Mare, piena di soldati. L'astuta spia Vosmeer riesce a convincere il signore Gijsbreght a farla entrare in città, facendo così cadere

³⁵ Cfr. G. BRADEN, *Renaissance Tragedy and the Senecan Tradition. The Anger's Privilege*, New Haven, Yale University Press, 1985.

³⁶ Per il rapporto tra teatro e passioni nel Seicento, cfr. J.W.H. KONST, *Woedende wraakghierigheid en vruchteloze weelachten. De hartstochten in de Nederlandse tragedie van de zeventiende eeuw*, Proefschrift Utrecht, 1996. Dello stesso autore, *Fortuna, Fatum en Providentia Dei in de Nederlandse tragedie 1600-1720*, Hilversum, Verloren, 2003.

³⁷ I. VOSSIUS, *Poeticarum Institutionum Libri Tres*, J. BLOEMENDAL (a cura di), Leiden, Brill, 2010.

³⁸ J. VAN DEN VONDEL, *Lucifero*, J. ROBAEY (a cura di), Faenza, Mobydick, 1996.

³⁹ Ancora esule (come Gijsbreght alla fine della tragedia), nonostante il cambiamento del clima politico già dal 1626-27.

Amsterdam la notte di Natale, mentre i cittadini sono riuniti in chiesa per la santa messa. A nulla vale l'eroica difesa di Gijsbreght e dei suoi. Gijsbreght vorrebbe rimanere a morire, sordo alle suppliche della moglie Badeloch che cerca di convincerlo ad abbandonare la città, ma l'angelo Raffeale, apparso come *deus ex machina*, gli impone di partire in esilio in Prussia, lenendo il dolore dell'addio con la profezia dalla futura grandezza di Amsterdam.

Profondissimo è il debito verso il secondo libro dell'*Eneide* sulla fine di Troia: nelle linee generali del *plot*, nella concatenazione degli episodi, nella caratterizzazione dei personaggi, nella presentazione dei luoghi. L'imitazione è riscontrabile fin nel dettato poetico e nelle scelte stilistiche. Eppure quest'omaggio al venerato Virgilio non si riduce affatto a servile imitazione⁴⁰. Innanzi tutto, la cristianizzazione dell'opera segna una svolta ideologica. Inoltre, quella che a prima vista, da lontano, pare una costruzione speculare al modello, una sua semplice traslazione, risulta a un'analisi più attenta una sua raffinatissima e complessa ricreazione. Un paio di esempi. Vosmeer sembra un doppione del greco Sinone, la spia che convince Priamo a far entrare il Cavallo a Troia, ma a ben vedere è quasi il suo contrario nell'uso di strategie retoriche menzognere. Non si presenta infatti come vittima dell'odio ingiusto dei superiori, ma si dichiara colpevole, in una lingua diretta da soldato:

Heer Gijsbreght, strafme vry.
 Ick ben van 's vyands volck, en waerdigh om te sterven.
 'k Heb meê gezocht uw stad en burgers te bederven,
 En duizendmael verdient een schandelijcke dood (vss. 306-309).

Signor Gijsbreght, punitemi liberamente.
 Sono uno dei nemici, e merito di morire.
 Ho cercato di rovinare la vostra città e i vostri cittadini,
 e merito mille volte una morte vergognosa.

Balla su una corda sottilissima, Vosmeer. E si badi bene al nome parlante, allusivo alla volpe per eccellenza nella cultura olandese, Reynaert, e anche a quel capitano Vos che nel 1575 aveva cercato di conquistare l'Amsterdam cattolica durante la Rivolta.

Ancora. Nell'*Eneide* Enea è un troiano qualsiasi, che può permettersi di partecipare un po' casualmente agli scontri, e non sempre in modo eroico. Gijsbreght è invece il signore di Amsterdam che, per quanto possibile, tiene saldamente in mano la difesa della propria gente. Qui sta il nucleo della tragicità

⁴⁰ Sull'intertestualità nell'opera, cfr. M. PRANDONI, *Een mozaïek van stemmen. Verbeeldend lezen in Vondels Gysbreght van Aemstel*, Hilversum, Verloren, 2007.

del suo personaggio, ancora non eroe aristotelico ma certo figura densa e sfaccettata, una delle più felici create dalla fantasia di Vondel: eroe epico, combattente generoso, deve affrontare la sconfitta progressiva e il fallimento dei propri ideali. Quando si rifiuta di farlo, intestardendosi nel voler combattere a tutti i costi fino alla morte certa, sordo alle suppliche della moglie e all'offerta di resa del nemico, risulta accecato da una *hybris* che richiederà l'intervento sovrannaturale. L'angelo Raffaele lo riconduce allora alla sua dimensione di eroe *patiens*, emersa fin dal prologo dell'opera, imponendogli la croce della rinuncia alla città di cui è legittimo signore e alla difesa dell'onore militare. Il *Gysbreght van Aemstel* mette in scena dunque un nucleo irrisolto di tragico, con laceranti antinomie, e un rapporto tra soggetto e divino tutt'altro che semplice: un'umanità colpevole e innocente, obbediente e renitente all'imperscrutabile volontà divina – messa in discussione da Badeloch, che esprime addirittura un dubbio teologico – un divino numinoso e arbitrario nell'imporre l'adesione a una volontà imperscrutabile: perché deve cadere Amsterdam nel piano divino? Tutte tematiche che verranno approfondite con straordinario coraggio e interpretazioni a volte sovversive nelle tragedie bibliche dei decenni successivi⁴¹, specie nella trilogia sulla Genesi.

La partenza segna per il protagonista, a differenza dell'*Eneide* – in cui Enea accoglie il suo ruolo fatale, che gli costerà infinite sofferenze – l'uscita dalla storia in una dimensione idillico-catartica di felicità familiare, in un lontano paesino prussiano. Gijsbreght prende quella che era stata la via dei commerci olandesi a partire dal Trecento, verso il Baltico. Pur nel dolore della partenza, non è solo. A differenza di Enea, vedovo per la morte improvvisa di Creusa, Gijsbreght è accompagnato da una donna, Badeloch, che si è rivelata moglie appassionata e lucida intelligenza politica: ruolo riconosciuto dall'istanza sovrannaturale. Badeloch è una figura tragica femminile che si staglia nettamente rispetto al precedente della scialba Creusa e anche delle protagoniste del dramma storico neerlandese come la moglie di Guglielmo d'Orange Luisa di Coligny o Machtelt van Velsen. La sua difesa incrollabile dell'ideale matrimoniale afferma il valore della famiglia nucleare, di cui la società protoborghese della Repubblica seicentesca è uno dei primi esempi in Europa. Una società in cui le donne, pur sottoposte ancora a vincoli e restrizioni, giocano un ruolo sempre più decisivo⁴².

⁴¹ Cfr. F.-W. KORSTEN, *Sovereignty as Inviolability. Vondel's Theatrical Explorations in the Dutch Republic*. Hilversum, Verloren, 2009.

⁴² A quest'altezza, i ruoli femminili sono ancora interpretati da uomini. La prima donna, Adriana Nooseman, reciterà nel 1656, interpretando, tra l'altro, Moy-aal, Machtelt van Velsen e Badeloch: cfr. B. ALBACH, *Langs kermissen en hoven*, Zutphen, De Walburg Pers, 1977, pp. 73-75.

Si è citato il capitano Vos e il tentativo di conquistare Amsterdam con l'inganno nel 1575. In effetti, le vicende messe in scena, e spesso raccontate da messaggeri tragici, alludono in modo ora velato, ora palese, agli eventi della Rivolta⁴³. L'interesse di Vondel riguarda la memoria rimossa della posizione di Amsterdam nel corso degli anni decisivi della Rivolta, dal 1572 al 1578. Unica tra le grandi città olandesi, Amsterdam era rimasta convintamente fedele alla causa del cattolicesimo e degli Asburgo e per questo circondata dalle truppe degli Stati Generali e dalle città vicine. Solo nel 1578, con l'*Alteratie*, cedette ai ribelli, che imbarcarono i magistrati cattolici, facendoli salpare sul fiume IJ: similmente Gijsbreght e i suoi si affidano al mare, partendo per l'esilio. Inoltre, i ribelli avevano cercato a più riprese di conquistare Amsterdam con l'inganno: prima Vos nel 1575, poi Diedrick Sonoy nel 1577. Sonoy, uno dei comandanti più scellerati dei rivoltosi, aveva anche messo a ferro e fuoco il monastero dei Certosini (dopo una prima distruzione di Lumey nel 1572) sito al di fuori delle mura della città, esattamente come fa nella tragedia il sanguinario Diederick van Haerlem. Questa violenza, come quelle perpetrate ai danni di persone e cose consacrate durante la tragedia, che presenta il martirio di molti religiosi, allude alle violenze che dovettero patire la città e i cattolici in tutto il paese, e in generale agli abusi commessi da estremisti e facinorosi, di ogni segnatura religiosa e politica, negli anni in cui la Rivolta era diventata anche guerra civile⁴⁴.

Si tratta dunque di una tragedia inneggiante al cattolicesimo, da parte di un autore, Vondel, che pochi anni dopo si sarebbe messo sulla via di Roma? Questa era l'opinione del concistoro calvinista, che nel 1637 riuscì a guastare la festa dell'inaugurazione dello Schouwburg, gridando allo scandalo per la presenza di presunti rituali 'papisti' nella tragedia – ne avevano avuto sentore durante le prove, di cui ci restano dei bozzetti di Rembrandt – e riuscendo a far annullare la prima, prevista per il 26 dicembre. È significativo però che, dopo attento studio, i borgomastri di Amsterdam giudicassero queste accuse prive di ogni fondamento: era la nuova classe dirigente di Amsterdam, salita al potere dopo la morte di Maurizio nel 1625, tollerante e moderata, preoccupata soprattutto della concordia civica, e per questo spesso accusata, a tor-

⁴³ W. VERKAIK, *De moord op Floris V*, Hilversum, Verloren, 1996, pp. 79-89; H. VAN NIEROP, *Het 'foute' Amsterdam*, Amsterdam, AUP, 2001; M. PRANDONI, *Staging the History of Amsterdam in Vondel's Gysbreght van Aemstel. An A-confessional Dramatic Contribution to the Narrative of the Dutch Revolt* in J. BLOEMENDAL ET AL. (a cura di), *Drama, Performance, Debate*, Leiden, Brill, in corso di stampa.

⁴⁴ H. VAN NIEROP, *Treason in the Northern Quarter. War, Terror, and the Rule of Law in the Dutch Revolt*, Princeton, Princeton University Press, 2009.

to, di criptocattolicesimo. La prima ebbe dunque luogo, il 3 gennaio 1638, segnando l'inizio di una straordinaria tradizione teatrale, che sarebbe stata interrotta solo dalle proteste studentesche del 1968, per venir poi ripresa negli ultimi anni. No, il *Gysbreght van Aemstel* non è un'opera di propaganda cattolica, come quelle che Vondel scriverà negli anni Quaranta, ad esempio la *Maria Stuarda* (1646). Basti dire che il personaggio del protagonista, Gysbreght, evoca l'antecedente di Guglielmo d'Orange di Van Hogendorp: il padre della patria, campione della tolleranza religiosa sancita dall'Unione di Utrecht del 1579, che aveva sempre condannato qualsiasi violenza sui cattolici e non era a conoscenza dei tentativi di conquistare Amsterdam con l'inganno.

La tragedia può essere letta piuttosto come il tentativo di riabilitare la memoria della città più importante della Repubblica, di cui la storiografia, imbarazzata, taceva la pagina nera della lunga fedeltà al cattolicesimo: una città che ha sofferto e mostrato esempi di eroismo, al pari di Leida e Haarlem. L'opera di Vondel, lungi dall'essere banalmente encomiastica, spinge i concittadini di quella che si sente imperatrice dei mari, vicina allo *zenith* della propria potenza, a riflettere nel consesso teatrale sulle conseguenze della rimozione dei traumi della memoria e di una concezione troppo restrittiva dell'identità municipale e nazionale, fondata solamente sulla narrazione eroica della Rivolta e sull'adesione al calvinismo⁴⁵.

⁴⁵ Sui cattolici nella Repubblica, cfr. C.H. PARKER, *Faith on the Margins. Catholics and Catholicism in Dutch Golden Age*, Cambridge M., Harvard University Press, 2008. E. STRONKS, *Negotiating Differences. Word, Image, and Religion in the Dutch Republic*, Leiden, Brill, 2011 affronta il dibattito interconfessionale a partire dalla circolazione di testi e immagini, soprattutto nel genere degli emblemi.



Fig. 1. S. Savery, *Lo Schouwburg di Jacob van Campen*, 1658 (incisione)

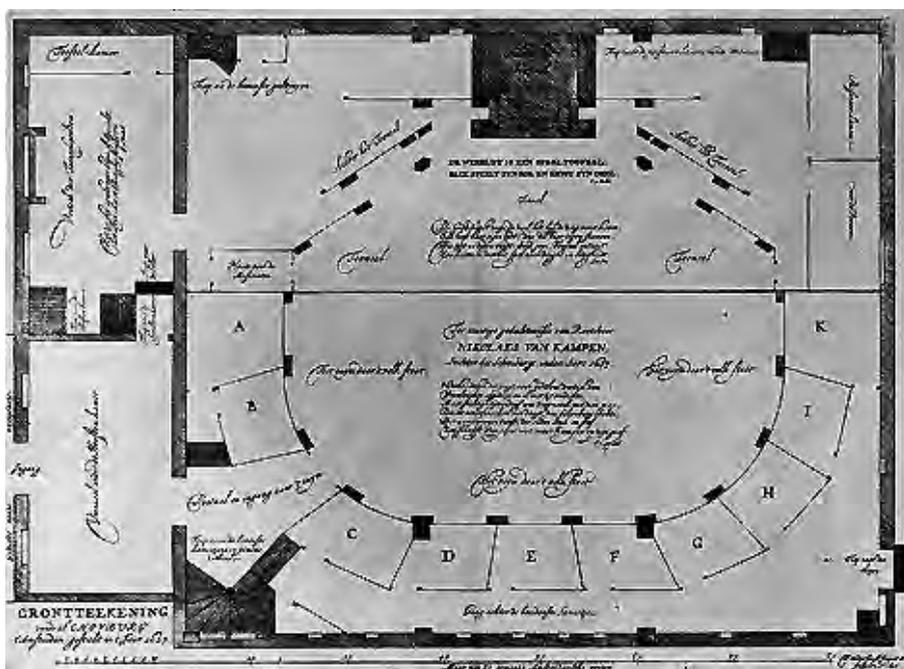


Fig. 2. W. van der Laegh, *Planimetria dello Schouwburg di Amsterdam*, 1658 (incisione)



Prodotto da

IL TORCOLIERE • *Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo*
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'Orientale"
finito di stampare nel mese di Luglio 2012